

Б. Н. Путилов • МИФ-ОБРЯД-ПЕСНЯ НОВОЙ ГВИНЕИ

Б. Н. Путилов

МИФ-ОБРЯД-ПЕСНЯ
НОВОЙ ГВИНЕИ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский,
Е. М. Мелетинский,
С. Ю. Неклюдов (секретарь),
Д. А. Ольдерогге (председатель),

Э. В. Померанцева,

Б. Л. Рифтин,
С. А. Токарев,
С. С. Цельникер

Б.Н.Путилов

МИФ-ОБРЯД-ПЕСНЯ
НОВОЙ ГВИНЕИ

Москва 1980

В монографии исследуются мифология, обрядово-ритуальные комплексы и песенный фольклор коренного населения Новой Гвинеи (в первую очередь папуасов). Автор стремится выявить синкретическое единство мифа, обряда, песни, их органическую связь с трудовой деятельностью, принципами социальной организации и миром представлений общинно-родового коллектива. В работе использованы материалы, собранные автором на Берегу Маклая.

И 70202-176 178-80. 4703000000
013(02)-80

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1980.

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Серия была открыта вторым изданием книги В. Я. Проппа «Морфология сказки». В ряду книг серии, имеющих общетеоретическое значение, стоят такие, как сборник статей В. Я. Проппа «Фольклор и действительность» (1976), сборник «Типологические исследования по фольклору» (1975), монография Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976). В предлагаемой читателям книге Б. Н. Путилова обстоятельно исследуются мифология, обрядово-ритуальные комплексы и песенный фольклор коренного населения Новой Гвинеи (в первую очередь папуасов).

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремнологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). 1978.

О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. 1978.

Б. Л. Рифтин. От мифа к роману (эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С. Л. Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е. М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

В этой книге предпринята попытка рассмотреть мифологию, ритуалы, обряды, церемонии и музыкально-песенный фольклор коренного населения Новой Гвинеи в их синкретическом единстве, постоянном взаимодействии и сложной взаимообусловленности. Миф, ритуал, магическое действие, заклинание, музыка и песня возникают, функционируют и обнаруживают свое значение только во взаимном нерасчленимом единстве. В то же время все эти феномены духовной культуры связаны с более широкими и сложными институтами, определяющими жизнь коллектива, с системой хозяйственной деятельности, социальной организации, общественной практики, быта; здесь, в этой системе они рождаются, ею обусловлены, составляют нераздельное с нею целое и по-своему воздействуют на нее.

Такой синкретизм, такая генетическая, функциональная и семантическая нерасчлененность, взаимопроницаемость возможны лишь на ранних стадиях общественного развития, форм сознания, искусства. Они неповторимы и невозпроизводимы в позднейших исторических условиях, однако в искусстве, идеологии, языке, даже в общественных институтах поздних формаций они оставляют ощутимый след. Неповторимые открытия и творческие завоевания первобытной культуры оказываются важнейшей основой и источником культурного развития человечества вплоть до нашего времени. Отсюда — живой, современный интерес к ней в целом и к отдельным ее слагаемым.

В предлагаемой читателю книге все внимание будет сосредоточено на традиционной духовной культуре Новой Гвинеи, которая до самого недавнего времени являла собой характернейший пример первобытной периферии, где господствовали примитивные способы хозяйствования, существовали формы доклассовой, догосударственной социальной организации, общинно-родовой строй. Когда немногим более ста лет назад Н. Н. Миклухо-Маклай высадился на берегу, который впоследствии стал называться его именем, он застал там каменный век. Правда, в это время на западном побережье острова население уже было знакомо с элементами европейской цивилизации и увлека-

лось в систему колониальных отношений. Вскоре то же самое произошло на Берегу Маклая.

За сто лет экономического, социального, культурно-бытового развития в новых условиях на Новой Гвинее многое изменилось. Национально-освободительная борьба завершилась созданием независимого государства Папуа Новой Гвинеи. Нет больше оснований говорить об этом районе земного шара как о первобытной периферии. Но необходимо иметь в виду, что многие традиции недавнего прошлого в быту, культуре, искусстве, в представлениях о мире так или иначе сохраняются. В стране есть места, куда так и не проникли белые люди, и они продолжают оставаться очагами первобытности. Этнографические экспедиции вплоть до последних лет обнаруживают множество разнообразных фактов и явлений материальной и духовной культуры, отмеченных знаками глубокой архаики. Сегодняшняя культурная жизнь Новой Гвинеи характеризуется переплетением разностадиальных традиций, но ведущим в ней является процесс складывания новой, современной культуры.

Наша книга не об этой сегодняшней культуре молодой страны Папуа Новой Гвинеи, хотя многие факты, в ней приводимые, взяты из живой современности. Книга имеет в виду то общество с его устойчивой универсальной культурой, которое господствовало на Новой Гвинее в течение столетий и которое по традиции, хотя и с некоторой долей условности, называют первобытным. Это общество трудно рассматривать как совершенно единое с точки зрения уровня и характера развития, социального и экономического. Огромная территория обширного региона отличается достаточным разнообразием ландшафтов, климата, природных условий. Прибрежные районы с прилегающими к ним островами, с одной стороны, и обширные массивы Центрального Нагорья — с другой, совсем не похожи в природном отношении, и в них исторически сложились разные типы хозяйства. Достаточно условно можно говорить о Новой Гвинее как о чем-то едином и в историко-этнографическом плане. Характернейшая особенность этого региона — этническая дробность. Уже Н. Н. Миклухо-Маклай столкнулся с этим явлением на весьма ограниченном пространстве, которое он обследовал. Жители двух-трех деревень, иногда даже одной деревни составляли численно небольшую этническую общность со своим языком или диалектом. Языки соседних этнических общностей были для них чужими. По подсчетам современных специалистов, на Новой Гвинее известно около тысячи языков: на одних говорят десятки тысяч человек, другие служат всего нескольким сотням [7; 9; 20].

Языковая дробность — проявление дробности этнической. Однако некоторые исследователи не без основания считают

представления о дробности преувеличенными и указывают, во-первых, на большую близость между соседними языками и, во-вторых, на правомерность объединения по объективным данным относительно небольших этнических групп в большие общности [2; 3; 4]. Другими словами, в этническом разнообразии налицо тенденция к внутреннему единству. Эту закономерность подтверждают и наши наблюдения в разных сферах культуры.

У читателя, естественно, возникнет вопрос: что собою представляют те группы населения Новой Гвинеи, названия которых в немалом числе будут встречаться на страницах этой книги? Ответить на него не так просто. В одних случаях за этими названиями стоят большие (количественно и территориально) группы родственных племен (орокаива, кукукуку, киваи), в других — отдельные племена (впрочем, употребление этого термина применительно к Новой Гвинее оспаривается), в третьих — мелкие этнические группы и коллективы. Далеко не во всех случаях мы имеем дело с самоназваниями; многие имена даны общностям путешественниками, миссионерами, администраторами случайно; при этом выделение соответствующих названиям территорий сделано не всегда обоснованно и надежно [4, с. 27]. При всем том локализация и этническая дифференциация данных, пусть условные, позволяют представить относительные границы распространения некоторых специфических особенностей. Правда, из-за отсутствия сплошных сопоставимых данных по всем районам картина соответствий и особенно различий сколько-нибудь надежно восстановлена быть не может. В нашей книге поэтому главное внимание сосредоточено на выявлении и анализе вариаций в пределах предполагаемой общей системы, а не различий принципиального характера, которые, можно не сомневаться, могут оказаться подчас весьма существенными, особенно если брать столь несхожие районы, как побережье и Нагорье.

На Новой Гвинее мы встречаемся не просто с этнолингвистической дробностью, но и с неоднородностью, отражающей сложность этнических процессов в этом регионе. Среди аборигенов преобладают папуасы (около четырех пятых всего населения), но заметна также доля меланезийцев (около одной пятой). Соответственно выделяются группы папуасоязычные и меланезийские [20, с. 61—66]. Согласно другой классификации, «по языку коренное население острова делится на три крупные группы: собственно папуасскую, папуасско-меланезийскую и папуасско-индонезийскую» [4, с. 22]. За языковой дифференциацией кроются уходящие в далекое прошлое процессы, связанные с заселением территории.

Для нас наиболее существенным является то обстоятельство, что на Новой Гвинее соприкасаются и пересекаются культуры

собственно папуасских этносов и меланезийцев. Между ними есть много общего, но имеются и существенные расхождения, которые неправомерно рассматривать как вариации единой системы. Для целей настоящей книги было бы желательным выделение собственно папуасской культуры и сосредоточение на ней внимания, что позволило бы некоторые объекты исследования представить в более «чистом» виде и с большей надежностью выявить некоторые закономерности, типы и их варианты. Однако такое ограничение оказалось невозможным и в конце концов неправомерным. Во-первых, отделить папуасский материал от меланезийского оказывается затруднительно в силу характера источников и наших знаний этнографической карты региона. Во-вторых, что не менее существенно, этнолингвистические различия не получают автоматического отражения в различиях культурных: в ряде случаев культурная общность этнических групп перекрывает их этнолингвистическую неоднородность. Результат ли это исторических контактов, или мы имеем дело с изначальной типологической общностью, трудно сказать.

В книге используются материалы преимущественно из районов, населенных папуасоязычными группами, но в ней можно найти и данные, относящиеся к меланезийцам. Автор, однако, избегал материалов, которые, с его точки зрения, не соответствуют типологии собственно папуасской культуры. Это особенно относится к музыке и песенному фольклору.

Известными ограничениями в подходе к имеющемуся материалу обусловлено то, что само понятие Новая Гвинея в книге употребляется, как правило, не в широких исторических и политических границах (с включением архипелага Бисмарка, островов Адмиралтейства, Соломоновых островов и др.), но в границах более узких (сам остров Новая Гвинея и некоторые из прилегающих к нему небольших островов). В соответствии с этим и с известной долей условности, хотя и вполне сознательно, употребляются термины «новогвинейцы», «новогвинейский». Применительно к историческому прошлому они указывают на наличие — при всей дробности и неоднородности — известного уровня этнокультурной общности, на существование преобладающего ряда объединяющих признаков, существенных качеств. Материалы многочисленных этнографических исследований говорят об этом весьма наглядно. Множество универсальных показателей выявляется в границах тематики нашей книги. Мы вправе говорить о новогвинейской мифологии (стадиальный уровень, общий характер, сюжетики, состав персонажей, концепция действительности, общественные функции); о новогвинейском комплексе ритуалов и церемоний с характерными для них правилами организации, семантикой, «театральным» окружением (сооружения, «декорации», реквизит и др.); о новогвинейской культуре масок

и скульптурных изображений; о характерных музыкальных инструментах (набор инструментов, способы изготовления, функции, мифологические связи, табуирование и др.); о типовых культурах, отражающих устойчивый круг представлений и связанных с трудовой практикой и социальным опытом охотников и ранних земледельцев; о разветвленной типовой системе обрядов, обусловленных цикличностью жизненных процессов; о единых типовых особенностях песенного фольклора — его природы, функциональных связей, принципов художественной организации текстов, особенностей исполнения и т. д.

Указанные сферы общности новогвинейской культуры могут быть дополнены и подкреплены другими сферами — общностью в культуре материальной (жилище, орудия труда, оружие, одежда, предметы домашнего обихода и др.), искусстве, бытовом поведении и т. д.

В нашей книге — из-за недостатка места — не удалось достаточно подробно показать общенюгвинейский характер (при наличии обязательной локальной вариативности) обрядов, связанных с рождением детей, с положением матери-роженицы, обрядов девичьих инициаций, свадебных обрядов, комплекса военных ритуалов, многих ритуально-магических действий, включенных в различные производственные процессы, и др.

Традиционная культура Новой Гвинеи может быть выделена на основании множества конкретных и общих показателей и как нечто единое может быть сопоставлена с культурой других регионов, как соседних, так и более отдаленных.

Необходимо особо сказать об источниковедческой базе настоящей работы. Литература о Новой Гвинее, главным образом англоязычная, немецкоязычная, голландскоязычная, обширна и разнообразна. Книги, очерки, статьи путешественников, миссионеров, сотрудников колониальной администрации — от генерал-губернаторов до патрульных офицеров, случайных туристов, писателей, любителей экзотики, насчитываются многими сотнями. Работ, написанных учеными, специалистами в разных сферах культуры, также немало. Особенную ценность представляют труды, авторы которых длительное время провели с аборигенами, изучили язык, имели возможность наблюдать повседневную жизнь. Совершенно исключительную источниковедческую ценность представляют, например, труды финского ученого Г. Ландтмана, содержащие множество текстов мифов, сказок и песен и описания обрядов, с которыми эти тексты связаны [23; 189—195]. Можно было бы выделить также по обилию материала и надежности его интерпретации работы К. Барриджа [76—81], А. и Х. Кельмов [101; 177], Й.-Е. Элмберга [103—105], Х. Й. Хогбина [149—158], В. Лааде [186—187; 250], М. Мид [219—223], С. Г. Селигманна [290—292], Ф. Е. Уильям-

са [317—325]. Большая часть опубликованных работ имеет региональный характер — в них описывается культура отдельных этнических групп. Степень изученности разных районов Новой Гвинеи весьма неодинакова, и в нашей книге, естественно, по одним районам данных много, а по другим мало или нет вовсе.

Столь же неравномерно исследованы и просто отражены отдельные сферы культуры, в первую очередь интересовавшие нас. Лишь немногие труды претендуют на комплексное монографическое рассмотрение духовной культуры тех или иных этнических общностей и на теоретическое обобщение результатов исследования. В большинстве случаев мы имеем дело с более или менее обстоятельными описаниями отдельных культурных феноменов, а часто лишь с попутными упоминаниями о них, с отрывочными наблюдениями и т. д. Больше всего описаний накопилось в сфере ритуалов, церемоний и всего того, что с ними непосредственно связано. Хорошо представлены и частично систематизированы материалы по музыкальным инструментам. Очень неровно собраны данные по мифологии, что вполне понятно: чтобы зафиксировать мифы, нужны и хорошее знание языка, и высокая степень доверия со стороны аборигенов. Пожалуй, хуже всего обстоит дело с песенными материалами: их приходилось собирать по крупицам, извлекать из источников, куда они попадали попутно. Лишь в самое последнее время стали появляться специальные публикации по новогвинейской песне, но далеко не все они были доступны автору: в библиотеках Москвы, Ленинграда, Хельсинки, где автор работал, многих трудов по интересующей теме не оказалось. В этих условиях особую ценность для автора имели его личные наблюдения и магнитофонные записи нескольких десятков песен, сделанные им на Берегу Маклая в 1971 г. и позднее расшифрованные благодаря помощи Ричарда Хейтера и при участии певцов деревни Бонгу.

Непосредственное знакомство с живым песенным фольклором папуасов и общение с певцами не только дало возможность ощутить атмосферу подлинной жизни песен, услышать и увидеть, как они исполняются, как к ним относятся, но, по существу, открыло глаза на «первобытную» песню как своеобразнейший феномен культуры, позволило воочию убедиться в том, как проявляются на практике характерный синкретизм и сложные функциональные связи в фольклоре первобытности.

Автор склонен рассматривать свою книгу как первый для него опыт монографического исследования намеченного круга проблем и теоретических обобщений. Он надеется со временем вернуться к теме — прежде всего на основе рассмотрения новых материалов, новых трудов и публикаций, в первую очередь тех, которые начинают появляться из-под пера специалистов —

представителей молодой новогвинейской научной интеллигенции. Не будет преувеличением сказать, что в исследовании фольклорно-этнографического наследия народа Папуа Новой Гвинеи, в собирании, описании, изучении мифологии, церемониальных комплексов, культов, песен, музыки наступает принципиально новый этап, когда на это наследие будут направлены взгляды не ученых со стороны — из иного культурного и исторического мира, как это было в течение двух столетий, а специалистов, которых связывают с этим наследием память поколений, живая преемственность, кровное родство и которые поэтому сумеют открыть в нем многое такое, что прочно было скрыто от нас до сих пор.

МИФОЛОГИЯ

Этнографы, работавшие в разное время в различных районах Новой Гвинеи, собрали обширный материал по мифологии отдельных племен и локальных групп. Сопоставление и сравнительный анализ этих данных обнаруживает наличие принципиальной общности. Перед нами вырисовываются контуры системы, которая реализуется во множестве локальных вариаций*.

О мифологической системе приходится говорить, конечно, с известной долей условности, поскольку она не поддается сколько-нибудь полному воссозданию — и не только из-за недостатка опубликованных сведений, но и по той причине, что система эта носила такой всеохватывающий характер, так глубоко и разносторонне проникала во все сферы жизни, быта, культуры, сознания, отношений, функционировала столь сложно и своеобразно, что зафиксировать и уловить все это многообразие наблюдателям было просто не под силу. Мы можем быть удовлетворены уже тем, что перед нами предстают существенные стороны этой системы, открывается множество ее слагаемых.

Как характерную особенность мифологии любой этнической общности на Новой Гвинее наблюдатели отмечают внешнюю неупорядоченность, противоречивость и зыбкость интерпретаций, наличие множества несогласованных вариаций и логических несообразностей. По словам Ф. Уильямса, мифология кераки «мучительно беспорядочна», беседы с информаторами показывают «бросающиеся в глаза расхождения»; исследователь вынужден признать, что «невозможно установить ортодоксальное кредо» [325, с. 294]. Эти органические качества не делают, однако, мифологию «хаотическим набором историй»; в ней есть своя логика, своя внутренняя организация, совершенно необходимая системе, которая в конечном счете формулирует отношения

* Систематизированные публикации текстов мифов из разных районов Новой Гвинеи см. [22; 23; 24; 42; 49; 52; 66; 80; 81; 98; 101; 105; 113; 117; 137; 145; 158; 161; 162; 164; 182; 186; 187; 190; 193; 201; 202; 222; 236; 237; 250; 254; 269; 271; 276; 291; 296; 308; 310; 324; 325; 331].

коллектива с внешним миром и служит важным регулятором социальных связей и поведения. Исследователи справедливо называют как на один из существенных принципов внутренней организации на систему бинарных отношений, выражающих идейный смысл мифов и охватывающих явления природы, культуры, социальных сторон жизни коллектива.

Мифология новогвинейцев как система живая и функционирующая ни в коей мере не может быть сведена к вербально-повествовательному комплексу, хотя значимость этого последнего весьма велика. Отдельные эпизоды ритуалов, церемониальные пантомимы и танцы могут читаться как мифологические тексты и их фрагменты, а персонажи и участники обрядов могут выступать как герои и живые свидетели мифологических историй.

Сооружаемые для ритуальных целей хижины, платформы, выгородки, специально приготавливаемые костюмы, украшения, жезлы, пластины, барабаны — весь этот пестрый предметный мир получает свой смысл и свою особенную ценность, лишь будучи включен в известный мифологический контекст, но без него и сама система оказывается неполной и не до конца ясной.

Мифологические знаки, доступные лишь пониманию посвященных, нанесены на десятки предметов, они оживают в звуках флейт, гуделок и барабанов.

Целый сонм мифологических существ выступает перед нами в бесконечном разнообразии резных фигур, масок, рисунков.

Мифологическое сознание дает себя знать, наконец, в повседневном, обыденном поведении людей, в их практической деятельности, в восприятии ими разного рода воздействий со стороны, в оценке событий, так или иначе нарушающих мерное течение жизни.

Вполне понятно, что в этих различных сферах мифологическая информация передается и со своей степенью полноты, и в своих структурных формах, и с определенной функциональной направленностью. Есть, однако, одно существенное различие между вербальными формами и формами ритуально-предметного воспроизведения мифа, которое касается принципиальных моментов мифологического сознания: в то время как повествовательный миф обращен, как правило, к далекому прошлому и воспроизводит эпизоды истории, принадлежащей мифическому времени, миф, воссоздаваемый в ритуальных формах, как бы размывает временные границы, переносит события прошлого в сегодняшний день; то же относится до известной степени к разного рода мифологическим представлениям, связанным, например, с культом умерших, с верой в существование «хозяев» и др. Независимо, однако, от свойственного новогвинейцам «протягивания» мифологической действительности в современность в их мифологической системе может быть вычленено понятие мифи-

ческого времени. Разумеется, его невозможно выразить в каких-то реальных отрезках. Его границы определяются содержанием мифологической истории: это — время первотворений и первотворцов, время открытий, установлений, когда все «первое», время деяний культурных героев, мифических предков, время существования разного рода чудовищ, век возможностей и трансформаций. Нельзя сказать, что мифическое время изначально вообще, что до него не было ничего или был хаос. Мифические герои, даже самые архаические, появляются и действуют уже в некоей обжитой среде, где многое есть до них, но это многое часто фигурирует лишь как сырой материал для их работы. Поэтому начальные рубежи для мифического времени определяются, так сказать, вполне прагматически. Что касается рубежей конечных, то ими следует признать время установления данной этнической общности в ее соотнесенности с существующими территориальными границами. Разумеется, никакой жесткой и очевидной временной черты здесь нет, но, видимо, мифологическая история исчерпывает себя в основном именно на этих рубежах, которые, конечно же, никто из хранителей мифологической памяти данного коллектива не способен определить хронологически ни прямо, ни косвенно.

Мифы первотворения. Космогонические мифы

Этнографы нередко отмечали, что космогония в системе знаний папуасов занимает скромное место. Это в равной степени относится и к мифологии. Макромир, вселенная, природа как целое чаще всего предстают в мифах уже существующими в мифические времена. Задача демиургов сводится обычно к созданию отдельных слагаемых макромира. При этом такими слагаемыми могут быть и столь важные, основополагающие объекты, как небо, солнце, луна. Для мифологического сознания не имеет значения, что в контексте общемифологической сюжетики их создание происходит не «в начале», а «в конце»: временная последовательность процесса творения, иллюзию которой создает наличие некоей сюжетной последовательности, фактически не принимается в расчет. Предмет творится, когда — если вносить в рассказ строго логическое начало — он уже должен был быть и, может быть, даже был. Показателем в этом смысле миф о рождении солнца у вагавага. Чудесным образом родившийся мальчик оказывается воплощением солнца, но обнаруживает свою природу перед людьми, когда он должен уйти от них: он предупреждает, чтобы они переселились сами и перенесли свои огороды в тень огромной скалы, так как он вскоре взберется на небо по панданусу и тогда все, что не укрылось в тени, погиб-

нет. Так и произошло, но палящую силу солнца умерила мать мальчика: однажды она пришла на гору и, как только солнце взойшло, брызнула ему в лицо известью, заставив его закрыть глаза, после чего убийственная жара смягчилась, появились облака и пошел дождь [291, с. 378—379].

Наше внимание в приведенном мифе должна привлечь история рождения мальчика: его отцом была большая рыба, которая в течение многих дней приплывала к острову и терлась о ноги женщины, приходившей к ней; мальчик появился из бедра женщины; он рос с другими деревенскими детьми, проявляя обычную для будущих героев строптивость и воинственность. В результате мать решила отправить его к отцу: рыба взяла сына в свою пасть и унесла далеко на восток. Таким образом, солнце является плодом встречи тотемического существа и женщины.

Согласно другой версии, мальчика уносит на запад сестра его матери, и мать устремляется в погоню: так ежедневно ребенок-солнце проводит день с родной матерью, а ночь — с приемной [293, с. 151].

По представлениям хули, солнце регулярно вступает в связь с панданусовыми пальмами и те приносят плоды. Под землей есть дорога, по которой солнце совершает ночной путь с запада на восток. Луна — сын старой женщины, живущей на востоке. Когда-то мать жила в доме и вешала на стену сумку, в которой лежал сын. Ночью он попросил вынуть его и отправился в отхожее место, находившееся на западе. С тех пор луна совершает эти походы каждую ночь [43, с. 151].

В других мифах эпизоды первотворения связаны с действиями мифических первосоздателей, первопредков, культурных героев. У хули солнце и луна — это трансформированные Ни и Хана, брат и сестра, которые поднялись на небо после инцеста. Но трансформация на этом не кончается: Ни позднее отправляется в страну Дуна, живет там в пещере, вступает в брак с женщиной мифологической природы; рожденные ею камни он разбрасывает по территории, которую ныне занимают хули и дуна [132, с. 34].

Следы инцестуальной мотивировки возникновения луны есть в мифе киваи: престарелые родители, которые стыдятся позднего ребенка, пускают его по воде; он становится (не зная того) приемным сыном женщины, которая меняет найденыша на своего сына, рожденного вне брака. Найденыш Гануми превращается в птицу, его захватывают девушки, с которыми он, обретая вновь человеческий образ, спит по очереди. Его приемная мать хитростью склоняет его к связи с нею, и он в ужасе от случившегося. Позднее — по не вполне ясным причинам — Гануми с матерью бежит на небо и становится луной [190, № 454].

Другая версия того же мифа не заключает ничего, что на-

поминало бы об инцесте. Мать помогает сыну (кстати, родному) спастись от преследования, и он берет ее на небо. В обеих версиях есть этиологические мотивы: объясняется, почему луна белого цвета и почему она периодически появляется, постепенно приобретая полную форму [190, № 453].

На острове Вогео записан миф, согласно которому нынешняя луна, убывающая и прибывающая, то полная, то вовсе исчезающая, появилась в результате неосторожных операций культурных героев с «первой» лунной, которая всегда была полной и регулярно приходила на смену солнцу, позволяя людям работать ночами. Когда случился голод, один из героев сбил стрелой луну, спрятал ее в корзину и кормил ею детей, отрезая по кусочку; однажды дети в его отсутствие отрезали больше, чем нужно, оставшийся кусок проскользнул сквозь ячейки, обратился в птицу и улетел на небо, где и превратился в луну, но уже с теми свойствами, которые не позволяют людям эффективно и непрерывно работать по ночам [157, с. 31—32].

В другом мифе «луну» — маленький яркий предмет — обнаруживает мужчина, копая большую яму. Предмет начинает быстро расти и, спасаясь от человека, устремляется в небо. Говорят, что рано или поздно луна выросла бы из земли сама и тогда она светила бы гораздо ярче [97, с. 112]. «Луну» хранила в горшке старуха, но мальчишки открыли крышку, и луна улетела на небо, так как они не смогли ее удержать; следы их рук остались на поверхности луны [97, с. 112].

Характерно, что история появления светил почти всегда включает социальные мотивы, в частности мотивы специфических брачных и семейных отношений. У нимборан Й. Элмберг обнаружил, что клан считает солнце своим предком и рассказывает на эту тему миф. Ваи был рожден чудесным образом: его отец собрал кровь из пальца в глиняную чашку и сумку из коры. Через некоторое время в чашке оказался мальчик, а в сумке — змея и кенгуру. У отца Ваи — Ваидем были женские груди, и он выкормил сына. Согласно мифу, Ваидем имел жену — Бано (луна), но предупредил сына, когда тот вырос, чтобы он избегал ее. Ваи стал искусным охотником и однажды все же столкнулся с Бано, которая, узнав, кто он, хитростью заманила его в пещеру и завалила вход камнями. В этой части мифа наше внимание должна привлечь характеристика семьи: дислокальный брак, рождение героя из крови отца, женские качества в образе отца, враждебность женщины (Бано живет внутри дерева, в ней есть черты «хозяйки» леса), охотничья природа героя, его родство со змеями и кенгуру (они — братья по крови). Во второй части мифа рассказывается о спасении Ваи двумя девушками, о его временном браке с ними и об уходе на небо. Впервые солнечная природа Ваи открывается во время праздника:

люди падают при виде его сияющего и пышущего жаром лица; отец, оказавшийся здесь же, выбивает сыну глаз, чтобы ослабить жар, и после этого Ваи поднимается на небо [104, с. 116—118].

Характерно, что космогонические истории у новогвинейцев обычно имеют различные «земные» продолжения в виде новых трансформаций, связь которых с исходной космической ситуацией не очевидна. Так и в мифе острова Вогео дети, виновники бегства луны, укрываются от гнева отца в лесу и девушка становится женой Нгабикала, лесного человека. Позднее брат приводит односельчан, и они побивают Нгабикала камнями из очага, при этом каждый камень, падая на землю, вызывает появление горячего потока. Тело Нгабикала разбивают на мелкие куски и разбрасывают их, а сохранившийся детородный орган вдова зарывает в лесу, и он вырастает в гигантское таро, которое становится главным ритуальным угощением на пирах. Здесь все исполнено символики, и ряд трансформаций в конечном счете объясняется через типовой комплекс представлений. Существенно, однако, что мотивы космогонические, земледельческие и эротические оказываются связанными не только семантическим подтекстом, но и бытовым обычаем: на Вогео молодые пары устраивают тайные любовные встречи в лесу при лунном свете [157, с. 31—32].

Если в описанных нами мифах космогонические акты (см. еще [66, с. 219—220]) выступают как некая случайность, как следствие чьей-то оплошности, то в других они оказываются проявлением сознательной и целенаправленной деятельности мифических перво создателей. По представлениям нгаинг, начало мира было первым этапом деяний Парамбика, который «поставил» все — землю, лес, горы, реки, диких животных, птиц и растения. Нгаинг очень немногое могут рассказать о Парамбике, и с ним не связано каких-либо ритуалов [132, с. 204]. У кераки в роли создателя мира выступает Камбел, имеющий еще ряд секретных имен, в том числе имя, являющееся синонимом названия луны. Одно из имен его жены связано с названием солнца [325, с. 296]. С луной идентифицируется и один из сыновей Камбела, о котором, кроме того, есть миф, косвенно выражающий его лунную природу: Вамбувамбу, вскарабкавшись по пальме на небо, отправился на запад, неся факел из коры, а затем, достигнув горизонта, начал движение на восток [325, с. 301]. Согласно другой версии, Камбел собственноручно создал луну и солнце, скатав в шары сердцевину пальмы и поставив их в небе. Он же дал им имена — Эрам и Банги, нарек их женой и мужем и вручил им по факелу. С этого времени они безуспешно преследуют друг друга по небесному своду. Каждое утро Банги отбрасывает свой факел при появлении Эрама

и возвращается на восток, чтобы заново начать погоню [325, с. 302]. Нас не должно смущать, что Банги — одновременно название луны в языке кераки, одно из имен сына Камбела и одно из его собственных имен. Версии дают нам парадигму воплощений солнца: Камбел — его сын — пальмовый шар, — причем Камбел выступает и как творец двух из этих воплощений. Эта логическая «несообразность» вполне нормальна для мифологического творчества и отражает одну из закономерностей, свойственных мифологическому сознанию.

Во времена деяний Камбела небо было неудобно низким, и он поднял его, предварительно добыв огонь: он поджарил сердцевину пальмы, отчасти похожей на саговую, раскрошил собственными руками в порошок и разбросал по воздуху. Созданные таким образом облака сами поднялись к их теперешнему уровню. Другую часть сердцевины Камбел превратил в шары, которые и по сей день существуют в виде камней, употребляемых в дождевой магии.

Когда небо поднялось, Камбел наполнил его звездами, разметав кусочки бамбука [325, с. 304].

В дельте Пурари принято вешать внутри церемониальных домов маленькие диски из пальм, окрашенные в белое. Они воплощают луну и называются иногда так же, как луна. Рассказывают, что такой диск сделали впервые две женщины, чтобы освещать дом.

Когда пришедший в дом герой Ико увидел этот ярко светивший предмет, он сорвал его со столба и унес на небо, где он стал освещать всю землю [317, с. 231; другая версия — там же, с. 263].

У папуасов Восточного Нагорья роли первосоздателей играют Йугумишанта и ее муж Моруфону. Относительно происхождения мира имеются разные версии. Согласно одной из них, земля с ее природными качествами существовала всегда в виде деревянной плиты, окруженной водой. По другой версии, большое дерево выросло из ничего и его толстые ветви, раскинувшись, образовали землю в форме большой деревянной плиты. Йугумишанта и Моруфону сидят в основании дерева, оно покоится на плечах Моруфону, и, когда он шевелится, земля дрожит. Наконец, в третьей версии супруги выступают непосредственными творцами: землю они создают из своих испражнений, ставят крышу из камня — небо, по краям которого поселяют какие-то антропоморфные существа. Их сыновья воплощают луну и солнце, а жены сыновей — вечернюю звезду и особый красный камень. О Ваинако, герое космогонических мифов племени ятэ (Восточное Нагорье), рассказывают, что он живет с женой под землей и каждое утро выходит через дыру на восточном краю; с луком и стрелами он карабкается по дереву на небо, и

стрелы, которые он держит веером,— это солнечные лучи. Пройдя по всему небу на запад, Ваинако спускается, жена встречает его с едой, и они вместе возвращаются спать на восточную сторону. В этом мифе, как и в уже рассмотренных, космогонические акты получают моментами чисто бытовую мотивировку, оказываются результатом коллизий психологического плана, столкновения страстей или поведений. Жена Ваинако пользуется вниманием со стороны некоторых обыкновенных людей, и муж-солнце сжигает одного из таких смельчаков; поднявшийся от него дым превращается в первые облака [132, с. 80—81].

Исходная ситуация может быть житейски банальной, но она кладет начало цепи невероятных происшествий и ряду неожиданных трансформаций. В мифе арапеш о происхождении мира события начинаются с того, что женщина, работая на огороде, порезала палец, подержала его над листом таро и спрятала окровавленный лист в мусорной куче. Внутри огорода образовалось море. Женщина готовила себе суп с соленой морской водой, а детям — с обычной. Младший случайно съел суп матери. Сыновья узнали о море, разрушили мусорную кучу, и море, до сих пор бившееся на небольшом участке, вырвалось на свободу. Женщина поставила блюдо на голову и сказала: «Дети мои, я стала черепахой». Братья взобрались на деревья. Они создали два ветра, с помощью ветвей деревьев совершили заклинания, и вода спала. Если бы они этого не сделали, море покрыло бы все [222, т. 2, с. 366—367].

Миф киваи о появлении созвездий явно связан с календарной производственной практикой папуасов, для которых особую важность представляют чередование ветров, смена сезонов дождей, за которыми они следят по положению небесных тел. Названия месяцев, границы которых обусловлены этим положением, даны у киваи по созвездиям. Поэтому миф о возникновении созвездий одновременно объясняет порядок ветров и периодов дождей. Согласно мифу, восемь братьев ловили рыбу, причем младший не участвовал в работе, а затем разрубал рыбу. Рассердившись, старший брат, Тагаи, пронзил его копьем и зашвырнул на небо, где он стал созвездием. В ярости Тагаи убил и остальных. Каждому созвездию он определил место, время появления и роль в изменении погоды. Позднее он и сам ушел на небо, став Южным Крестом, и здесь определил очередность движения всех братьев [190, № 451].

В бытовом плане трактуются стихийные явления вроде грома и молнии: у киваи виновниками их являются *аромо-руби* («небесный народ»). Когда они спускаются на землю, то бросают «лестницу» или огненную веревку; разговор их тоже подобен грому; кроме того, они имеют привычку катать по небу ствол дерева. Киваи считают гром также звучанием лунного ба-

рабана либо слышат в нем ворчание двух мифических псов и даже голос мифического героя, бранящего свою жену [193, с. 311—312; космогонические мифы см. еще 66, с. 219—220; 52, № 20—25; 81, с. 400].

Как уже отмечалось выше, в новогвинейских мифах макромир — земля, небо, солнце, луна, море, лес, стихии чаще всего мыслятся как уже существующие к началу мифологических первотворений. В представлениях жителей острова Вогео земля подобна гигантскому блюду с поднятыми крыльями, и небо возвышается над ним в виде перевернутой чаши. Под высшей точкой ее, в центре «блюда», находится остров Вогео, который был всегда и который считается домом героев. Все другие острова, луна и звезды расположены как бы по радиусам, в позициях, определенных героями [157, с. 27—28]. Сами перво создатели могут идентифицироваться с частями этого макромира, мыслятся живущими на небе и оттуда осуществляющими свои деяния либо даже обязанными своим появлением сферам макромира. Об уже упоминавшихся Камбеле и его жене говорится, независимо от прямой идентификации их с луной и солнцем, что они старик и старуха, живущие на небе. Согласно одному варианту, Камбел спустился на землю по пальме [325, с. 297, 299]. Йугумишанта и Моруфону вышли из болота где-то на территории форы. Йугумишанта постоянно идентифицируется с землей [132, с. 81]. Она считается вышедшей из самой себя [61, с. 41]. Паспае родился под землей и до своего выхода наружу не видел солнца [190, № 58].

Вава — «человек иной природы», «человек долгого времени» — жил первоначально внутри огромной глыбы камня, который сам открывался и закрывался [190, № 102]. Аиа Маку, герой жителей дельты Пурари, жил сначала под водой реки Пие, но затем мать вывела его на сухое место [317, с. 257].

Сосом у маринд-аним описывается как гигант, пребывающий в подземных водах Мабудауан, откуда он приходит с каждым сезоном восточных муссонов. Возможно также, что он ассоциируется с солнцем [45, с. 267]. Об Ири и Каи, предках корики, говорят, что, возможно, они спустились с неба либо сначала жили под землей, но потом ушли оттуда [317, с. 263]. Согласно понятиям орокаива, все люди вышли из дыры в земле или из пещеры [321, с. 154]. У тех же орокаива Коковаио идентифицирован с плавучим островом, т. е. со скрепленной массой водяных растений, которая время от времени поднимается на поверхность [321, с. 277].

У маринд-аним мифическая старуха Собра вышла из земли для своих культурных деяний. По другой версии, она жила на небе, а когда наступила засуха, то стала делать дыру, чтобы найти воду, и упала на землю. Здесь она стала женой Назр,

дема-свиньи, и принесла в качестве детей вспышки молнии [45, с. 211—212]. Другими первопредками маринд-аним считаются братья Геб и Сами, дети Динадин (неба) и Нубог (земли). Геб был большой, черный, с телом, крепким, как камень, и покрытым желудевой шелухой; он жил в муравьиной куче. По другой версии, это был гигант, чья голова возвышалась над солнцем, а ноги находились под землей, руки же были протянуты на север и на юг. Есть также рассказы о Гебе как о солнце и о луне [45, с. 85—86, 209, 222—232; 331, т. 2, с. 28]. У мае человекоподобные существа — солнце и луна — явились прародителями всех. Их дети, создавшие позднее людей, пребывали на небе, а их потомки колонизовали землю [132, с. 108]. Один из культурных героев киваи, Вакеи, жил под землей [190, № 54]. Согласно мифу с острова Вогео, ребенок родился в земле, после того, как женщину, беременную им, похоронили. Он жил, высасывая сок из корней хлебного дерева, пока его крик не услышали люди [157, с. 101].

Уже из сказанного выше можно заметить, что мифология новогвинейцев включала представления о трехчастном членении мира. «Верхний» мир — небо — чаще всего упоминается в исходных ситуациях мифов первотворения, в связи с космическими актами и культурными деяниями небесных обитателей. Небо скорее рассматривается как временное обиталище, откуда демиурги или предки рано или поздно уходят на землю. Разумеется, есть исключения, и в некоторых мифах оппозиция «земля» — «небо» приобретает известный социальный смысл: на небо уходят некоторые персонажи, вступившие в конфликт с коллективом, в котором они жили; мальчика спасает от людоеда ястреб, переноса его на небо; сброшенный им на землю кокос дает ростки и превращается в гигантскую пальму, которая достигает своей вершиной нижней части неба; позднее по этому дереву поднимаются братья-сироты, обиженные тем, что при обрядовом распределении еды им почти ничего не досталось. Пока они достигают вершины, они становятся совсем взрослыми. Позднее все трое спустились на землю [157, с. 33].

Высокое дерево — обычный путь на небо для мифических героев. Фагена оказался среди небесных людей, словно бы заблудившись ночью. Здесь он обнаружил своего двойника, который стал руководителем его в новой жизни. В мифе всплывают лишь отдельные ее подробности. Скажем, самые обыденные, земные дела на небе давали совершенно особый эффект — например, с испражнениями выходили живые звери, которые затем под покровом тумана спускались на землю. Через дыру в небе Фагена наблюдал за похоронной церемонией, которую совершала по нему жена. События, совершавшиеся на небе, дублировались на земле. Когда Фагена вернулся, спустившись по паль-

ме, на землю, с принесенными им животными произошла трансформация: свинья превратилась в огурцы, змея — в ползучее растение, казуар — в папоротник, а кускус — в гнилое дерево [324, с. 147—148].

Согласно мифу мае, структура общества на небе и на земле изоморфна, что объясняется генетически: заселение земли происходило с неба, так что каждая фратрия и каждый клан «внизу» имеют структурное соответствие «наверху», и земная система описывается как тень небесной [110, с. 263; 153, с. 124—125; 132, с. 108; 229, с. 10—11].

Как мы увидим далее, получение различных благ с неба — обычный мотив новогвинейских мифов.

Записан миф о войне между небесными и земными людьми, начавшейся из-за того, что Аувара, вождь первых, рассердился на земных людей, срубивших посланные им пальмы раньше, чем они стали давать плоды. Перед нами — редкий случай в мифологии новогвинейцев, когда герои пытаются установить культуру в войне. Небесные люди нападают первыми, их приход сопровождается раскатами грома, они бьют своих противников саговыми ветвями и затем по лестницам влезают назад на небо. В отместку земные люди сооружают бамбуковое устройство, по которому добираются до щели, ведущей в небо. Здесь снова завязывается борьба, которая в конце концов оканчивается миром. Земные люди с тех пор процветают, научившись использовать саговую пальму. Те же, кто боялся нового нападения с неба, ушли на запад.

Как это часто бывает в мифе, фантастическая история имеет вполне реалистическую концовку: ею мотивируется существующее территориальное расположение соседних племенных групп [317, с. 269—270].

Что касается подземного мира, то он в мифах первотворения почти не описан. Известно, что соединяется он с миром земным через дыру, режу — водную поверхность или болото. Демиурги, предки и культурные герои, выходя из подземного мира для своих акций, редко туда возвращаются. Пребывание под землей для людей (а не для духов) — состояние временное и, видимо, ущербное.

У кули с подземным миром связаны представления о громах и молнии. Под землей живет Кенангга, создавший людей кули. Молнии — это его огромный белый клык, они способны разбивать землю; гром — его голос [43, с. 150].

Кроме того, подземный мир прочно ассоциируется с представлениями о смерти, о переходе в него умерших, о земле духов умерших и т. д. (см. об этом подробнее в главе «Культ умерших»). В тех редких случаях, когда прямых ассоциаций с землей умерших нет, подземный (или подводный) мир описыва-

ется в формах земного, но ему придаются некоторые специфические черты. Например, в одном рассказе, записанном в районе озера Кутубу, герой-мальчик в поисках гарпуна, унесенного рыбой, попадает в подводный мир, где все очень ухожено и где люди отличаются лишь тем, что они питаются земляными червями. Когда мальчик нечаянно съедает червей, он превращается в рыбу и обнаруживает, что те, кого он принимал за людей, тоже рыбы [324, с. 140—143].

Если небесный и подземный (подводный) мир частично изоморфны земному, хотя и отличаются от него по самой своей природе, то мир земной в мифах предстает как единство реального и фантастического, бытового и невероятного, а главное — он предстает как мир, обретающий культуру, систему и устойчивость. Специфика деятельности культурных героев «не сводится к добыванию культурных благ, культура включает в себя и общую упорядоченность, необходимую для нормальной жизни в равновесии с природным окружением» [11, с. 199; космогонические мифы см. еще 137, с. 338—349; 308, с. 1—12].

Мифы творения микромира

Следует сказать, что любая классификация мифов первотворения по объектам, которые создаются, условна, поскольку часто происходит одновременное создание макро- и микрочастей, явлений природы и предметов культуры, материально осязаемых вещей и социальных отношений. Столь же условно деление по типам героев, так как многие персонажи, с одной стороны, соединяют в себе черты демиургов, мифологических или тотемических предков, чудовищ и культурных героев, а с другой, даже обладая более или менее определенными типовыми дифференцирующими характеристиками, оказываются неожиданно близкими друг другу по характеру деяний. Однако было бы неверно вовсе отказываться от попыток упорядоченного подхода к этим двум аспектам. Просто при этом на время приходится оставить сюжетную сторону рассматриваемых мифов как целое и сосредоточить внимание на типовых моментах, которые могут нести относительно самостоятельный смысл. Что касается мифологической сюжетики, то она заслуживает специального рассмотрения.

Обращаясь к темам мифологического творения микромира, мы должны иметь в виду, что большинство новогвинейских мифов по своему содержанию, по социальной функции строго локализовано: это — мифы данной этнической общности; в них запечатлена история (вернее, предыстория) этнических коллективов от момента появления их первопредков и до окончательного установления их в современных формах, приобретения из-

вестных культурных благ и навыков и получения определенных социальных норм и правил. В новогвинейских мифах трудно обнаружить тенденцию к отождествлению данного этнического коллектива с человеческим обществом в целом, во всяком случае — когда речь идет о творении микромира. «Своя» локальная группа, «свое» племя почти всегда выступают в соседстве с другими, в иноэтническом (либо ином по физической природе) окружении. Многие мифы включают историю не только «своего», но и «чужого», соседнего микромира. Как мы увидим, межэтнические контакты, миграции, обмен и т. п. выступают существенным моментом мифологической концепции микромира как конкретного этнического социума. Мотивы творения могут иногда получать этиологический характер.

Нет оснований говорить о какой-либо последовательной системе в разработке мотивов творения микромира. В одних мифах он мыслится существующим издавна и речь идет лишь об отдельных его слагаемых, которые создаются вновь или осваиваются, в других он творится на наших глазах.

Когда-то давно не было ни Киваи, ни Абаура, ни Мибу, ни других островов, кроме Вабоде. Жители двух прибрежных деревень имели обыкновение выбрасывать в реку всякий мусор, из которого в конце концов в одном месте, где он всегда задерживался, получилась отмель [190, № 1]. Перед нами — тот редкий случай, когда дело обходится без вмешательства перво-создателя. Он появится здесь позже.

Демиурги, первопредки, мифические и тотемические герои создают отдельные слагаемые локального мира как бы попутно, в силу разных привходящих обстоятельств. Часто их деяния оказываются невольным последствием их несдержанности, ярости, необузданной силы. Именно так, сама того не желая, создает многое Абере, мифическая женщина, находящаяся в постоянной вражде с мужским миром: она убивала мужчин ударами своей магической копалки, и всюду, где падало ее оружие, образовывался залив; укрываясь от преследователей, она провела вокруг себя символическую черту своей носовой палочкой, и выросла сразу такая масса травы, что женщину невозможно было найти; из брошенной ею травяной юбки выросли банановые деревья и т. д. [190, № 46, 47, 51]. Когда Нага метался по морю в сделанном им из бревна крокодиле, он прокладывал себе путь прямо через остров Туду, и таким образом появилось множество мелких проливов и бухт [190, № 55]. Мванубва хотел похоронить свою мать, умершую во время плавания, на чужом берегу, но встретил сопротивление со стороны хозяев. В гневе он стал работать веслом, разгоняя большие волны: так, до сих пор подплыть к острову с этой стороны невозможно [157, с. 50].

Об озере Кутубу рассказывают, что оно возникло в районе, где совершенно не было воды и где жили одни женщины, занимавшиеся охотой. Проследив за собакой, которая знала, где есть вода, женщины срубили гигантское дерево и открыли путь воде; она стала быстро распространяться по долине. С помощью магии и заклинательной песни им удалось ввести поток в границы нынешнего озера. Заливы и островки на нем образовались при падении дерева. Рассказывают также, что от брошенных плодов таро пошли водяные растения и что женщины кинулись в озеро и превратились в лягушек [324, с. 8—10].

Река Кикеранда образовалась, когда некий охотник, которому шум ручья мешал охотиться на птиц, ударил стрелой в землю. Хлынувшая вода унесла мужчину и пробила большую гору [66, с. 220].

Образование островов может быть результатом как сознательных усилий героя, так и его необдуманных действий. Тудава, вышедший из земли и выведивший за собой других, давал каждому его тотем и расселял по островам, которые он специально создавал, бросая в море большие камни [213, т. 1, с. 69—70]. Нага, о котором мы уже упоминали, действует по просьбе Вакеа: он швыряет землю, камни, маленькие деревья со словами: «Назовись Туду, стань этой ночью островом» [190, № 53]. Но вот совсем другой случай: в драке жители деревни растерзали Дунга-Кваб-Дала, и части его тела стали островами-вулканами Манам и Бам. Точно так же из частей тела убитого Пидалара возникли острова — один низкий, другой холмистый, коралловые рифы и горы [157, с. 30—31].

Жители разных регионов часто связывают наличие каких-либо топографических особенностей, природных раритетов или даже просто обычных предметов с временами мифических творений, с действиями известных им персонажей. На острове Вогео есть нагромождение камней, кажущееся искусственным. Говорят, что его устроил Мафофо, прежде чем отправиться вместе с остальными героями в другой мир. Каждый камень представляет одного из героев, а большая базальтовая плита, поставленная вертикально, называется «мафофо» [157, с. 48].

У маринд-аним множество мест связано с дема, мифологическими существами; они обычно выделяются своей формой, размерами, положением. О многих камнях говорят, что это — дема [45, с. 182] (см. о них на с. 38—39).

В районе Лае рассказывают о Ло'вамунг, который был когда-то островом, но затем перешел на побережье и превратился в гору, будучи оскорблен жадностью своего брата — острова Бомбийенг, забиравшего всю пищу, какую приносили в дар жители окрестных деревень. Всюду, где Ло'вамунг отдыхал по пути, выросли большие коралловые рифы. Другие горы и седло-

вины между ними обязаны своим возникновением братьям-гигантам [328, с. 8—9].

Мифологическая заряженность окружающей топографии наряду с наличием большого числа «исторических» мифов, объясняющих возникновение и формы природных предметов, является одним из факторов, поддерживающих в целом мифологическую систему в ее живом состоянии.

Мифы творения предметов культуры

В данном разделе понятие «культура» сознательно и несколько условно ограничено миром предметов. В действительности оно — на мифологическом уровне — гораздо шире и включает весь процесс выделения человека из первоначального чисто природного состояния, его культурного и социального самоопределения и установления общества со свойственными ему нормами, порядками, знаниями и ограничениями. Однако есть основания при рассмотрении мифов искусственно расчленить этот процесс, в самих мифах представляющий как единый.

Можно без преувеличения сказать, что весь видимый предметный мир, все многообразие вещей, живых существ, культурных растений, технических орудий, равно как и комплекс знаний об их свойствах и умение ими пользоваться, их создавать и т. д., мифология описывает как продукцию творения. При этом, как хорошо показано современными исследованиями, понятие «творение» весьма емко и многообразно: оно предполагает возможности спонтанных превращений, пространственных перемещений, похищений, изготовлений, биологического порождения [11, с. 194—195]. Поскольку каждый из этих типов включает ряд вариантов, то создается чрезвычайно красочная картина, поражающая богатством фантазии, причудливостью «вымысла».

Разумеется, мифология отдельного племени или локальной группы не дает ни полной картины творения, ни всего набора его типов. Есть известная избирательность. По степени популярности объектов творения на первом месте стоят обычно огонь, полезные растения и огородные культуры, животные, птицы, насекомые, рыбы, орудия труда и оружие, ритуальные музыкальные инструменты. Сравнительно реже сюда включаются предметы одежды, украшения, предметы ритуальных церемоний, жилище и предметы домашнего обихода.

Несомненно, что в ряду творений предметов культуры особый, рубежный смысл имеют получение огня и введение огородничества. Первое иногда связано со вторым, но это не обязательно. Гораздо важнее, что с получением огня совершается

переход от сырой пищи к вареной (жареной, печеной, вообще приготавливаемой на огне), в котором символизируется переход от «природы» к «культуре». Введение огородничества знаменует другой момент внутрикультурных сдвигов — от бродячего охотничества к земледелию, от простого пользования благами природы к целеустремленному ее освоению.

У киваи в мифе о Соидо огонь необходим для создания огородов. Характерно, что добывают его у «лесных людей», не знающих огородничества [190, № 44] (подробно мифы о создании огородных культур и огородного земледелия рассматриваются нами в главе «Культ плодородия»).

Лишь в редких случаях мифы описывают создание огня. О кивайском Паспае говорится, например, что он был первым, кто добывал огонь путем трения двух кусков дерева [190, № 58]. У тех же киваи юный герой Йаваги, родившийся от брошенного в траву семени кенгуру, сам научается получать огонь трением, а «мать»-кенгуру научила его не бояться огня и уметь им пользоваться [190, № 14].

Дух является во сне к Гугуру и сообщает, что огонь спрятан внутри куска лука, нужно только потереть его о дерево [190, № 275].

Преобладают, однако, мотивы получения огня, уже существующего у кого-либо. Обладатели огня дарят его пришельцам, либо, чаще, его приходится забирать силой или хитростью. Можно выделить типовые ситуации и мотивы, равно как и назвать типовые персонажи. Исходной ситуацией является отсутствие огня у обитателей данного локуса: они вынуждены питаться рыбой, которую сушат на солнце, разложив на стволах деревьев, или даже просто сырой пищей. Желанный огонь находится на другом острове, и его хозяйкой или хранительницей оказывается женщина; в роли владельца огня выступают также «чужие» герои, мифические существа и т. д. Например, Гибуногере хранит его в своем жилище под землей [190, № 273]. Детям приносит огонь из воды земляная черепаха [98, т. 2, с. 174]. Обычный мотив — огонь хранится между большим и указательным пальцами правой руки; в связи с этим иногда в рассказы вплетается этиологическая подробность: теперь между этими пальцами большое расстояние — когда-то на этом месте была палочка огня. Иногда сами герои отправляются за огнем. Великий Нага подговаривает своего друга Ваиати похитить огонь у Ику, и они отправляются на птице на остров Мури [190, № 52]. Но чаще за огнем посылают птицу или животных. Камбел отправлял по очереди ящериц разных видов, и только самой маленькой удалось добраться до пандануса, под которым находился огонь, миновать охрану и вернуться, держа огонь под мышкой, чтобы вода не попала на него. Забавная деталь: Камбел

не мог найти огонь, который ящерица, играя с хозяином, прятала от него [325, с. 302—304].

В мифе киваи неудачу терпят крыса, игуана, змея, и только большой ящерице удается получить огонь — она вырывает его из руки женщины [190, № 276]. У моту ту же задачу выполняет собака [198, с. 371; ср. также 97, с. 114; здесь дана сводка новогвинейских версий].

Даре посылает черного какаду Капиа, знавшего множество разных вещей и умевшего говорить по-человечески. Капиа нес раскаленную палочку в клюве, и от жара у него появились красные точки в углах рта [190, № 272]. Хозяйка огня привязывает палочку к хвосту собаки, потом на спину, но на нее попадает вода; наконец, в третий раз, палочка помещается на голове [170, с. 57]. Ящерица несет огонь во рту, держа голову над водой [190, № 276].

Как героический акт получение огня описывается в нескольких мифах киваи. Нага и Ваиати совершают далекое путешествие на спине ястреба, спускаются на землю по дереву, встречаются с владельцем огня Ику, преисполненным гордости и сознания собственного величия оттого, что у него в руке хранится огонь. Нага вырывает его у Ико. Позднее Нага и Ваиати распространяют огонь, переходя из одного места в другое [190, № 22].

Хавиа плывет на другой остров, надев церемониальный наряд, по пути он поет песню о дыме, который виден издалека. Он поступает подобно Нага, вырывая огонь из руки женщины, и плывет назад с победной песней [190, № 274].

Старуха готовила еду для десяти юношей-охотников, высушивая ломтики ямса и таро на солнце, но для себя готовила на огне, который прятала между ног. Открыв однажды разницу между сырой и вареной пищей, юноши разработали план похищения огня. Младший выхватил огонь и убежал. Старуха не смогла перепрыгнуть через заранее срубленное ими дерево и отстала. Тогда она вызвала дождь, который должен был погасить огонь. К счастью для похитителей, огонь успел перейти на хвост змеи, укравшейся от дождя в дупле. Оторвав горящий хвост, охотники разложили костер и стали раздавать огонь людям из разных деревень. При этом виды деревьев, из которых брались куски для головешек, становились тотемами соответствующих групп [291, с. 379—380; полинезийские параллели см. 97, с. 115—116].

В некоторых случаях мотив получения огня включен в более сложный сюжет и окружен разного рода драматическими подробностями. В мифе орокаива с открытием огня связана гибель «первых» людей, живших большой группой в корнях огромного дерева: огнем они были наказаны за вероломство, проявленное

по отношению к первосоздателям [325, с. 385—386]. У жителей дельты Пурари легенда об огне включена в рассказ о браке небесной девушки Каии, дочери первосоздателя Ауа Маку, и юноши Маику. Она сама предложила себя в жены и явилась с неба. Семья жениха выставила украшения, свинью, собаку и др. и ожидала ответных подарков, но Каии нечего было дать. Люди в деревне ничего не знали об огне и питались сырыми крабами. Каии не могла их есть и заболела. Тогда Ауа Маку принес тлеющую головешку. По другому варианту, он просто зажег дерево [317, с. 258—259]. Типовым для большинства мифов является мотив, согласно которому люди, получающие огонь, сначала пугаются его, а затем быстро осваиваются с ним.

Архаической, видимо, является версия, по которой приобретение «обычного» огня происходит одновременно с открытием деторождения и началом истории данной этнической общности: по мифу, огонь хранился внутри женских гениталий, там же приготавливалась пища, и люди не подозревали о сексуальных отношениях. Ангатаи, культурный герой, явившийся со стороны, гасит «женский» огонь, научает искусству получать огонь путем трения и совершает первый акт связи с женщиной [66, с. 218—219; мифы о получении огня см. также 162, № 14; 310, с. 125—126].

Мифическая эпоха первотворений — это время великих охотников. С точки зрения стадияльного развития общества, способов производства мифы об охотниках следовало бы считать более ранними, чем о земледельцах. В действительности же картина оказывается много сложнее. Маигидубу, одновременно змей и человек, уводит женщину с ребенком, которых он считает своими потомками. Он принимает также мужа женщины. Маигидубу выступает как тотемический предок — культурный герой: сам мастер-огородник, он подсказывает разным локальным группам, каким снадобьем они должны пользоваться для стимулирования роста ямса; при этом он учитывает тотемическую принадлежность каждого клана. Когда люди начали создавать огороды, Маигидубу не только пришел посмотреть, как идут дела, но и помог, вовремя дав овощам воду [190, № 414А]. Таким образом, перед нами как будто типичный для мифов о создании огородничества сюжет и столь же типичный герой. Между тем в других версиях этого сюжета Маигидубу оказывается слабо связанным либо вовсе не связанным с земледелием, зато на первый план выступает его охотничья природа: он обучает мальчика охоте из лука, и тот достигает большого искусства. Согласно одной из версий, мальчик смотрит на Маигидубу как на настоящего отца — безусловный след тотемической традиции [190, № 414, 414В, 414С].

Первым охотником у некоторых групп маринд-аним был Ара-

мемб. Благодаря его подвигу появились кенгуру: он убил дема Мингуи, из костей которого вышли животные [45, с. 285—286].

Связь с тотемизмом наглядно проявляется в мифах о великих охотниках Меседе, Нугу, Паспае, Сидо, Камбеле. Но здесь же видно и преодоление ее. В ряде случаев прослеживается своеобразное перерождение героев, утрата ими охотничьей природы и тотемической маркировки. Меседе поначалу — одинокий охотник. Он живет внутри пальмы, выходит по ночам, стреляет из своего чудесного лука, убивая множество дичи. Он обладает магическими возможностями: убитую дичь заворачивает в циновки, и она уменьшается в размерах, а дома он возвращает ей натуральный вид; он и сам способен уменьшаться тем же способом; передвигается он с места на место необычно — он стоит, а земля движется под ним. Меседе, став мужем Дибири-Сагари, обеспечивает мясом всю деревню [190, № 45]. Как великий охотник, Меседе совершает особенно трудный подвиг — убивает гигантского крокодила и извлекает из его брюха сына мифической женщины Абере [190, № 47]. Но потом, после долгих странствий и бурных приключений, Меседе с братом переходят к огородному земледелию [190, № 49], а затем Нугу похищает у него его волшебный лук и стрелы с костяными наконечниками [190, № 50].

Магическими способностями обладают и другие мифические охотники. Паспае убивал птиц, делая вид, что бросает в них деревом [190, № 58]. Нугу научился у Кукапиа наносить резные знаки на стрелы и добывать листья дерева, обладающие особой способностью сообщать силы охотникам и воинам [190, № 50]. Бродячим охотником был Йаваги, родившийся из семени кенгуру. Он бродил по стране, всякий раз разбивая свой лагерь в новом месте, и давал наименования незаселенным локусам. Позднее он создал семью и стал вести оседлый образ жизни, развел огород [190, № 14].

В мифическое время благодаря действиям предков и культурных героев появилось и большинство других жизненно важных предметов, равно как и умение эффективно применять их. Это относится, в частности, к рыбной ловле и гарпунной охоте. Рассказывают, что сначала культурные герои ходили ловить рыбу на риф голыми руками и редко добивались успеха. Однажды один из них, Кафафо, догадался заострить кусок раковины и прикрепить к шнуру: так появился рыболовный крючок. Кафафо не стал делиться своим изобретением и ловил рыбу только для одного себя. Один из его соплеменников проследил за ним и, выбрав подходящий момент, ударил Кафафо палкой по голове и забрал крючок. Кафафо пришлось оживлять, после чего он придумал новые крючки [157, с. 33—34].

Мифы связывают получение знаний о гарпунной охоте с ус-

тановлением ритуальной процедуры почитания умерших. Сесере вначале одиноко живущий мальчик, у которого мужья его сестер регулярно похищают пойманную им рыбу. Он первым совершает обрядовые действия над похороненными родителями: извлекает из земли их черепа, обмывает их, приносит в дом. В награду за это дух отца учит его, как сделать гарпун и соорудить платформу на рифе. Сесере становится великим гарпунщиком и успешно охотится на дюгоней [190, № 61].

Известны мифы об изобретении лодок, об изготовлении первых каменных топоров, о сооружении первых хижин, мужских и церемониальных домов, а также о происхождении песен и музыкальных инструментов (см. гл. III и IV), военного искусства и т. д.

Этиологические мифы

Мифов, объясняющих те или иные особенности природных явлений, животного и птичьего царства, свойства предметов, поведение живых существ, зафиксировано на Новой Гвинее множество. Кроме мифов, которые непосредственно являются этиологическими, характерно включение этиологических мотивов в различные мифы первотворения, в героические сказания. Собственно, этиологическая тема так или иначе присутствует в том комплексе мифов, которые были рассмотрены выше: раскрывая происхождение предметов и явлений, имеющих жизненное значение для коллектива, говоря о способах их получения, мифы частично объясняют и изначально возникшие их качества и свойства.

Этиологические мифы говорят не о происхождении самих вещей и явлений, но о возникновении некоторых их постоянных свойств и признаков. Кроме всего прочего, мифы эти любопытны тем, что часто описываемые в них предметы и явления и особенно их качества и свойства не столь уж жизненно важны для коллектива. Создается впечатление, что папуасские этиологические мифы — это своеобразная игра фантазии, «логические» упражнения на базе мифологического материала и мифологического сознания.

Вот один из самых пространственных этиологических мифов, в который вплетены мотивы первотворения, записанный у арапеш. Согласно этому мифу, разные виды птиц явились из людей, и трансформация их совершилась в результате одной крупной ссоры. «Птицы», «ящерицы», «саранча» (т. е. люди, ставшие ими впоследствии) совместно обрабатывали саго, каждый выполнял свою работу. Все расстроилось из-за того, что «красный попугай» и «какаду» стали спорить, кто красивее, и первый разбил второму голову каменным теслом. Завязалась об-

щая драка. После этого и началась серия превращений. Возникшие виды птиц, животных, растений несут на себе признаки, обусловленные либо их первоначальной природой, либо участием в драке. Объяснения носят подчас довольно изощренный характер. Большая ящерица монитор вернулась, когда драка была в полном разгаре, с сухими кокосовыми листьями для факелов. Не желая вмешиваться, она ушла, волоча за собою листья: теперь, когда монитор ходит, он производит треск, подобный тому, какой получается, когда кокосовые листья тянут сквозь буш. Птица *ниминиагу*, занимавшаяся промыванием саго, после начала ссоры вылила воду, разворошила массу и положила по нескольку зерен на свои щеки. Эти точки можно видеть и сейчас. Миф заканчивается рассказом, рисуящим идеальные отношения какаду и его дяди — птицы *кабаун*: какаду тяжело ранен, и дядя устраивает ему гнездо в дупле, добывает дичь и саго, а жена его все приготавливает; какаду выглядит жалким: руки его сморщились, он потерял свои красивые волосы, и кабаун добывает для него с помощью разных ухищрений гребешок с летающей лисицы (этот эпизод развернут в самостоятельный рассказ); какаду счастлив и спрашивает дядю, чем он мог бы отплатить ему; кабаун просит только об одном: чтобы какаду своим твердым клювом вскрывал для него кокосы. С тех пор какаду, расколов молодой орех, зовет кабауна криком «хайя, хайя», и птица отвечает ему «ки вхат, ку вхат» и прилетает попить соку [222, т. 2, с. 363—364].

Итак, ссора, игра эгоистических страстей с фантастической быстротой разрушает единый и организованный коллектив и вызывает процесс трансформаций, приводящий к возникновению видов, основы которых, надо подчеркнуть, были заложены в исходном состоянии членов этого коллектива. Идея зла и беспорядка, выраженная очень сильно в первой части мифа, снимается, однако, во второй части, где родственные отношения вновь появившихся видов рисуются как идеальные.

Однако это не всегда имеет место в пределах одного мифа. Обычно этиологические мифы рисуют два этапа: первый — наличие некоего единства, благополучия и второй — резкое их нарушение, приводящее к фразного рода превращениям, к разъединению, к конфликту, который протягивается из мифологического времени в реальное время. Некогда дикие животные (которые, в сущности, были людьми) собирались для совместных празднеств, во время танцев кенгуру наступил на больного пса, приползшего на праздник. Это привело к всеобщему беспорядку, пес погнался за кенгуру, а два копыта, которыми владел пес, превращаются в его клыки [222, т. 2, с. 363].

Отношения между животными — частая тема этиологических мифов. Рассказывается о последствиях вражды между собакой

и крысой, вызванной тем, что крыса несколько раз вероломно обманула собаку, хотя они были друзьями [222, т. 2, с. 365—366]. Объясняется, как собака утратила способность говорить по-человечески: хозяйка отбила у нее дар речи, когда та хотела рассказать о ее измене мужу-хозяину [222, т. 2, с. 362].

Этиологические мифы этого рода в гораздо большей степени и с большими основаниями могут сопоставляться с животными сказками, чем классические тотемистические мифы. Вот еще образец такого мифа, приближающегося к сказке: черепаха и кенгуру забрались в огород рогоклюва полакомиться бананами, но их увидели и окружили; кенгуру спасся, а черепаху поймали и заперли на ночь в доме рогоклюва, привязав к столбу. Черепаха попросила детей, оставшихся в хижине, развязать ее, чтобы она могла играть с ними. После этого она надела лучшие украшения хозяина и уползла. За нею гнались, бросали камни, но на ней все же осталась коробка, которую она с тех пор носит на спине [97, с. 145—146].

За этиологическими конфликтами подчас, видимо, нет никаких реальных мотивов. Пример тому — рассказ о ссоре двух видов маленькой-рыбы, различающихся тем, что одна белого цвета, а у другой по бокам блестящие красные полосы. Ссора между ними произошла из-за того, что женщина, к которой они обратились за огнем, отказала белой, но дала полосатой и даже предложила ей себя в жены. Белая из ревности и зависти хотела убить полосатую, но та прогнала ее. «Вот почему теперь полосатая *иби* всегда преследует белую» [170, с. 154—155]. Видимо, мифологическое творчество нуждалось в такого рода конструкциях, «чистых» по своему вымыслу, не связанных никакими элементами достоверности.

Последнее, что следует сказать об этиологических мотивах в мифах, — это то, что в ряде случаев они носят сопутствующий характер. Например, в героическом мифе, где действуют Абере и Меседе, таких мотивов несколько. Среди них — объяснение того, почему лодки с чужих островов всегда пахнут разложившейся рыбой: Меседе, убив мифического крокодила, бросил его кишки в лодки своих спутников [190, № 47]. Пальмовые ветви содержат нечто вроде оборок, напоминающих женские юбки. Они появились, когда мужчины пытались влезть на первую кокосовую пальму, и им удалось это сделать только после того, как женщины забросили на ветви свои травяные юбки [190, № 262В]. Когда аист стал клевать «первых людей», которые были еще без рук, без ног, ртов и ушей, но имели очень крепкие головы, клюв у него согнулся и остался таким навсегда [331, т. 2, с. 189].

Характерная особенность большинства этиологических мифов — соотнесенность их концовок с нынешним состоянием тех

или иных предметов и явлений при отсутствии каких-либо ассоциаций ритуального, магического либо даже просто практического порядка. Этиологические знания, как правило, не к чему применить, они имеют совершенно чистую форму [см. также 52, № 48—55; 308, с. 60—92].

Мифологическая организация социума

В новогвинейской мифологии открывается целая панорама отношений — человеческих, семейных, межэтнических, описываются сдвиги и повороты в отношениях, в установившихся формах жизни. И сами эти формы, порядки, институты устанавливаются заново на наших глазах. Происходящее в мифические времена и в мифическом мире обычно самым непосредственным образом соотносится с временами реальными и реальным миром.

Проблемы социума — одни из самых сложных в мифологии, что объясняется, в частности, сильной тенденцией к конструированию в символических, метафорических формах либо просто в формах фантастического вымысла целого ряда социальных институтов и отношений, реальность которых остается под вопросом; во всяком случае, сами мифы наличие ее в прошлом не обязательно подтверждают.

У колыбели человеческого социума стоят первосоздатели-демиурги, мифологические и тотемические предки и культурные герои. Практически очень трудно строго расчленить персонажей новогвинейской мифологии по этим привычным категориям. И дело не только в том, что они часто изоморфны в плане функциональном, т. е. творят одно и то же. Не менее существенно, что в их «биографиях», характеристиках, атрибутах постоянно обнаруживаются общие черты и мотивы, известная повторяемость.

С некоторой долей условности мы можем выделить группу первосоздателей-демиургов, на долю которых падает работа по конструированию основных слагаемых макро- и микромира и социума. Их известно не так много, и, что характерно, мифы о них, об их происхождении отличаются по сравнению с другими большей неясностью. У кераки первосоздателем выступает Камбел. Впрочем, имя создателя, как и имена его жены и сына, принадлежит к числу секретных, и его произносят шепотом и оглядываясь. У них есть ряд вариантов. В обиходе более употребимо слово Гаиньян, которым обозначают также что-то очень большое, что можно сопоставить с мифическим временем, и, кроме того, так называют мифические существа, которыми пугают детей. Местом обитания Камбела считался остров Курамангу. В одном варианте мифа говорится, что Камбел спустился сюда

с неба по пальме, но обычно считается, что он был здесь сначала. Ему принадлежат открытие людей и расселение племен. Он же — создатель многих важнейших природных явлений и предметов. Известно, что у Камбела были жена и дети, но рассказов о происхождении жены и рождении детей нет. Выше уже отмечалось, что Камбел и его близкие ассоциируются с небесными светилами. Известно также, что некогда прекратилось их пребывание на Курамангу и само их существование приняло иные формы. Вначале умер сын, и мать, оплакивая его, совершила долгое странствие на запад, неся с собою все известные виды ямса и таиту. Камбел поднялся на небо, догнал ее и предложил оставить самые ценные сорта растений на западе, а остальные принести на Курамангу. Это было последнее, что они совершили на земле. По одним версиям, Камбела похоронили на Курамангу, по другим — он превратился в луну. Говорят также, что Камбел и его жена, старик и старуха, просто живут на небе. Надо иметь в виду, что эти версии в сознании кераки не исключают одна другую.

Рассказы о Камбеле до известной степени составляют повествовательный цикл, относительно завершенный по судьбам его героев. Он отличается драматизмом и содержит сюжеты, к которым мы еще обратимся в связи с рассмотрением отдельных аспектов мифологического социума [325, с. 298—314].

В том же районе известны мифы о первосоздателе Тивре, его жене Туту и сыне Гваре, анализ которых представит несомненный интерес для рассмотрения проблем мифологической семьи и возникновения человеческого рода [325, с. 385].

У капаукү первосоздатель Угатаме имеет дуальную природу: предполагается, что он в одно и то же время мужчина и женщина, солнце и луна. Он создал все и определяет все события [258, с. 84]. У маринд-аним первосоздателями, давшими жизнь предкам — культурным героям, являются два дема — Нубог (земля, женск.) и Динадин (небо, муж.) [45, с. 208; 331, т. 2, с. 28].

С землей идентифицируется у форы и их соседей Йугумишанта. Она и ее супруг Моруфону создали людей, населили земли, занимаемые известными племенами, насадили огороды, дали полезные растения и деревья, установили различные типы поведенческих норм и церемоний. На них ссылаются как на создателей почти всего окружающего.

Согласно некоторым версиям, они вышли из болота, покрытые липким илом и листвой. Таким образом, Йугумишанта вышла из самой себя, т. е. из земли. У нее много имен, которые обозначают разные ее манифестации: болотистый участок, вид красного кротона, особый вид соли. Все эти манифестации так или иначе связаны с болотом: листья красного кротона погру-

жаются на время в болотную воду, потом сушатся на солнце, и на них появляется тонкий солоноватый налет, который идет в пищу, употребляется в лечебных целях и как колдовское средство.

Другие уподобления женщины-первосоздателя: вид травы, употребляемой для ритуального прокалывания носов, каменный барьер водопада, тип бобового стручка. Большую часть наименований можно интерпретировать в связи с двумя основными и взаимосвязанными функциями Йугумишанты: она — источник и производительница всего живого и животворящего и она же — существо, воплощающее и осуществляющее «естественную» трансформацию «природы» в «культуру».

Моруфону также имеет несколько имен и соответственно ряд манифестаций: «таро», «звук водопада», «красный длиннохвостый попугай».

Есть миф, согласно которому Йугумишанта и Моруфону первоначально жили под твердой древесиной дерева, выросшего из стрелы, ими же принесенной. И хотя уже тогда они занимались посадкой деревьев и растений, они были совершенно непохожи на людей. Йугумишанта создала сначала себя как женщину, а затем Моруфону как мужчину. В разных версиях этого мифа большое место занимают создание детородных органов и первое супружеское соединение, при котором Моруфону оплодотворил землю, символизированную в образе Йугумишанты. Собственно после этого начинается их созидательная работа, к описанию которой мы еще вернемся в дальнейшем [61, с. 40—42].

У каеан имя одного из первосоздателей — Райан — является секретным. Считается, что его нельзя видеть, и он не имеет личных контактов с землей и людьми, солнце предстает видимой частью его силы и активности. Голос Райана — звуки сакральных флейт. Мать земли Джари наполнила землю силой жизни, стала приносить тепло, свет и воду от солнца [230а, с. 905—906].

Теперь нам предстоит обратиться к обширному кругу главных персонажей новогвинейской мифологии, определяемых традиционными понятиями «мифические предки», «тотемические предки», «культурные герои». Различия между ними — атрибутивного и в какой-то степени стадийного порядка. Можно предположительно допустить, например, что тотемические атрибуты принадлежат к наиболее архаическому слою. Ряд мифологических предков как будто уже не имеет следов тотемических связей, либо они столь несущественны, что их можно не принимать во внимание.

Насколько сложны и противоречивы представления новогвинейцев о мифологических существах, свидетельствуют материалы, относящиеся к *дема* у маринд-аним. *Дема* определяют — с

одинаковой долей неточности — как духов, тотемных предков, существа из невидимого мира. Для понимания их важно, что, как считается, дема ассоциируются с любимыми предметами, они могут воплощаться в любой форме. В мифические времена они дали жизнь всему, но и в «настоящее» время они активны и вмешиваются в жизнь людей. Дема зримо объединяют «прошлое» и «сегодняшнее», и это получает свое выражение в ритуалах, где дема появляются и могут действовать [45, с. 178—190; 331, т. 2, с. 6—23]. Культурные герои в собственном смысле обычно характеризуются более высокой степенью антропоморфизма, к тому же они не всегда предки. Но, с другой стороны, «культурные» функции в высшей степени свойственны тотемическим и мифологическим предкам, которые к тому же могут получать довольно последовательную антропоморфную характеристику. Если мы имеем дело с каким-то сюжетным мифом, то он может начинаться как тотемистический, а далее развиваться как миф о герое-человеке с погружением в реальный быт. Но может происходить и обратное — архаические мотивы всплывают в ходе повествования. Отсюда — необходимость выделения в сюжете мифов и в характеристиках персонажей типовых мотивов, группировка которых позволит выявить типовые же вариации представлений о предках и культурных героях.

Естественно, что первой группой, представляющей особенный интерес, являются мотивы рождения и происхождения мифологических персонажей. В иных случаях эти мотивы опускаются или представляются незначачими, и события происходят с героями, уже достигшими «своего» возраста. Очень редко отсутствие мотивов рождения можно интерпретировать как проявление архаичности данной мифологической истории. Например, у маринд-аним фигурирует Собра — мифологическая старуха: она появилась «первая» и положила последние штрихи на форму человеческих существ, явившихся после нее. О ней известно, что она создала огонь, но она же распространила среди людей вражду и научила их охоте за головами [45, с. 622].

В параллель ей можно назвать Уа-огрере из мифов киваи. У нее не было мужа и детей, и она «была всегда». Она была первой, никогда не рождавшейся, никем не созданной и не вышедшей откуда-то [190, № 9].

К архаическим принадлежит образ Ауа Маку, вышедшего из-под вод реки Пие [317, с. 257—258]. «Не имеют происхождения» предки-чудовища, например, гигантский змей *моталаи*, который живет в пещере и которого приходит ежедневно кормить овощами специально назначенная женщина [170, с. 157]. Оа Рове Мараи является неизвестно откуда, выдавая свою природу крысиным писком. Он оказывается великим охотником [291, с. 305].

Однако, видимо, при отсутствии мотивов рождения мы чаще имеем дело с героическими сказаниями, сравнительно более поздними, которые специально будут рассмотрены в дальнейшем.

Обычно предок или герой появляется на свет при обстоятельствах, с точки зрения бытовой реальности совершенно необычных. Видимо, весьма архаическую версию мы имеем в мифах, где рождение происходит без участия женщины, при этом в одних случаях можно говорить о тотемистических истоках мотивов, в других же эти мотивы обнаруживают хтоническую природу и связь с земледелием. К числу первых относится уже упоминавшийся мотив происхождения героя из семени кенгуру, брошенного в траву. Одновременно появляется растение, из которого впоследствии люди научатся готовить ритуальный напиток [190, № 14]. Тотемического предка приносит свинья вместе с поросятами, затем его выкармливает женщина [291, с. 415]. К тому же ряду принадлежит рассказ о том, как аист высек клювом человеческое лицо в камне и появился Геб, огромный мужчина, весь черный, с телом, твердым, как камень, и покрытым желудевой скорлупой. Он жил в термитной куче [331, т. 2, с. 29].

Первый человек на острове Киваи — Меури развивался из червя, который был в рыбе, выпавшей из клюва ястреба. Меури — характерный образ культурного героя наизнанку: он ничего не знал и не умел, но ему приносили и его учили всему другие, в результате чего на острове сложилась культура [190, № 1, 272].

К мифам рождения хтонического характера (с явными элементами земледельческой концепции) относится рассказ о происхождении великого героя Сидо от отца-огородника и матери-земли. Сидо и родился в земле, причем отец не знал об этом. Когда Сидо появился на земле, отец отмыл его и научил есть обычную пищу, но юноша так и не мог есть всё [190, № 21]. Под землей родились Паспае [190, № 58] и Тудава, «первый человек», появившийся в Киривина [213, т. 1, с. 68].

Предок ороколо Иво, «первый человек», вырос из земли, окружавшей ствол дикого имбиря. «Земля — мой родитель, а корни имбиря — мои родные». Через некоторое время он захотел, чтобы из имбирного ствола появилась для него жена. Сначала он видел ее во сне, а затем нашел в дупле имбиря. «Мой родитель — земля сделала тебя для меня». Он назвал ее Укаипу, что означало «жизнь змеи, жизнь ящерицы». Их сыновья были культурными героями, создавшими скульптуры и празднества. Согласно генеалогии, ороколо произошли от этих братьев, и вождь Аповео считается праправнуком младшего (по данным 70-х годов XIX в.) [290, с. 260—261].

Преобладают мотивы рождения героя в результате встречи женщины с животным, рыбой и т. д., причем некоторые напуасские сюжеты дают, можно сказать, классические образцы трактовки мировой мифологической темы. Таков рассказ вагавага о женщине, которая, работая каждый день на огороде, увидела большую рыбу, игравшую за рифом, спустилась и вошла в воду, и рыба стала тереться у ее ног и обнюхивать бедро. Так продолжалось несколько дней, после чего бедро стало распухать, и затем родился мальчик, ставший впоследствии солнцем [291, с. 378—379].

С. Селигман, записавший этот миф, добавляет, что рыба *вадимо* известна как тотем в этом районе, хотя и не у самих вагавага.

Иари была дочерью змеи-женщины [157, с. 35]. О рождении великого героя Ико рассказывается, что самка казуара по имени Даруа снесла яйцо и осторожно положила его на комель дерева. Одна из женщин — сиамских близнецов заметила яйцо, съела его и через известное время родила сначала барабан, а затем мальчика. По другой версии, Ико прямо вылупился из яйца, которое близнецы нашли и положили в земляной сосуд. Ико считал своим отцом мужчину, который усыновил его [317, с. 248—249]. Вариантом к мотиву женщин — сиамских близнецов, одна из которых чудесным образом производит на свет героя, является эпизод из цикла мифов о Сидо: его дух превращается в устрицу, старшая из женщин съедает ее, и появляется молодой Сидо [190, № 34].

Мальчик и девочка, будущие основатели и предки племени кутубу, родились на высоком дереве, куда чудесным образом попала их мать. Позднее обнаруживается птичья природа матери. Кроме того, во всей этой истории существенная роль принадлежит неизвестно откуда явившейся старухе [324, с. 144].

Как в приведенном мифе, обстоятельства рождения не всегда ясны, но отдельные подробности (одиночество женщины, необычное местонахождение и др.) указывают на мифологическую природу появления героя [см. также 291, с. 414—415; 170, с. 158—159].

В некоторых мифах следы тотемических связей героя обнаруживаются, так сказать, задним числом: мальчик, родившийся, видимо, обыкновенным образом, неожиданно превращается в птицу [190, № 453, 454].

Нет сомнений, что деяния героев так или иначе определяют их необычным происхождением. При этом можно говорить иногда об общей обусловленности, т. е. о представлении, согласно которому мифологический предок, великий герой, творец разного рода культурных феноменов должен принадлежать по рождению к особому миру. В таком случае сам факт его необычного

рождения не получает специфического развития (или получает лишь самое слабое и общее) в истории его деяний. Так обстоит, например, с Сидо, порожденным землей и вышедшим из земли. Можно предположить, что основной его подвиг — открытие и устройство страны умерших в подземном мире — связан с его хтонической природой. Но ею не обусловлены многочисленные перипетии его героической биографии. Наше внимание должны привлечь случаи, когда узловые моменты деяний героя оказываются так или иначе соотнесены с началом его жизни, поскольку это прямо или косвенно связано с проблемами мифологического социума. К этому надо добавить, что заложенные в самом происхождении, в генетических связях возможности героя реализуются либо в форме конфликта, либо в порядке благополучного развития.

Герой, родившийся необычным образом или обладавший изначально (с точки зрения человека) качествами и атрибутами, знаками его происхождения и связи с иным миром, совершает сам либо с помощью других ряд действий, направленных на выявление и укрепление его человеческой природы. Йаваги, родившийся от семени кенгуру, поначалу и передвигается как кенгуру — прыжками, но потом научается ходить как человек. Постепенно звериные черты его отступают на задний план либо исчезают [190, № 14]. Героя, родившегося фантастическим образом, отмывают, обучают обыкновенным человеческим качествам, исправляют несовершенства и т. п. [39, с. 189—190; 190, № 21, 58; 321, с. 277].

Но в отличие от сказок, где полное возвращение в нормальный человеческий мир является конечной целью героя и осуществляется в благополучных развязках, в мифах герой сохраняет определенные связи с миром, к которому он принадлежит по рождению и от которого наследует способности и качества; более того, он реализует их, не только не порывая с тем миром, но и подчас перенося его законы на организуемый им человеческий социум. Единство и взаимосвязанность «природы» — «культуры» в таких мифах символизируется в действиях героя, воплощающего единство и закономерность перехода от «звериного» (хтонического) к «человеческому».

Рассказ о Йаваги великолепно раскрывает мифологическую трактовку механизма складывания принципов и норм, возможностей и отношений тотемного человеческого коллектива. Йаваги с помощью матери-кенгуру успешно овладевает первоначальными навыками человека. Внешним достижением его на этом этапе оказывается овладение искусством охоты. Йаваги убивает без разбору — и жертвой его становится кенгуру. Приготовив и поев мясо зверя, Йаваги умирает, дух его отправляется странствовать. Но кенгуру же возвращает Йаваги к жизни.

С этого момента в его существование (т. е., конечно, в существование коллектива людей) включается такой важный фактор, как запрет на мясо кенгуру («моего отца»). Одновременно от своего животного предка Йаваги, основатель и воплощение тотемной группы, получает магические орудия охоты и войны. С этого времени начинается собственно человеческая (социальная) деятельность героя-предка Йаваги: он осваивает территорию, создает семью, закладывает огородничество. Эта деятельность протекает в определенных локальных границах, и известные локальные группы точно знают, чем они обязаны своему предку [190, № 14].

Непохожесть героя, несовпадение его с окружающими порождают конфликтные ситуации. Дудугера, рожденный от рыбы, обнаруживает с детства черты несовместимости с коллективом, в котором он вырос. Коллизия разрешается тем, что он уходит к отцу-рыбе, а затем становится солнцем [291, с. 378—379]. Перед нами тот случай, когда мифологический (тотемический) персонаж осуществляет космическую, а не социальную трансформацию, и уход его — нормальный путь к первой. При этом, по-видимому, предполагается, что коллектив несет какие-то утраты. В данном случае на его долю выпадают испытания, вызванные иссушающим жаром солнца. Когда в результате конфликта огромный змей, находившийся на попечении одной локальной группы, уходит в другое место, люди терпят большой урон: не говоря уже о том, что они лишаются возможности каждый месяц вытаскивать по гигантскому зубу, очень высоко ценившемуся, и получать от змея разные подарки, они просто очень много теряют в своем благосостоянии. Напротив, приобретают те, к кому змей в конце концов перешел [170, с. 157—158].

Следующий миф дает нам типично тотемическую подоплеку конфликта: юноша, рожденный матерью-свиньей и воспитанный женщиной, вырос среди людей; он ушел из деревни, когда мужчины убили на охоте диких свиней и приготовили мясо для еды. «Вы убили мою мать и братьев», — сказал он, собрал кости животных и ушел в горы. Здесь он превратил часть костей в живых свиней и отпустил их в лес. Вторая часть мифа не менее интересна. Узнав, что люди одного района на своей церемонии собираются съесть захваченных пленных, герой явился туда и предложил своих свиней в обмен на пленных. С тех пор там происходит самая большая церемония *валаге*, на которой едят свиней [291, с. 415—416]. Нормы тотемизма в данном случае устанавливаются через церемониальное поедание тотемного животного. Одновременно прекращается людоедство. Мы имеем дело здесь с двойным обменом, который в конечном счете символически воплощает смену одних отношений другими.

Подобно юноше — сыну свиньи, Сидо, рожденный землей, учится охоте и спрашивает у отца, годится ли та или другая дичь для еды. Когда дело доходит до ящерицы, отец налагает запрет: «Это твой брат» [190, № 21].

Дополнительный свет на мифологическую картину тотемических отношений, утверждаемых через драматический конфликт, бросает рассказ с острова Вогео о Йари, дочери змеи-женщины. Йари должна была скрывать свое происхождение от мужа, и мать приходила к ней в его отсутствие. Однажды мужчина вернулся раньше обычного и, увидев змею, обвившуюся вокруг своего ребенка, убил ее. Перед нами уже знакомая коллизия и сходная развязка первой части: Йари покидает мужа, при этом она прячет в себе дом, посуду, корзину с таро и уходит на другую часть острова. Подобно тому как в известном уже нам мифе ушедший герой находит для себя подходящую локальную группу (которая, кстати, более «дикая», чем та, в которой он был вначале), Йари встречает Камаронга, «дикого культурного героя из леса» (так в английском тексте). Он не имеет понятия ни о жилище, ни о посуде, ни об овощах, питается одной рыбой. Сам по себе он отвлечен, так как у него нет заднего прохода. Йари придает ему законченный человеческий облик, устраивает дом. Согласно мифу, это первая брачная пара. Утверждение семьи сопровождается, как мы видим, «очеловечением» мужчины, устройством дома, огородов и введением вареной пищи [157, с. 34—35]. Мотивы «очеловечения» встречаются в разных мифах [39, с. 189—190].

По-видимому, в структуре мифов о тотемических героях запрограммированы конфликт их с первым коллективом и поиски второго, внутри которого и ради которого осуществляются культурные деяния. Герой словно должен пройти сначала трагическое «очищение», чтобы обрести силы для великих дел. Таков и Ико, сын двух матерей — казуара и женщины, одной из сиамских близнецов. Первые его подвиги носят вполне обыденный характер: ему удается отделить близнецов друг от друга (кстати, аналогичную операцию осуществляет и «второй» Сидо), он открывает ценность кокосов и становится искусным охотником. По уже знакомой нам схеме, Ико убивает казуара и падает вместе с ним как мертвый. Его первая мать, Даури, подходит к нему, ставит на него свою ногу: «Апи, Апи, я твоя мать. Зачем ты убил меня?» С тех пор Ико больше не охотится. Далее рассказывается, как Ико пришел к пурари, идя долгим путем со своим барабаном и совершая по дороге разные дела. Дойдя до крайней деревни, которую занимали пурари (характерно: тотемический герой доходит обычно до предельного пункта), он попадает в общество мало организованное. Здесь живут муж с женой и их многочисленные дети, которые вступают во взаим-

ные браки и постепенно расселяются. Ико дает хозяину этой общины каменный топор, совместно они строят хижину и церемониальный дом. Ико присваивает деревне название, собирает всех ее жителей, берет каждого за руку и излагает правила семейной жизни, устанавливая экзогамию. Другая важная серия культурных дел Ико относится к ритуальной жизни, в том числе к установлению тотемических изображений и к ознакомлению с охотничьей магией [317, с. 249—252].

В мифе тангу о Мазиненгаи родители мальчика — обыкновенные люди. В подтексте, однако, следует, что истинным отцом его является ястреб Намаи. Он уносит мальчика на высокое дерево и здесь воспитывает его. Научившись «всему», Мазиненгаи спускается на землю, а Намаи уходит на небо. Герой, обязанный своими знаниями тотемному родителю, приносит своим близким начала культуры — огонь и приготовленную на огне пищу. Обучение продолжается и на земле, в роли учителей выступают братья матери — птицы. Благодаря их советам юноша строит дом, получает барабаны, научается танцам и устраивает первую церемонию. Таким образом он входит в человеческое общество. Существенно при этом, что его отец, охотник, продолжает «дикое» существование, отвергая все новшества. Не менее важно, что герой так и не приобщается полностью к «нормальному» образу жизни людей — это происходит только с представителями следующего поколения [81, с. 374—386].

Мы не можем здесь во всем объеме рассматривать проблему тотемизма у папуасов Новой Гвинеи и весь комплекс отражений тотемических связей в мифологии (дополнительные факты будут приведены в связи с другими темами). Очевидно, во всяком случае, что известные мифы о создании культуры и человеческого общества содержат все принципиальные элементы, характеризующие тотемизм как систему представлений, регуляторов социальной организации и общественной практики. С тотемическими мотивами мы встречаемся буквально на каждом шагу и по самым разным поводам, причем они предстают как в «прямой» форме, так и в виде разного рода метафор и фантастических трансформаций.

В ряду культурных дел мифы время от времени упоминают создание людей. Рождение героев и создание людей — акты совершенно разные по своей природе, хотя и здесь моментами отчетливо обнаруживается тотемическая подоплека. Люди в родовом смысле (как множество, как некая масса) появляются путем трансформации предшествующих живых состояний, в результате некоего внешнего действия, высвобождающего спрятанные до того живые силы.

В мифе вирам переплетаются мотивы первотворения, формирования и подвигов «первых людей» и появления людей как

«рядового» множества. Вначале двое «первых» людей совершают первые же культурные дела, осваивают кокосовую пальму и занимаются изготовлением каноэ, в ходе чего один из них превращается в женщину. Сами, первый мужчина, не в силах перевернуть лодку. «Если бы мне помогли!» — восклицает он, и при этих словах все ростки кокосов поднимают крик и превращаются в людей разного пола и возраста, тут же устанавливающих, что они по отношению друг к другу жены и мужа, матери и отцы, дети и т. д. Поскольку первый кокос, согласно этому мифу, развился из головы собаки, обладавшей чудесными свойствами, можно считать, что именно эта мифическая собака — предок людей и что появление их было следствием нескольких трансформаций: собака — первый кокос — кокосы из первой пальмы — люди. Свою природу они обнаруживают, подывая собаке, которая сидит в центре лодки, когда ее в первый раз волочат к воде. Происходит сакрализация тех «первых» существ и предметов, с которыми связано появление людей: каноэ, собака и пара первосоздателей уплывают и, видимо, становятся затем обитателями неба [325, с. 387—389].

У гаинг появление человеческих существ последовало за акциями космического и природного устройства и носило трансформационный характер: птицы, животные и другие природные существа либо принесли человеческих отпрысков, либо сами превратились в людей, вследствие чего и возникли многочисленные тотемные группы [132, с. 204].

У кераки невольным виновником появления людей и распространения племен оказывается первосоздатель Камбел. Услышав внутри пальмы таинственный шум, он стал рубить дерево, одновременно отряхиваясь от множества напавших на него красных муравьев. Расколов пальму, Камбел выпустил массу людей: они выходили уже сложившимися племенами, которые тут же занимали отведенные им территории [325, с. 299—301].

У кукукуку один из братьев-первопредков аналогичным образом вырубает части дерева, из которого слышался шум, и из них с песнями выходят различные племена. Их разводят по «своим» местам, где они строят дома. К ним поднимаются из долины женщины, у которых не было мужей. В варианте мифа подчеркнута отсутствие каких бы то ни было культурных навыков у вышедших из дерева; единственное, чем они обладали, была речь, и в зависимости от характера ее Агеайан-первооткрыватель расселял группы [66, с. 213—216].

Считается, что когда-то все говорили на одном языке. Люди постоянно ссорились из-за высокого дерева. Чтобы прекратить это, предок собрал всех на берегу; срубленное дерево упало в море, и листья превратились в рыб. Люди бросились ловить рыбу и обнаружили, что только те, кто ест одинакового вида

рыбу, говорят на одном языке. После этого сложились племена, которые разошлись по разным местам [294, с. 221].

В мифологии маринд-аним созидательная роль принадлежит дема-собаке и дема-огню. Первый, услышав подземный шум, стал рыть землю, после чего потоки воды вынесли наружу массу рыбоподобных существ. Второй обсушил и обогрел их. Когда брошенный в костер бамбук стал с треском лопаться, у существ начали появляться уши, глаза, нос, рот, а дема вырезал им руки, ноги, пальцы. Из брошенных обрезков развились пиявки.

Характерно, что все эти события описаны как происходившие в пределах точно известной территории: сначала движение под землей шло с запада на восток; выход из земли и создание людей совершились в Конда — крайнем восточном пункте района маринд; люди, приняв свою форму, отправились (уже по земле) в обратном направлении, они шли день и ночь, пока не пришли на прежнее место. Здесь произошло разделение их по двум главным группам, причем дифференцирующим признаком послужило время их прихода: одни пришли ночью, другие — днем [45, с. 209—211].

Представления о первой массе людей могут идти рядом с представлениями о «первом» человеке или о герое, который, в сущности, принадлежит той же массе. В мифе маринд-аним как бы между прочим сообщается, что первым пришел юноша Ворйу: он был первым человеком и он же первым умер.

У тангу тотемный предок создает массу людей из разрубленных кусков свиней, пойманных в капкан. Ночная буря произвела магический акт творения: туши превратились в деревни, населенные мужчинами и женщинами [81, с. 385; ср. у гадсуп: 100, с. 33—34].

У орокаива мы находим несколько различных версий происхождения людей, и каждая из них заключает типовую мифологическую концепцию. Согласно одной такой версии, в человеческие существа превратилось бесчисленное множество пузырьковой воды. Люди затем рассеялись как племена орокаива. Но этому предшествовал очень важный генерирующий эпизод: пузырьки возникают, когда в воду падает Коревайя; после плавания в каноэ, которое он сам изготовил, Коревайя просит друзей ударить его по голове каменной дубинкой и бросить за борт. Таким образом, люди орокаива обязаны своим происхождением этому культурному герою, который сам обрекает себя на гибель [321, с. 155—156].

По другой версии, «виновницей» появления людей была Буда, жившая одиноко со своим мужем. Над их домом росло высокое дерево, и каждое утро она должна была сметать опавшие листья. Однажды она высказала желание, чтобы мужчин и женщин стало так много, как листьев на дереве. На следую-

щее утро ее желание исполнилось. Что Буда здесь не случайное лицо, подтверждает следующий мотив: именно она распределяет множество людей в несколько племен, дает им оружие и орудия труда, рассылает их в места обитания, а также устанавливает законы войны и мира [321, с. 156]. Буда в данном мифе никак не описывается. И если существует миф о ней самой, о ее рождении и первых делах, то, конечно же, он никак не пересекается с историей появления орокаива.

Третья версия носит героический характер: люди орокаива пошли от двух детей, родившихся чудесным образом — из соединения крови жены чудовища-людоеда с листом таро. Эти двое (впрочем, в варианте — ближе к известным нам трактовкам — детей множество) с помощью «матери» убивают чудовище. Именно благодаря этому орокаива могли получить развитие [321, с. 155].

Мы уже встречались с мотивом происхождения людей одного племени от мифической пары [см. также 73, с. 33]. Этот же мотив есть в мифе, записанном от жителей озера Кутубу: брат и сестра, рожденные женщиной, чудесным образом попавшей на дерево необычайной высоты, оказываются затем (также чудесным способом) одни на земле; видимо, с помощью своей матери (оставив детей, она становится птицей) они начинают разводить первый огород, растить первую свинью и первую собаку; после того как довершается создание девушки, пара начинает жить супружеской жизнью. Дети их переженились и заселили весь район Кутубу [324, с. 145—146].

Согласно мифам, основы социума могут складываться, как и сам этнос, за пределами территории его поселения и уже переноситься туда в более или менее готовом виде. Мае рассказывают, что первоначально были солнце и луна, дети которых и стали создателями людей, пребывавших на небе. Они напоминали мае, но у них была бледная кожа. Они были организованы в патрилинейные группы, растили овощи, разводили свиней и т. д. Затем каждая фратрия послала своего члена, чтобы основать аналогичную ячейку на земле. В некоторых случаях посланец просто приходил в определенное место, где встречал женщину и брал ее в жены. Они селились, обрабатывали землю и рожали сыновей, которые затем женились на дочерях соседних семей, тоже некогда спустившихся с неба.

Иногда дело происходило сложнее и действовал уже знакомый нам закон трансформации: первооснователи сперва превращались в животных или насекомых, женились на обыкновенных женщинах, которые приносили им человеческих сыновей. Очевидна в этом случае дань тотемистической концепции, согласно которой в истории коллектива должен быть этап, связывающий его с тем или иным животным, «природным» предком.

Считается, что описанная выше организация совершилась в короткий период семь-восемь поколений назад и с тех пор не претерпела изменений. Каждый основатель фратрии принес с собой ритуальные знания и средства, которые и поныне применяют его потомки [132, с. 107—108].

Довольно часто возникновение людей в мифах рисуется как развитие из червей. Самый простой спонтанный случай: земляные черви отложили много яиц, из них вышли черви и люди; поэтому ндика никогда не убивают намеренно червей этого вида [39, с. 189]. Люди кататаи, парама и убири развились из червей в плоде дерева вида *убура*. Сначала было пять мужчин и пять женщин, они не знали огня, питались личинками и жили в дуплах дерева. Некий Саису разбил их жилище, вывел людей на сухое высокое место, научил их употреблять огонь и делать огороды. После этого произошло расселение людей по нынешним местам их обитания [190, № 16].

В этих рассказах, конечно, лишь смутно просматривается концепция, объединяющая существенные элементы типологии происхождения социума. Но вот перед нами варианты мифа, демонстрирующие эту концепцию с исключительной полнотой и ясностью и потому представляющие особенную ценность. Специфический их интерес — именно в наличии альтернативных реализаций одних и тех же идей, в относительно свободном (хотя, разумеется, и ограниченном принципиально) выборе вариативных возможностей.

Миф этот — «Происхождение людей масингара» [190, № 9].

Уа-огрере, о которой уже говорилось выше, «первая» женщина, которая «была всегда», великая охотница, стоит у колыбели человеческого общества, которое в данном мифе замкнуто в границах одной локальной группы. Она действует «сознательно»: убив однажды кенгуру, она оставляет его тело гнить, и через несколько дней появляется множество червей, которые вырастают в маленьких детей. Согласно вариантам, Уа-огрере совершает ряд последовательных проб с другими зверями и птицами, но терпит неудачу, и лишь опыт с кенгуру дает нужные результаты. Перед нами, конечно, обоснование задним числом принадлежности масингара к тотемной группе кенгуру. Иногда Уа-огрере производит с разведенными червями дополнительные операции — кладет в воду или в сосуд, ставит его близ огня и т. д. Сам акт убийства кенгуру носит магический характер — она убивает зверя словом. Одновременно с людьми появляется *гамода* — растение, из которого потом будут готовить ритуальный напиток.

На этом, собственно, роль кенгуру оказывается исчерпанной, все остальное совершает Уа-огрере — великая женщина-«мать» первопредок и культурная героиня. В мифе получает

отчетливую реализацию идея двухступенчатого процесса антропогенеза и социогенеза. Поколение, родившееся из червей, равно как и его ближайшее потомство,—это еще не люди в полном физическом и социальном смысле. В рамках этого первого поколения происходит овладение самыми элементарными знаниями и в его сознание и в практику вносятся самые первоначальные ограничения: «мать» дает людям еду, осуществляет разделение полов, закрепляя за каждым полом его обязанности и атрибуты (первое по времени умение мужчин — изготовление лука и стрел, женщин — травяных юбок), устанавливает парную семью, основывающуюся на взаимном праве выбора, научает жить людей в семейных домах. По указаниям Уа-огрере сооружается мужской дом, в нем вешают кости свиней и казуаров. Некоторые детали позволяют предполагать, что в образе великой «матери» есть черты мужского начала.

Люди, родившиеся из червей, и их дети физически недоразвиты. Уа-огрере совершает специфическую революцию в созданном ею человеческом коллективе: она научает и заставляет молодых мужчин вступать во взаимную связь, после чего они становятся очень высокими. Происходит резкое разделение общества на два типа. Недоростки, по одним вариантам, ушли в лес, где превратились в птицу, свинью, кенгуру, стали змеями и мифическими существами-этенгена, по другим вариантам, совершили обставленный специальным ритуалом уход в землю: каждый из мужчин старшего поколения встал у одного из столбов мужского дома, и земля поглотила их. Они составили институт первых предков. Они также затем участвуют в обучении нового поколения общества и во внесении в его жизнь новых правил. Именно предки объясняют принципиальную разницу, разделяющую их («мы не люди собственно, мы вышли из кенгуру, из червей. Вы настоящие люди, мы сделали вас»), и вводят элементы культа предков: пусть люди возьмут за обычай класть еду и убитых зверей у столбов, каждый — у того столба, возле которого его отец ушел в землю.

Затем Уа-огрере установила большую торжественную церемонию в честь тотемного предка — кенгуру — и ввела обряд инициации, а также объявила о запрете на мясо кенгуру. По другому варианту, дело происходило таким образом, что Уа-огрере сначала послала охотников убить кенгуру, и они вернулись, слава в специальной песне свой первый охотничий подвиг, а затем уже установила церемонию и наложила запрет на мясо зверя.

Характерно в этом мифе соединение тотемистической и хтонической концепций. В этой связи следует отметить наличие конфликтного плана в отношениях между Уа-огрере и недоростками: она явно недовольна их отказом следовать ее советам, и уход их вызван конфликтом. В результате возникают парал-

тельно культ предков-«отцов» и культ тотемного предка-кенгуру, за которым стоит инициатива великой «матери».

Миф кончается уходом Уа-огрере на небо, который, собственно, можно трактовать как окончательное завершение формирования человеческого социума. Одряхлевшая «мать» дает людям наставления — помнить о ней, оставлять для нее еду, за которой она будет приходить, — и обещает наблюдать за ними. Женщина взбирается на небо по веревке, которую затем сбрасывает на землю.

Происхождение из червей, видимо, знак принадлежности к «некультуре»: когда Яваги, славный охотник, «сын» кенгуру, встречается с двумя женщинами, родившимися из червей, которые вывелись во фрукте из яиц насекомых (одновременно с ними вывелись бабочки), обнаруживается, что они гораздо ниже его по развитию: они живут внутри дерева, не имеют ни огородов, ни огня и даже не знают одежды. Яваги сделал вначале то же, что сделала Уа-огрере, — научил женщин изготовлению юбок, установил парную семью и завел огород [190, № 14].

Мифов, где границы создаваемого социума замкнуты и совпадают с границами данной локальной группы, не столь много. Преобладают, видимо, мифы, дающие более или менее развернутую картину, которая включает ряд групп: кроме «своей» также и соседей.

Подобно некоторым другим, миф о Йугумишанте и Моруфону разделяет создание первых людей как однократный акт и установление социумов как ряд последовательных действий культурных героев. И здесь мы имеем дело с двухчастностью антропогенеза. Йугумишанта родила девочку, а потом мальчика, у которых были одни кости и кожа, без мяса. Ветер Ясиа с силой подул на новорожденных и наполнил их тела, солнце превратило их кожу в обычную.

Между тем вне прямой связи с этой историей следует миф о великом путешествии Йугумишанты и Моруфону: переходя с места на место, они всюду насаждали культурные растения, разводили животных, птиц, но главное, конечно, создавали человеческие общества, ставили жилые и мужские дома, обучали искусству охоты, огородничеству. Каждый район получал свое имя, которое становилось и наименованием локальной группы, а люди получали свой язык. Другим важнейшим делом перво-создателей было внедрение ритуалов, церемоний, обучение обрядам инициации и искусству изготовления и употребления сакральных флейт, а также применению магии. Так в конце концов они завершили формирование социума в границах известной территориальной, языковой и культурной общности. Существенно, что им же принадлежала и сама идея обособления созданного общества и противопоставления его соседним. Социу-

мы, поставленные первопредками, не только воплощают разные культуры, но и противостоят один другому как «свои» и «чужие». Одно из ограничений и требований супругов-первосоздателей: никто не должен выходить за пределы своей территории, иначе его убьют и съедят; любого зашедшего чужака следует убивать и съесть. Это требование закреплено в песне первопредков: «Убей их, убей их! Убей и съешь, пока мы танцуем с нашими луками» [61, с. 43—45].

Предки-духи выступают в роли великих учителей, которым люди обязаны если не своим происхождением, то своей культурой. Согласно мифу бусама, люди в прошлом жили поодиночке и без языка. Предки послали к ним «инструкторов», которые дали языки, показали, как строить дома, рассказали о браке и семье, о коллективной жизни, научили возделывать землю и ловить рыбу. Поскольку «инструкторы» явились с неба, культура людей земли стала дублировать культуру небожителей [153, с. 124]. Аналогичным образом к небесной социальной системе и культуре возводят жизнь людей мифы энга [229, № 1, с. 10—11; ср. также 36, с. 247—248].

Мифы, в которых развивается тема возникновения этнических коллективов и перехода от состояния «природы» к состоянию «культуры», заключают не только мотивы резкой трансформации, но и мотивы преемственной связи с прошлым. У калауна рассказывается, что люди первоначально жили под землей, где они не ели, не занимались хозяйством и продолжением своего рода и не умирали. Затем часть их вышла на поверхность земли через случайно обнаруженную дыру. Оставшиеся под землей послали наверх женщин с наказом, чтобы переселенцы сохраняли прежний образ жизни, однако женщины передали все наоборот, и люди стали выращивать продукты, есть и рожать детей. Вместе с «культурой» пришли раздоры, убийства, обман и т. д. В связи с этим миф отчасти идеализирует жизнь под землей, отсутствие там еды ассоциируется с моральной чистотой. Новое состояние требует социального контроля. С другой стороны, родовая организация и родовые обычаи были принесены людьми из-под земли, где они уже существовали. Наличие кланов и их отличительных признаков объясняется генетически. Среди предметов, унаследованных от прошлой жизни, называются барабаны, украшения, оружие, орудия магии и т. д., а также танцы и песни. Не станем упускать из виду, что «люди», пришедшие на землю,— это предки; следовательно, процесс овладения «культурой» в конечном счете трактуется в мифе как передача предметов, знаний, традиций, созданных предками, этническому коллективу [335, с. 29—34, 61—66, 186—187; ср. 213, т. 1, с. 64, 304, 341—343].

Мифы объясняют введение некоторых запретов и ограниче-

ний, имеющих обязательный характер, равно как и отдельных поведенческих принципов и позитивных обычаев, как бы ссылаясь на закрепленные мифологической историей прецеденты. Новый обычай вводится либо старый запрещается благодаря чьей-либо инициативе. Всегда есть кто-то первый, есть чей-то пример, послуживший образцом и отправной точкой. Так, например, объясняется строгий запрет на каннибализм: миф рассказывает о беспощадном наказании, постигшем первого каннибала [100, с. 88—89]. Мифический герой Нггиве разделил созданных им людей на кланы, дав каждому свой тотем, ввел экзогамию и дуальную родовую организацию, а также устроил инициационную церемонию [45, с. 106—107].

У данй тотемистические связи коллектива получают мифологическое объяснение: вначале птицы и люди жили сообща, но однажды Нактатуги, первый человек, открыл им, что они разные. Птицы не захотели вести одинаковый с людьми образ жизни и ушли. Но связь осталась, и член клана не может есть птицу — своего «брата» [145, с. 66—67].

В мифах получают объяснение такие явления и стороны социальной жизни и организации общества, как разделение труда по признаку пола, отношения между супругами, наличие лидерства в коллективе, кровная месть, престижные моменты и т. д. У варопен преимущество одного клана перед другим обосновывается в мифе давней историей, в которой главную роль играет жена старшего брата [147, с. 49—50].

Предки определили, каких животных можно принимать в пищу, и наложили запреты на других (вне связи с предметами тотемизма, но исходя из норм и представлений дихотомии «дикое состояние» — «культура») [213, т. 1, с. 70].

В ходе странствий героев-предков наряду с другими культурными делами происходит установление таких существенных элементов новогвинейского социума, как строго упорядоченные взаимные посещения локальных групп (в том числе межостровные регулярные морские поездки) и обмен. «Первые» путешествия приводят к освоению новых территорий, малым географическим открытиям, к получению тех или иных благ, к обмену разными ценностями, такие путешествия закладывают основы традиционных межэтнических отношений. С соседних или более отдаленных островов приходят обряды, которые затем становятся важнейшими ритуалами данного коллектива [190, № 294]. Участники «первого» плавания выполняют сами культурную миссию (например, людей, живших в бамбуковых стволах, переселяют в обычные дома [190, № 291]). «Первому» плаванию предшествует иногда создание специального каноэ. У коита есть миф о том, как морское существо Эдаи утащило мастера, делавшего сети для ловли черепах, Эдаи Сиabo (совпадение имен, быть

может, указывает на «родственные» отношения между ними), в подводную пещеру и научило, как сделать лодку типа *лакатои*, а также подсказало маршрут дальнего плавания. В результате жители Моту открыли для себя соседей на западе, стали совершать туда ежегодные экспедиции *хири* и получать в достаточном количестве саго [291, с. 97—100; ср. 294, с. 222—224].

Мифические братья Нимо и Пуипуи отправились в гости к сестре, жившей на другом острове. У них не было каноэ, и они поплыли в чаше из кокоса. По пути они давали названия новым для них местам. Домой они вернулись в каноэ, которое вызвало всеобщий интерес. На соседнем острове им предложили за изготовление такой лодки множество ценных вещей, на другом острове они научили людей вить веревки и снаряжать каноэ и т. п. Таким образом сложилась устойчивая традиция взаимных посещений и обменов [190, № 59].

Мифологическое истолкование дано специфической форме межплеменного обмена *кула*, охватывавшего население обширного круга островов и регулировавшегося множеством правил. Согласно мифу, великий колдун Касабвайбвайрета с сыновьями отправляется в Вавела за драгоценным ожерельем. Обыкновенный обмен не состоялся, и тогда колдун прибегнул к магическим средствам, превратился в красивого юношу и получил ожерелье в качестве подарка. Возвращение «аргонавтов» сопровождается дальнейшими чудесами: оставленный сыновьями на острове, отец вступает в контакт с созвездиями и добирается домой по дереву, выросшему до неба. По некоторым версиям, он наказывает своих соплеменников, превращая их в птиц [212, с. 322—324].

Мы могли убедиться на ряде примеров в том, что мифы играют большую роль в антропо- и социогенезе женщин. Подобно другим мифологиям мира, новогвинейская знает образцы великих «матерей», старух-первосоздательниц, «первых» женщин, в которых научная традиция обычно склонна усматривать память о матриархальных отношениях. Поскольку в современной этнографии теория матриархата сильно поколеблена и получает существенные ограничения, вопрос о реально-исторической почве мифологических образов и сюжетов женского архаического плана не может решаться с прежней легкостью и простотой. Остается, однако, очевидным, что древняя мифология последовательно и широко конструирует такие ситуации, в которых женщины-героини или женские коллективы действуют вполне самостоятельно, нередко обособленно и обнаруживают свое преимущество перед мужчинами либо вступают с ними в конфликты. Такой материал достаточно определенно представлен и на Новой Гвинее. Выше приводились различные примеры мифов о создании элементов макро- и микромира по инициативе

женщин. Кроме того, известны мифы, где изначальной ситуацией оказывается наличие замкнутого женского коллектива, а главной сюжетной темой — уничтожение этой замкнутости и создание «нормального» социума. В трактовке этой темы, несомненно, можно видеть реализацию оппозиции «некультура» — «культура». У арапеш рассказывается о женщинах, которые одни жили на острове и рожали дочерей от летающих лисиц. «Мужья» жили в церемониальном доме, днем спали, а ночью посещали своих жен. Затем на острове появился мужчина, и женщина, с которой он тайно стал жить, убивала и жарила для него очередных своих «мужей». Позднее мужчина становится мужем всех женщин, к каждой из которых он приходит по очереди. Постепенно они стали приносить мальчиков, которые вступали в брак со своими женщинами, летающие лисицы были убиты, спаслась только одна, из-за которой позднее погиб «первый» мужчина [222, т. 2, с. 378—380].

Перед нами — своеобразный мифологический вариант смены семейных норм: сначала парная семья, основанная на союзе женщины с животным; затем победа человеческого начала и создание чего-то вроде гаремной семьи; наконец, период эндогамии инцестного типа. Разумеется, все это чистая конструкция, а не воспроизведение, хотя бы и фантастическое, некоей уходящей в глубины истории реальности. Основу ее составляет, конечно же, представление о независимом женском обществе, воспроизводившем само себя, без участия мужчин, и о появлении «первого» мужчины, изменившем весь этот порядок. Миф арапеш не дает нам картины перехода к «нормальному» состоянию, оставляя историю складывания семьи на полтути.

В долине Вахги записан миф о возникновении племени компкарака в результате последовательного возникновения ряда поколений от предка Карака, вступившего в брак с женщиной — дочерью женщины и собаки. Согласно мифу, происходит постепенное и необратимое освобождение от наследственных связей с животным, однако сознание таких связей остается: «Мы не едим собак. Если бы мы ели, мы поедали бы своих предков и они наказали бы нас за это» [38, с. 281].

Также у арапеш есть миф об одиноком женском коллективе, не знающем мужчин. Последние появляются тайком, съедают все, что-то разбрасывают, пачкают и т. д. Женщины обнаруживают посетителей внутри бамбуковых стволов. Каждая получает «своего» мужчину. Возникает союз, где все жены — сестры, а мужчины — братья. Младшая из сестер, которой не достается пары, находит бамбуковый отросток и обнаруживает в нем молодого и красивого юношу. Отсюда развитие сюжета приобретает характер сказочного конфликта. Вместе с тем оно напоминает эпизоды предшествующего мифа: младшая прячет «своего»,

старшая узнает, начинает посещать его, младшая догадывается, рассерженная, изгоняет мужа, старшая заманивает сестру и губит ее, а изгнанный становится ее мужем [222, с. 2, с. 377—378].

Перед нами — одна из самых ранних, в стадильном смысле, версий мировой сюжетной темы. С точки зрения мифологического развертывания социума эту версию можно трактовать в плане осуждения нарушений брачных норм и их упорядочения.

У киваи мифическая женщина Абере, обладающая особой силой и магическими способностями, находится в сложных отношениях с мужской половиной общества. С одной стороны, она склоняет и даже принуждает многих к связи с нею; с другой: стороны, ни с кем из них у нее нет прочных отношений, она ненавидит мужчин. Уничтожив всю мужскую часть деревни, Абере удочеряет девушек, сооружает на новом месте общий дом, в котором они поселяются без мужчин [190, № 46]. Девичье общество обнаруживает свою нестойкость при первом же натиске со стороны героя Меседе. Он привлекает их магическими средствами и увозит от Абере. Однако подобие гаремной семьи, которое он создает, сразу же разрушается, так как часть девушек при соединении с Меседе гибнет, а оставшихся он покидает сам, и, когда девушки преследуют его, их убивают. Затем Меседе воскрешает их и одну делает своей женой. Если учесть, что сам Меседе пришел к этому браку, отказавшись от первой жены, то финал можно трактовать как создание нормальной семьи, совершившееся после ряда испытаний обоих партнеров [190, № 47]. В вариантах, однако, такая трактовка не подтверждается: либо девушки не возвращаются к жизни, либо Меседе оставляет их ради дальнейших героических дел [190, № 48].

В мифах постоянно рассказывается о том, как женщины первоначально владели каким-либо значимым элементом культуры — огнем, магическим средством, ритуальным предметом, каким-то знанием; они были иногда первооткрывателями в той или иной области культуры, но неизменно дело кончалось тем, что мужчины завладевали их открытием. Так было с гуделками и флейтами. У маринд-аним женщины исполняли обряды, предписанные первосоздателем Ндиве, но мужчины силой отобрали их. Ндиве согласился с этим и отослал женщин в специальные хижины, а мужчин подробно проинструктировал по части обрядов [45, с. 587].

Введение экзогамии и запрет инцеста (понимаемого как брачные отношения внутри данного коллектива) составляют, как мы могли убедиться на ряде примеров, существенный момент в организации социума. Можно заметить, что инцест-брат — сестра трактуется в мифах как некая стадия отношений, предшествующая установлению правил и этими последними отменяемая, но вместе с тем «исторически» необходимая, поскольку

жу мифы исходят из представлений о «первой паре», которую составляют супруги и одновременно брат и сестра [66, с. 217—218; 47, 299—230]. Что касается инцеста сын — мать, то он неизменно расценивается как нечто ужасное, требующее наказания, не оправдываемое ничем. Когда Гуфа, сын первосоздателей Камбела и его жены, увидя однажды свою мать спящей, овладел ею, отец, убедившись, что инцест имел место, отравил сына специально приготовленным таро. Вещий пес Гуфа — Натикари обвинил Камбела в умышленном убийстве, но тот сумел лишить пса дара человеческой речи. Гуфа вернулся к жизни, но отец отравил его вторично [325, с. 313—314]. Мы имеем здесь дело с непрямо выраженным категорическим запретом, который осуществляется через мифологическую историю с драматической развязкой, служащую безусловным предупреждением всем людям.

В мифе киваи «нормальная» форма брачных отношений, при которой герой (явно тотемного происхождения), явившийся издалека, по очереди посещает группу девушек, резко нарушается тем, что в этот ряд «жен» включается женщина, которую герой считает своей матерью. Он бежит в ужасе, и «мать» поддается общему настроению осуждения: оба попадают на небо, и герой становится луной [190, № 454]. Имплицитные вариации темы инцеста сына — матери в мифах приводит Г. Хельд [147, с. 300—301; см. также 202, с. 63—73].

К числу культурных установлений, осуществляемых в пору мифологических первотворений, относится «открытие» смерти. Дихотомия смерть — вечная жизнь в мифах приобретает достаточно сложное выражение. С одной стороны, отсутствие смерти включено в ряд характеристик, отличающих идилию, в которой люди пребывали до определенного рубежа. С другой стороны, обязательность смерти — то, что выделяет людей, вышедших из «дикого» состояния, знак «культуры» и одновременно маркирующее свойство живых. Согласно мифам дабири, люди первоначально жили, не зная смерти, убийств, воровства и т. д. Конец этому состоянию был положен действиями культурного героя Соува, светловолосого гиганта, нечаянно вступившего в связь со своей дочерью. Рассерженный Соув «бросил» людям кражи, адюльтер, борьбу, колдовство, смерть. Правда, он «бросил» им и возможность сохранить бессмертие, но шкуру, в которой оно было заключено, перехватили змеи, которые с тех пор не умирают, но просто меняют кожу. Между тем Соув осуществлял и разного рода другие культурные дела — насаждал деревья и т. д. [311, с. 40—41]. У капауку было время, когда люди не знали ни свиней, ни сладкого картофеля, ни раковинных денег, но не знали также и смерти. Однажды с побережья явилась белокожая девушка, которая принесла людям разные бла-

га. Один из них обманул пришелицу и совершил над нею насилие. В наказание девушка дала им вредителей огородов, смерть и темноту [256, с. 16].

«Открытие» смерти трактуется и как случайность, которой могло бы не быть. У арапеш есть мифы, в которых смерть — предмет «лотереи», в которой участвуют змея и крыса. Именно крыса представляет здесь человеческое общество и, к несчастью, «выбирает» смерть [222, т. 2, с. 362; сводку типов мифов о происхождении смерти см. 119, т. 1, с. 59—86]. «Открытие» смерти может принадлежать какому-либо герою, который умирает первым. Таков Сидо в мифах киван (см. подробнее в главе «Культ умерших»). Таков Ико в мифах пурари. Как и Сидо, Ико погибает в борьбе с похитителем жены. Тело его разрубает и съедают в ритуальной трапезе, но он является старику, не успевшему съесть свою часть, и предупреждает, что с этого времени люди станут умирать и исчезать подобно ему, Ико [317, с. 254—255]. У орокаива первым умер Сумбирипа; он ушел внутрь вулкана, и все, кто умирал потом, должны были следовать за ним [289, с. 57; см. также 293, с. 197].

В мифологической концепции становления социума свое место занимает тема уничтожения чудовищ, враждебных людям, и умиротворения культурных локусов. Эта тема — одно из конкретных выражений оппозиции «человеческое» — «нечеловеческое», входящей в более широкий цикл «культура» — «природа».

Однако она осложняется представлениями, согласно которым чудовище является одним из отдаленных предков либо участником культурных дел и покровителем данного коллектива. Черты чудовищ придаются иногда демиургам и тотемным предкам. У хули известен Датагаливаба — гигант с расставленными ногами, глядевший на всех сверху вниз. Он следит за соблюдением всех норм и правил, карает нарушителей, наказывая ложь, воровство, убийство, инцест, несоблюдение экзогамии и табу в ритуалах, а также уклонение от кровной мести. Он насылет на виновных болезни и несчастья [132, с. 37].

Двойственная природа чудовища (мифический предок и вредитель) наиболее определенно обнаруживается в отношении мифических змеев. Выше уже приводился пример с гигантским змеем, которого коллектив обеспечивал едой и жилищем, получая от него драгоценные зубы, регулярные дары и вообще благополучие. Сюжет мифа говорит (хотя и в неявной форме) о конфликте людей и змея: последний уходит к другим, унося и блага, которыми он обеспечивал людей [170, с. 157—158]. В серии быличек мифологического характера развивается тема борьбы со змеем-супругом, насильственно либо хитростью овладевающим женщиной. Если считать, что мотив змея-супруга восходит к тотемическим представлениям и отношениям, то очевидно,

что в быличках и те и другие подвергаются отрицанию. Союз девушки со змеем трактуется здесь как ужасное несчастье, люди заняты тем, как избавиться от него, погубить змея и т. д. Обычный сюжет: змей входит в лоно девушки, остается там; происходит зачатие и рождение детей (иногда беременность оказывается мнимой); людям удается извлечь змея и убить его [190, № 413, 415; 291, с. 382—383]. Существенно, что в некоторых мифах женщина умирает после убийства змея. Попытка объяснить эту смерть рационально (змей испортил ей внутренности) неубедительна: скорее перед нами — след более древних представлений об органической связи женщины и змея, человеческого и звериного, связи, насильственный разрыв которой приводит к гибели.

Типичным является также цикл сюжетов об очищении какого-либо места от чудовища, считающегося его традиционным хозяином. Через такой акт происходит культурное освоение природного пространства. При этом в соответствии с мировой мифологической традицией соответствующий сюжет входит в ряд обязательных подвигов героя. Накоби уходит после конфликта и жестокого поединка с братом, совершает ряд культурных деяний. На берегу озера Багадим он вторгается во владения гигантского питона. Змей заглатывает его во сне, но Накоби успевает разодрать ему глотку, и змей вынужден, оставив противника, уйти. «Если ты только животное, уйди и умри на открытом месте. Если ты призрак, исчезни». Утром Накоби выбросил мертвого змея в воду [222, т. 2, с. 368].

Другой цикл посвящен борьбе с чудовищем — врагом данного племени или локальной группы [170, с. 158—159; 291, с. 414—415]. Люди вынуждены бежать или переселиться на новое место из-за угрозы полного их истребления. Первоначально среди них нет никого, кто бы взял на себя противодействие чудовищу. Герой появляется в известный момент, и его предназначением является уничтожение чудовища. Необычны обстоятельства его рождения: женщина приносит его, уединившись в дупле; братья рождаются в изгнании, и есть подозрения, что мать их связана с миром сверхъестественных существ; подвиг совершает Меседе — великий колдун и герой, рожденный чудесным образом. Герои готовятся к своему подвигу, делают и испытывают оружие, затем ищут встречи с врагом. Братья бьются с белоголовой скопой, которая убила одних и заставила бежать других их родичей. Одиноким герой изготавливает огромное количество копий, сооружает платформы и благодаря этому в конце концов одолевает дикую свинью. В мифе с островов Д'Антракasto братья приносят людям мясо птицы, которая пожирала их отцов, но сами, помня, что их мать была изгнана, уходят в камни [170, с. 158—159]. В другом мифе (из Южного

Массима) победитель свиньи посылает весть бежавшим, и они возвращаются в родные места [291, с. 414—415].

Архаический характер имеет миф варопен о змееборце Аимери, у которого есть и второе имя — Киристи. Главный его подвиг — битва с гигантской змеей Ропонгаи. Змея подобна железному дереву, и пасть ее больше центральной части церемониального дома. Киристи и его мать убивают змею хитростью — заливая ей в пасть горячую воду и бросая раскаленные камни. Ропонгаи превращается в лодку, и Киристи плывет на ней, чтобы сообщить о победе ушедшим соплеменникам. В эту традиционную повествовательную схему вплетаются мотивы, характеризующие Киристи не только как змееборца, но и как одного из «первых» культурных героев: он создает похоронный ритуал; он выступает как жестокий и строптивый воин, не знающий удержу; он преследует женщин, которые сами принадлежат мифологическому миру [147, с. 286—287]. У тангу героями, победившими змея, выступают братья Амберк и Туман, родившиеся после того, как мать их съела маленькую ящерицу [81, с. 312—315]. По словам современного исследователя, сказания о юном герое, двух братьях-близнецах, уничтоживших чудовище, которое опустошало какой-либо край, распространены широко по всей Новой Гвинее. Образ чудовища варьируется: это может быть антропоморфное гигантское существо, громадная свинья, казуар, змея, морское чудовище со многими головами. Во всех вариантах (их записано к настоящему времени несколько сот) сохраняются устойчиво опорные тематические мотивы: опустошение земли и бегство людей; рождение у оставшейся вдовы мальчика или двух братьев; подготовка их к борьбе с чудовищем, битва и победа; возвращение соплеменников. Центральные эпизоды обычно излагаются с большим волнением и энтузиазмом [83]. Перед нами — образец сюжетно завершенного героико-эпического сказания.

Тема борьбы с чудовищем может получать и иную разработку, при которой на первый план выступают чисто мифологические, этиологические мотивы. Соплеменники, убив великана, съедают его, и после этого у каждого участника трапезы развиваются свои качества — в зависимости от того, какую часть тела он съел: у одних — сила рук, у других — быстрота ног, у третьих (съевших печень) — трусость и т. д. [294, с. 222].

В разных местах Новой Гвинее зафиксированы рассказы о чудовищах-людоедах, часть которых можно отнести к мифологическим быличкам, а часть оказывается на подступах к волшебным сказкам. Лишь в редких случаях можно говорить здесь о тотемических следах. Великанша-людоедка Бабамик принимает облик старой женщины и хитростью овладевает двумя детьми: мальчика она съедает, а девушку растит как дочь —

свою помощницу и преемницу. Но и в этом сюжете отношения приобретают конфликтный характер: хотя девушка воспитана людоедкой как искусная охотница, с легкостью убивающая людей для матери, человеческая природа берет верх, и она бежит с юношей, который посещает ее (согласно одной версии, он воплощает в человеческом облике месяц), а Бабамик погибает, преследуя их [222, т. 2, с. 381—382].

В большинстве случаев речь идет о борьбе людей и людоедов, не отягощаемой какими-либо мотивами связи двух миров. Характерно, что часто не только жертвами, но и противниками и победителями людоедов оказываются дети [222, т. 2, с. 373; 190, № 408—410, 154; 291, с. 388—395].

Героический мир

Органическую часть создаваемого и устанавливающегося социума составляют жизнь, приключения и деяния героев. Было бы напрасно пытаться выделить набор объединяющих их характеристик. В плане стадийном они принадлежат разным ступеням мифологического социума: среди них есть «одинокие» герои, чья деятельность стоит как бы у колыбели человеческого общества; есть персонажи, явственно сохраняющие тотемистические связи; есть герои, которые живут в сложившихся этнических коллективах. Сами дела их, «первые» открытия и «первые» подвиги неоднотипны и разностадийны по своей природе и по своему значению. Объединяет их принадлежность к «героическому веку», который может быть охарактеризован как время великих деяний и великих конфликтов, непосредственно предшествующее «этому» времени и его подготавливающее. «Героический век», как и мифологическое время вообще, не поддается ни абсолютной, ни относительной хронологизации. Отнесение его к неким «поздним» рубежам есть чистая условность, результат наших попыток внести временную упорядоченность в сферы, которые этому, в сущности, не поддаются. Поэтому понятие «героический век» — не столько историко-синтагматическое, сколько историко-парадигматическое. Другими словами, его надо рассматривать не как звено в некоей разворачивающейся во времени мифологической истории, но как одну из параллельно существующих реализаций общей «исторической» конструкции. Логика как будто требует поставить «героический век» за веком космического первотворения, за временем создания микромира, появления первых вещей и рождения социума. Конкретный материал противоречит этой логике, поскольку оказывается, что герои, живущие после, подчас творят то, что, казалось бы, подлежало созданию до.

Новизна и своеобразие «героического века» открываются нам наиболее отчетливо через новизну и своеобразие повествований о нем. Их главные особенности — сюжетность, конфликтность и тенденция к циклизации. Последнее особенно интересно: одни и те же герои действуют в различных историях, вступая между собою в разнообразные отношения, сюжеты «врезаются» один в другой, продолжают или завершают темы. Так возникает впечатление единого мира, оно усиливается общей топонимикой; можно прийти к выводу, что описываемые события в мифах, записанных от одного коллектива, происходят с одним кругом персонажей и в пределах единого пространства. Собственно, так оно и есть, поскольку героические мифы посвящены предкам одного этноса.

«Культурные мотивы» так или иначе присутствуют в сказаниях, но нередко отодвигаются на периферию сюжета, поскольку основной сюжетный план посвящен отношениям и коллизиям внутри героического мира. В культурных мифах создание вещей и их распространение среди людей составляет цель героических деяний. В собственно героических мифах эти вещи, обладание ими — средство, с помощью которого герой добывается своего, обеспечивает победу над противной стороной. В большинстве героических мифов мы сталкиваемся с острыми, конфликтными ситуациями. Героический мир — это мир взаимной борьбы, раздоров, столкновений, игры страстей, здесь все решается в прямых конфликтах, здесь торжествуют сила, магическое умение, воспитание и владение соответствующими средствами борьбы. В героический мир перенесены отношения первобытного общества, но не в их «чистом» виде, а в преувеличенных и заостренных формах. Этот мир лишен гармонии, и в нем преобладает дух борьбы, особой жестокости и беспощадности. Своим примером, своей повседневной практикой герои как бы вносят в социум этот дух в качестве обязательных и постоянных качеств общественной жизни, «навязывают» его людям.

Практика и понятия «героического века» обосновывают и оправдывают реальную практику и понятия «этого» времени. Вместе с тем иные мифы с их крайней жестокостью можно трактовать в плане общего упорядочения и организации социума: «этому» времени с характерными для него правилами и ограничениями во всех сферах жизни (в том числе и в тех, которые связаны с пролитием крови) предшествует время ничем не ограниченных поступков, безудержной игры страстей, неупорядоченных действий. Так, в частности, может быть осмыслена жизнь великого воина Куиамо из Мабуиага. Подобно многим персонажам мировой мифологии и эпоса, Куиамо с детства проявляет непомерную строптивость, дерзость и задиристость. Вырастая, он удаляется в лес, изготавливает там оружие, одеяние и укра-

шения война, возвращается и убивает мать и сестру. Далее следует рассказ о длинной серии его боевых столкновений, оканчивающихся беспощадным уничтожением мужского населения целых деревень. Его постоянные атрибуты — черепа врагов, которые он научился обрабатывать и украшать. До Куиамо люди не знали войн, он был первым, научившим их воевать. Эта прямая «культурная» тема совмещается с другой, которая не столь явно, но несомненно присутствует в сказании: Куиамо после долгой серии кровавых деяний проникается отвращением к ним, он больше не хочет и боится крови, выбрасывает черепа, которые, превратившись в рифы, остаются навечно вещественной памятью трагических событий. Таким образом, Куиамо — не просто основоположник войны, научивший людей драться; собственным опытом он ставит пределы возможностям войны, устанавливает границы, за которые не должны выходить человеческие страсти, умеряет кровные помыслы и жестокость. Благодаря Куиамо война принимает «нормальные» формы [190, № 60].

Та же тема по-своему реализуется в сказании о Сесере (тоже герое из Мабуиага). Став могучим охотником и колдуном, он беспощадно мстит сначала мужьям своих сестер за унижения и обиды, а затем и всем, кто с ним связан. Пользуясь безграничностью своих сил, Сесере не знает удержу в мщении, уничтожая всех мужчин. В сущности, ему приходится как бы заново создавать все на месте уничтоженного, и такова его функция как культурного героя [190, № 61].

Великими воинами выступают также Набеамуро [190, № 57], Меседе [190, № 45—50], Нага [190, № 55]. Каждый из них — герой «своего» локуса. Свообразна история Набеамуро, местом обитания которого считалась Иаса, один из героических центров киваи. Когда в Маубо погибает некий Сиваре, его отец отправляется на поиски духа сына. Встретив Набеамуро, известного всем воина, он проникается симпатией к нему и решает сделать его своим сыном: с этого времени он носит имя Сиваре, получает всех жен, дом и огороды погибшего. Перед нами, конечно, один из актов упорядочения семейных отношений. Миф, однако, не только об этом. Когда обнаруживается, что настоящий Сиваре жив, коллизия готова благополучно разрешиться: законный сын предлагает разделить огороды, дом и жен, устраивает пир и обменивается с людьми Иаса едой. Миф утверждает возможность упорядоченного разрешения самых сложных казусов, что само по себе является знаком «культуры». Герой поступает, однако, вопреки этой возможности: обуреваемый разнообразными чувствами, он устраивает беспощадную бойню, убивая всех на пути из Маубо в Иаса и нагружая головами свою лодку, а затем превращается в дюгоня [190, № 57].

Специфический интерес представляют сказания на тему боевых поединков героев — эту классическую тему мирового мифологического и героического эпоса.

Существенно отметить, что в большинстве сказаний конфликты возникают и развиваются вокруг женщин. Борьба за женщину, защита своих прав на нее, конфликты, вызванные нарушением прав и вообще норм, регулирующих отношения между мужчинами и женщинами, составляют содержание ряда сказаний, в основе которых лежит, несомненно, идея создания и защиты «нормальной» семьи как акта огромной социальной и культурной значимости. В этих сказаниях получают раннюю реализацию сюжетные темы и мотивы, которые затем много раз будут варьироваться в мировой фольклорной сюжетике. Один из самых ярких примеров такой реализации — история брака Сидо, складывающаяся из целого цикла сказаний. В основе ее лежит мотив поисков суженой и борьбы за нее. Неведомо откуда Сидо узнает, где находится его суженая. Мы имеем здесь дело с ритуальной брачной метафорой: говорится не о суженой, а о празднике в отдаленной деревне, куда юного героя призывают удары барабана; отец делает ему барабан, а мать — магическое снадобье, необходимое для того, чтобы привлечь девушек.

Следующий мотив — чудесный способ, каким Сидо попадает в деревню: он перебрасывает туда свою луговину, сохраненную матерью, и по ней добирается до места. Затем следует взаимное узнавание и встреча суженых: барабан, в который бьет Сидо, выкликает имя девушки — Сагару. Происходит, как в эпосе, первый круг сватовства — попытки соперников помешать, бегство молодых людей, преследование, установление «нормального» брака [190, № 22].

Второй круг начинается ссорой супругов и уходом Сагару. В большинстве вариантов ссора объясняется тем, что Сидо, распределяя рыбу, отдал Сагару одни кости, а она не только не насытилась, но и испортила зубы, а также тем, что Сидо отказался прийти к ней ночью [190, № 22]. Следует рассказ о поисках Сидо жены, сопровождающихся фантастическими подробностями: маленькое дерево, когда на него села Сагару, поднимается до неба, попытки Сидо срубить его не дают результата, он призывает ветры помочь ему, но Сагару спасается в доме Меури и становится его женой [190, № 23]. Последняя история в этом сюжетном ряду — поединок Сидо и Меури, готовясь к которому Сидо изготавливает оружие и украшения воина. К моменту поединка он возвращает расположение жены. Сидо гибнет от руки брата Меури, и Сагару оплакивает его и оставляет Меури [190, № 25].

В рассмотренном цикле сюжетов много неясного, и интерпре-

тировать отдельные его составные части и мотивы трудно (в частности, мотив ссоры супругов), но очевидно, что Сидо создает «нормальную» семью по правилам экзогамных отношений. Его гибель в контексте всего круга сказаний о нем интерпретируется как величайшая несправедливость, и люди платятся за это тем, что становятся смертными (см. об этом подробнее в главе «Культ умерших»).

Поразительно близкую параллель дает миф об Ико, записанный от жителей дельты Пурари. Ико, как можно было убедиться выше,— герой по ряду признаков более архаичный, чем Сидо: он сын казуара, на его долю выпадает осуществление первоначальных культурных дел. Но в мифе, о котором пойдет речь, он живет уже в «обычной» обстановке. Ико соединяет в себе черты героя, дающего положительные ценности и одновременно вносящего в человеческий социум отношения и моменты поведения отрицательного порядка. Ико был склонен к обману и мошенническим поступкам. Например, он мог съесть бананы в своем огороде, а потом, спрятав кожуру, поднять шум по поводу случившейся «кражи». Считается, что из-за жадности и вздорного характера Ико поссорился с женой и в результате погиб. Мотивировка их ссоры заставляет вспомнить аналогичную коллизию из мифа о Сидо: Йуа поймала большую рыбу и пригласила одних женщин, чтобы раздать им ее, но Ико в отсутствие Йуа съел всю рыбу; жена ушла от него и, подобно Сагару, забралась на высокое дерево. Как и Сидо, Ико сначала принялся рубить дерево, но потом обратился с заклинанием к ветру, но, когда дерево наклонилось, Йуа, как и Сагару, совершила полет и оказалась у дверей своего любовника Аипари. Соперники бились палками перед домом, где была спрятана Йуа, и Ико погиб — то ли от руки Аипари, то ли его убили люди этой деревни [317, с. 251—252].

Характерно, что, как и в случае с Сидо, гибель Ико в конце концов приводит к «открытию» смерти в человеческом социуме. Таковы далеко идущие последствия двух семейных раздоров, вызванных, в сущности, пустячными обстоятельствами. Можно, однако, предполагать за ними более сложный и значительный план. И Сидо и Ико — герои «обреченные», удел их — умереть самим и внести смерть в человеческое общество; отсюда — двойственность их натуры: своими культурными делами они и привлекают людей, и отвращают их от себя; они одновременно устанавливают семью и не могут удержать ее; их жены — их суженые, но они же и оставляют их ради другого брака.

Брак «ненормальный» порождает иные коллизии, приводящие к драматическим последствиям. В мифе с острова Вогео старший брат берет в жены, не ведая того, ведьму, прикинувшуюся девушкой Йиной, у которой она отняла брачные при-

надлежности. Младший брат находит настоящую Йину, женится на ней, она приносит ему сына, устраивает огород и заводит вареную пищу. Таким образом, лишь «нормальный» человеческий союз может обеспечить нормальное же развитие культуры и функционирование семьи как важнейшей ячейки социума. Старший брат, догадавшись об обмане, из зависти убивает младшего. После этого, говорит миф, люди начали убивать друг друга. Между тем сын младшего, Леленга, вырос и отомстил за гибель отца. Он стал великим воином и увез мать с острова [157, с. 35—37].

Жесточайшая борьба между братьями из-за женщины описана в мифе с дельты Пурари [317, с. 265—266]. Она в конце концов приводит к разделению на две группы и к расселению их по разным берегам реки. Гибелью одного из братьев, Либвабве, кончается его борьба с Мванубва. Несмотря на то что Либвабве обладал магическими способностями, Мванубва сумел отомстить ему за бесчестье [157, с. 50].

Одно из самых ярких описаний борьбы героев дает миф с острова Вогео о братьях Мафофо и Вонка. Перед нами — борьба двух великих воинов и колдунов. Мафофо одержим жаждой мести — он устраивает так, что Вонка с его людьми и неверная жена самого Мафофо оказываются в церемониальном доме, который он поджигает. Мафофо поет тут же сложенную триумфальную песню, не зная, что Вонка и его возлюбленная спаслись благодаря заклинанию. Затем следует серия военных действий, и всякий раз Вонка удаётся защититься. В конце концов Вонка устал от борьбы и уплыл со своими людьми куда-то далеко. Деревня его осталась пустой, хотя соседи сохранили память о нем как о великом воине [157, с. 47—48].

Таким образом, разделение некогда единых коллективов, объединявшихся через братьев, их основавших и цементирующих, в мифах объясняется возникновением конфликтов между братьями из-за женщины.

Локальное и временное единство героического мира отчетливо прослеживается на материалах мифологии киваи. Цикл сказаний о героях здесь разворачивается в целую сагу, где судьбы персонажей взаимно переплетены, где одни сюжеты как бы переходят в другие, обнаруживая все новые связи в раскрывающемся перед нами героическом мире, где топографические обозначения в совокупности могли бы дать материал для довольно точной карты, для прочерчивания героических маршрутов, определения мест обитания героев и т. п. Меури — первый человек в Киваи, основатель поселения на острове Иаса. На этот остров является Сидо за своей суженой (отсюда же родом Набеамуро). Позднее Сагару убегает к Меури в Дибири, здесь же происходит поединок соперников.

Из района Дибири происходит Соидо, создатель огородничества и огородных культур. Позднее он попадает на остров Море, где становится мужем Пекаи и зятем Мореваногере. И Соидо, и его тесть участвуют в экспедиции, которая должна спасти сына Абере — мифической женщины. Главным героем в этом деле выступает Меседе, женатый на другой Сагару, родом тоже из Дибири. Вместе с ним в плавании участвует Когеа. Оба выступают также героями других историй и, по некоторым версиям, оказываются братьями. Соперником Меседе выступает Нугу и т. д.

«Первые» воины, охотники, гарпунщики, земледельцы, открыватели огня, охоты за головами, колдовского искусства, самой смерти и т. п., устроители локальных коллективов, зачинщики освоения новых мест, — все они предстают в мифах прежде всего как участники и герои бурных событий, приключений, борьбы, как виновники гибели многих и сами — жертвы чьей-то злобы, исполненные сильных страстей, могучие, решительные, жестокие, искусные, внутренне трагические личности, обреченные на то, чтобы превратиться в камни, в рифовые площадки, в животных и т. д., ставшие предметами местных культов и давшие людям средства борьбы за существование и организовавшие всю их жизнь. Таковы эти персонажи из саги о героическом веке.

Мифы о «хозяевах» природы

Важнейшей составной частью мифологических представлений и мифологической практики обитателей Новой Гвинеи была вера в то, что весь окружающий человека мир населен разного рода сверхъестественными существами, видимыми и невидимыми, обладающими особой силой и способностями, которые они употребляют во вред или на пользу людям. Этнографы отмечают трудности, с которыми они сталкивались, пытаясь получить от аборигенов общие, принципиальные характеристики этого «сверхъестественного» мира. Трудности обусловлены прежде всего тем, что всегда есть опасность переносить на этот мир наши критерии и понятия, обозначать его явления в привычной для европейской культуры терминологии. Ученые говорят о духах, демонах, божествах и т. д., хотя все это мало приближает нас к уяснению существа дела. Другая трудность состоит в том, что операции абстрагирования и обобщения, обычные для этнографов-наблюдателей, несвойственны их информаторам, привыкшим к иным способам обобщений. Поэтому на каждом шагу исследователя ждут разного рода противоречия, взаимоисключающие факторы, загадки и т. д. На самом деле все это —

продукт не живого мифологического материала, а наших попыток осмыслить его в привычных операционных категориях.

Одна из устойчивых особенностей мифологической обработки окружающего мира заключается в недифференциации этого мира и человека, точнее было бы сказать — в одновременной дифференциации и недифференциации. Человек в одно и то же время выделен (оппозиции «природа» — «культура», «чужое» — «свое» и др.) и не выделен, ощущает свое единство с миром природы. Своеобразие этого единства — в отсутствии гармоничности, в наличии сложных отношений подчиненности и господства, страха и надежды, борьбы и дружбы, поражений и побед, бессилия и власти. Синкретичность мира мифологически воплощается, в частности, в том, что, с одной стороны, человек обладает возможностями, характерными для тех или иных явлений природы, и при известных условиях может трансформироваться в объекты природы, а с другой — сами силы природы обладают теми или иными человеческими или антропоморфными признаками и качествами. Границы между человеческим и нечеловеческим зыбки и непрочны.

Существа этого мира принято называть «хозяевами» или «духами» природы. Следует подчеркнуть, что для людей они — объекты не только веры, но и повседневной реальной жизни, бытовой практики. Это так называемая низшая мифология, слитая с бытом. Состав ее в пределах каждого этноязыкового коллектива отличается достаточной пестротой и зыбкостью характеристик. Основные критерии, по которым выделяются отдельные типы, — это внешние признаки, места обитания, способности и функции, отношение к человеку. Наряду с названиями отдельных типов в некоторых местах зафиксированы родовые названия, объединяющие все или большую часть типов. У арапеш, например, сверхъестественные существа носят общее имя *марсалаи*. Они живут в разного рода укромных местах, не подходящих для человека. У них разнообразная форма, чаще всего это двухголовые, двухвостые разноцветные змеи и ящерицы; некоторые из них сверкают подобно меди. Менее распространенные воплощения имеют обычно какие-либо признаки уродства или отклонения от нормы: это — животные с одной или с тремя ногами, растущими на спине; свинья с кустом на юпине, двухголовый кенгуру и т. д. Видимо, определяющим признаком для марсалаи (мужского пола) является змеиная природа, на чем основано множество рассказов о связи марсалаи (в облике змеи) с женщинами (об этом несколько ниже).

Марсалаи выступают хранителями земли данного родового коллектива. В этом они сродни предкам и отчасти осуществляют их функции — наказывают охотников, лесорубов и т. д., когда те нарушают правила, установленные предками. Кроме то-

го, марсалаи способны вызывать дождь и ветер, а гигантские марсалаи производят морские штормы. Некоторые из них эти свои способности обращают во вред людям: вызывают тайфуны, порождают болезни, сумасшествие, могут заставить мужчину ночью сбиться с пути и т. д. Известно также, что марсалаи опасны для женщин в известных состояниях [222, т. 2, с. 391—394].

У чимбу «духи природы» носят общее название *гигл* и подразделяются на разные типы. *Йогондо*, например, живет на огромных камнях, летает, ворует бананы и обладает мужскими или женскими признаками. Его крику «ка-ка-ка» подражали войны при начале битвы. *Канги* живет в воде, может принимать вид мужчины и по-мужски украшаться. Он убивает и поедает свиней [243, с. 58—59]. У райапу демонические существа называются *путутули*. Они способны менять облик, но чаще всего описываются как очень высокие и с двупалыми лапами. Путутули обитают в лесах, пещерах, водоемах, и отсюда они нападают на одиноких и больных людей, подменяют у женщин детей и т. д. [110, с. 266—267].

У киван отмечено большое многообразие типов «хозяев», в облике которых также соединяются звериное, растительное, антропоморфное. *Этенгена* живет главным образом внутри деревьев, днем она принимает вид змеи, птицы, свиньи, кенгуру, а ночью становится человеком маленького роста на очень коротких ногах. Эта суточная смена облика характерна для некоторых других существ. *Эмобали* живет в воде в виде крокодила или рыбы, а ночью является во сне людям как человек. *Обоуби* очень похожи на людей и говорят человеческим языком, но в воде они плавают подобно лягушкам. У *оригорусо* вид человека-зверя, он ходит опираясь на руки, на пальцах у него длинные когти; у него огромный рот, глаза, уши. У *хиваи-абере* тело женщины, очень толстое, с грузным животом, большой головой и короткими ногами, ногтями, подобными копытам.

Другие «хозяева» обитают в камне, под землей, в потоке, на рифах, в море, на опушке леса, на небе и т. д.

Собственно, описания варьируют одни и те же признаки, подчеркивая в существах их уродливость или преувеличенные формы.

Функции «хозяев» более или менее определены и так или иначе связаны с повседневной хозяйственной и бытовой деятельностью людей. Этенгена охраняет деревья и окружающие места. Она может помешать рубке дерева. Этенгена считается также покровительницей и хранительницей огородов. По-видимому, предполагается, что этенгена не покидает вырубленного участка, но остается на нем и становится своеобразным сторожем разбитого на нем огорода, с владельцем которого она в добрых

отношениях. Один из видов этенгена помогает охотнику, сообщает людям во сне полезные сведения [193, с. 65—66, 306—307]. Другие существа охраняют источники, рыб и животных определенных видов, необитаемые атоллы и т. п. К людям они относятся по-разному и в своем поведении непостоянны. *Вава* жесток и мстителен по отношению к тем, кто оскорбил его, но может вести себя и дружески. Характерная черта ряда «хозяев» — их способность давать спящим добрые советы. *Сивагу*, принимая облик птицы, показывает правильный курс гребцам. *Мамагарена* — «хозяин» острова, без обращения к которому ни за что не удастся набрать черепаших яиц. Обоуби насылают на плавающих морскую болезнь, нападают на оставшихся в море. Оригуросо уносят людей из деревни и т. д. В сущности, люди живут в постоянном окружении «хозяев» и непрерывно вступают с ними в контакты. Общение их имеет либо магически-колдовской характер, либо характер случайных, непредвиденных и чаще всего неприятных для человека встреч. В первом случае, если соответствующий обряд либо колдовские действия выполнены правильно, люди ожидают какого-то положительного результата. Охотник, подружившись с *памоа*, отдавал ему половину добычи, и дела его шли успешно. Памоа даже спас его однажды, но погубил другого, который третиловал его. Чтобы не стать добычей *утуму* — жестокого чудовища, люди ложатся спать между двумя огнями. *Каибани* живет под огромным камнем Басаи, и люди, приходящие добывать крабов, имеют обыкновение исполнять ритуальные танцы, чтобы все кончилось благополучно. *Эрумиа* — огромная рыба, обитающая среди рифов у деревни Мавата, является патроном всех рыб; она может ужалить человека до смерти, но может и явиться к нему во сне «на счастье» [132, с. 33, 203; 193, с. 300—320; 195; см. также 100, с. 131—132; 153, с. 125—127].

У варопен есть мифологические существа — псевдоженщины. Это *ауо*. Чтобы симулировать беременность, они глотают горшки. Они так глупы, что, когда люди пугают их, стуча по деревьям, внутри которых они живут, *ауо* в страхе бросают ценные предметы — барабаны, тритоновые раковины и т. д. Они способны вредить людям [147, с. 297—298].

Среди рассказов, которые можно услышать ночью в мужском доме любой деревни, обязательно фигурируют истории о прямых столкновениях людей с «хозяевами». Собственно мифологический характер носят особенно многочисленные рассказы-былички об отношениях «хозяев» с женщинами, чаще всего о «хозяине»-муже. Некоторые рассказы представляют параллели к сюжетам о чудесном супруге, супруге-змее и т. д.: девушка, ничего не подозревая, вступает в брак с марсалаи, либо он силой уводит ее; далее следуют разного рода испытания, попытки

освободиться, бегство, убийство супруга и т. д. [222, т. 2, с. 344—345, 370]. В иных случаях гибнет и девушка, которую после ее брака с «хозяином» отвергает коллектив [222, т. 2, с. 380]. В одном мифе арапеш спасительницей девушки становится бабушка-предок. Марсалаи уводит обманом (принимая облик красивого юноши) девушку в мир своих духов. Похоже, что он совпадает с миром умерших, поскольку здесь же оказывается и бабушка; девушка родила двух змеенышей. Чтобы обрести свободу и вернуться к людям, она, следуя советам бабушки, убивает мужа и детей, поджигает хижину, в которой хранились змеиные шкуры духов (из-за этого вернувшиеся утром с праздника духи тоже погибают), и оказывается дома. Поначалу ее не принимают, она падает как мертвая, ее кожу натирают специальным снадобьем, и она возвращается к жизни [222, т. 2, с. 371—373].

В этом мифе наше внимание должны привлечь следы некоторых представлений: во-первых, мир духов «хозяев», основным воплощением которых являются змеи, связан с миром умерших предков человеческого коллектива — и не только по местоположению: бабушка похищенной девушки — тоже, видимо, марсалаи, так как и ее змеиная шкура хранится вместе с остальными в церемониальном доме. Похищение девушки может быть интерпретировано как «нормальный» (с точки зрения марсалаи) брак, поскольку супруги связаны общностью происхождения. В силу этой же связи перед нами, несомненно, инцестный брак, отнюдь не отвечающий экзогамной норме. Но главное, конечно, состоит в том, что в сознании коллектива никаких связей между ними и миром марсалаи быть не может. Это мир мнимых людей, в сущности, нелюдей, противостоящий и враждебный собственно людям: отсюда — конфликт, отсюда — драма, которую переживает девушка [о встречах «хозяев» природы с людьми, о конфликтных браках и др. см. также 66, с. 225—230; 243, с. 29].

В некоторых мифах драматический момент значительно усиливается тем, что подчеркивается как бы нерасторжимость связи женщины и змея: когда змея убивают, женщина гибнет [190, № 413, 415]. Двойственный характер представлений о змеях (отголоски веры в змеев-предков и покровителей и осознание их враждебности людям) наглядно проявляется в мифе киваи. Змей, живущий в колодце, уводит к себе группу девушек и становится их мужем. Им удается спастись, и тогда змей является за ними в деревню. Ему предлагают сбросить змеиную шкуру и жить в облике человека. По ночам змей охотился, принося людям много дичи. Он помогал также успешно биться с врагами. Но когда змей «украл» много женщин, мужчины увели его в лес и убили. Дух змея вошел в черепаху, которая предупре-

дила людей, чтобы они её не ели. Нарушители табу умерли, а остаток черепахи превратился в птицу, которая установила тот же запрет [190, № 416].

Тотемные черепахи и птица оказываются плодом трансформации «духа» убитого змея-покровителя. Здесь — та двухступенчатость процесса перехода от «некультуры» к «культуре», проявления которой мы видели и выше. Гармоническим отношениям предшествует драматический конфликт.

Можно сказать, что, хотя мир «хозяев», довольно пестрый и многообразный, наделяется в мифологии новогвинейцев своими специфическими характеристиками, он в принципе оказывается так или иначе связан с миром мифологических и тотемических предков и культурных героев: эти связи имеют пространственный, функциональный и сюжетный характер. Тем самым «низшая» мифология включается в общую мифологическую систему.

Мифология в действии

Мифологический рассказ либо краткое, не облеченное в жанровую нарративную форму сообщение представляют один из основных (хотя, как мы увидим, и не единственный) способов выражения, сохранения, передачи знания мифа, запаса мифологических историй, имен персонажей, их характеристик и т. д.

В этнографической литературе имеется некоторый материал, позволяющий представить типовые условия, способы, обстоятельства вербальной передачи и усвоения мифов и приблизиться к пониманию особенностей восприятия мифов в коллективе.

Наблюдатели отмечают, что подчас бывает затруднительно выделить мифы из общей массы устных рассказов и сообщений, которые обращаются в данном коллективе. Например, на островах Д'Антраксто для мифа, легенды, простого рассказа существует один термин — *наинаиа*. У маринд-аним тексты, взятые в отрыве от обстоятельств рассказывания и от отношения к ним со стороны рассказчиков и слушателей, как бы утрачивают свою определенность, и о них трудно сказать, мифы это или «просто» рассказы [45, с. 205]. Это замечание исследователя подтверждается и данными из других районов Новой Гвинеи и должно быть осмыслено в его принципиальном значении. В большинстве случаев, однако, существует терминологическая дифференциация, за которой стоят, конечно, различия по существу. У племен Восточного Нагорья термин *аипа* обозначает космогонические мифы, серию мифов о создании человека, о похождениях первосоздателей и о культурных деяниях [132, с. 82].

На острове Вогео различаются: *сигилагила* — «вымышленные» рассказы, в которых почти все персонажи — животные или

птицы, обладающие речью; их рассказывают на отдыхе или детям; *филава* — что-то вроде легенд; *нанаса* — сакральные мифы, воспринимаемые как абсолютная правда [157, с. 28—29].

Кутубуанцы различают два типа рассказов. *Туни* — обычно короткие, на них смотрят как на развлечение, и они часто непристойны. Туни не имеют магического значения, рассказываются открыто, и их любят слушать женщины. *Хетагхо* могут быть очень долгими и, как правило, локализованы. У их героев есть имена, но рассказчики обычно избегают их упоминать; если информаторов попросить, они сообщают их позднее, но, скорее всего, шепотом, потому что имена нужны для магических действий. Хетагхо, которые описывают древние события особой важности и обладают религиозным и магическим смыслом, являются мифами в собственном смысле. Тут же, однако, исследователь предупреждает: было бы ошибочно думать, что кутубуанцы четко разделяют рассказы; практически совсем не просто определить, имеем ли мы дело с туни или с хетагхо [324, с. 134—135].

Тангу различают два вида нарративов: один — это «просто» о мужчинах и женщинах, другой — рассказы о *пуок*, человекоподобных существах, обладающих различными возможностями и силами. Однако в принципе и те и другие — «правда» и объединяются осознанием их значимости как способов познания [81, с. 159, 197—198].

Согласно данным Б. Малиновского, тробрианцы различают *либогво* («старинные рассказы») и *кукванебу* («сказки для забавы»). Первые, в свою очередь, могут быть подразделены на «исторические» рассказы и *лили'у* — собственно мифы. Существует известная трудность в различении этих двух последних видов. Обычный критерий, который теоретически предполагается действующим, — дихотомия «вера» — «неверие», «сакральное» — «несакральное» — не всегда обнаруживает себя. Малиновский выявляет одно определяющее условие, которое, в сущности, можно рассматривать как вполне вещественное выражение указанной дихотомии, а именно: тробрианцам известен определенный комплекс *лили'у*, который они получили, как выразился один из информаторов, от «наших отцов и наших дядей по материнской линии»; они твердо помнят их и знают, что других *лили'у* нет. Такой чисто прагматический подход позволяет всякий раз безошибочно определять миф.

Этим, однако, дело не кончается. Б. Малиновский показывает, что с известным корпусом историй связан комплекс устойчивых представлений, куда входят различение времени *лили'у* и времени отцов и дедов, связь *лили'у* с различными вещественными следами и знаками, демонстрирующими очевидность совершившихся некогда событий. Наиболее очевидным подтвер-

ждением особой значимости лили'у является магическое наследие, оставленное мифическим временем и мифическими персонажами [212, с. 299—303]. Таким образом, наиболее очевидным дифференцирующим началом является практика, хозяйственная и социальная включенность мифов, что, собственно, и обеспечивает «веру» в них. То, что не включено в практику, не связано с ритуально-обрядовой, магической деятельностью, не служит объяснению настоящего состояния в природе, в сфере производства, быта, социальных отношений, не является собственно мифом. Этот принцип действует, разумеется, бессознательно, он теоретически не формулируется, поэтому наблюдателям и исследователям, имеющим дело не с реальной жизнью мифа, а с препарированными его формами, и бывает иногда трудно отделить миф от немифа.

Сакральные, социальные связи, функции воплощения мифа исключительно разнообразны и сложны. Это относится прежде всего к самим условиям, обстановке и форме вербального изложения. По справедливому замечанию Ван Баала, «сообщение мифа — это не просто сообщение соответствующей информации, но и как бы ритуал, в котором разыгрывается какая-то часть сверхъестественной реальности» [45, с. 206—207].

Единство рассказа и ритуала получает свое терминологическое выражение: у варопен взаимосвязаны термины, обозначающие миф, ритуал, танец, сакральные предметы [147, с. 268].

Отсюда — мифы рассказываются в определенной обстановке: в составе известных эпизодов обрядовых церемоний, в установленные обрядовой традицией моменты инициации, при сборах в мужских домах и т. д.

У некоторых племен Центрального Нагорья существует обычай — строить во время «фестивалей» специальные «хижины рассказывания». Около 150 см высоты и 180 см в диаметре, они напоминают большой, цилиндрической формы улей. Хижина переносится с места на место по мере того, как находящийся в ней рассказчик сообщает отдельные сюжеты. Иногда он прикидывается духом, раскрашивает тело в несколько красок. Вокруг хижины может быть исполнено — по ходу рассказа — небольшое представление с участием «духов» [35, с. 981—982].

К. Бердт наблюдала у камано обычай рассказывать мифологические истории (*кинихера*) в домах, специально сооруженных на огородах. Рассказывание происходило в начале дождевого сезона и имело целью ускорить рост побегов огородных растений. Оно могло начаться только с наступлением темноты. Каждая история открывалась простым утверждением: «Это было так». Каждый рассказ заключался песней, к которой присоединялись все присутствующие. Какого-либо ограничения репертуара не наблюдалось — это могли быть мифы первотворения,

мифы о происхождении ритуалов, о взаимоотношениях людей с миром духов, но также и бытовые истории об отношениях между людьми, супругами, с известной долей юмора и т. д. Другими словами, кинихера выделялись не содержанием, а способом и обстановкой исполнения [58, с. 246—247].

Сама манера рассказывания создает обстановку секретности и таинственности. Когда маринд-аним хочет рассказать о приключениях дема, «он понижает голос до таинственного шепота, чередуя слова с полными значения паузами, восторженным цоканьем, долгим свистом удивления; он медленно продвигается с рассказом, все время подчеркивая слова выразительными жестами» [45, с. 178].

Впрочем, обстановка, видимо, может быть и другой: Й. Хогбин рассказывает, что на острове Богео сакральные мифы не окружают какой-то особой атмосферой торжественности. Исполнитель может внести элемент драматизации, подчеркивая голосом различные индивидуальные особенности героев [157, с. 29].

Мифы нередко содержали песенные вставки. Они могли также завершаться песнями. Но и само рассказывание иногда приобретало характер речитативного исполнения. В северо-восточном районе Новой Гвинеи отмечено, например, что старики, рассказывая истории, постукивают ритмично лопаточками для бетила по тыквенным сосудам, чтобы помочь течению рассказа, причем ускоряют темп, когда описывают сражение [106, т. 2, с. 817].

Отчасти из-за драматического характера мифов, отчасти по причине их сакральной секретности отдельные детали в ходе рассказа выражаются не словами, а жестами [190, с. 3]. Язык мифов включает слова непонятные, а также общеизвестные слова, которые в контексте приобретают символический смысл, получают дополнительные значения. Различные оттенки тона могут выражать тончайшие варианты понимания, и нарратив мифологического содержания никогда нельзя воспринимать однозначно [81, с. 209; ср. также 147, с. 271].

Судя по некоторым данным, рассказывание мифа не может быть сведено к воспроизведению некоей древней, хотя и достоверной, истории. Когда говорят о ритуализации рассказа в обычной обстановке, то имеют в виду создание не просто специфической эмоциональной атмосферы и чувства веры в действительность описываемых событий, но и ощущения реальности, непосредственности, сопричастности. Как пишет Ван Баал, «в рассказываемом мифе сверхъестественное становится фактически существующим. Различие между прошлым и настоящим, между прагматическим и сверхъестественным постепенно исчезает». Отсюда — всего один шаг от рассказывания к воспроизведению в ритуале [45, с. 205].

Сакральный, ритуализованный характер рассказывания мифа не снимает, однако, вопроса о его личном начале, об индивидуальном варьировании и т. п. Несмотря на специфику жанра, свой отпечаток на характер рассказывания накладывают качества рассказчика, его умение, настроение, контакт с аудиторией и т. п. По словам Ван Баала, среди маринд-аним не так много хороших рассказчиков, очень часто они сообщают лишь фрагменты, пропуская начало и конец и выбирая ту часть, которая почему-либо в данный момент захватила их воображение [45, с. 206—207].

Особенный интерес представляют наблюдения М. Мид, которая записывала мифы у арапеш по следам Р. Форчуна. Сопоставляя варианты, записанные ею и ее предшественником, она обнаруживает ряд различий, обусловленных, по ее мнению, личностями рассказчиков и обстоятельствами рассказывания [222, т. 2, с. 359—360].

Мифы в их различных реализациях, в том числе и в вербальной, определенным образом связаны с основами социальной организации первобытного общества. Ван Баал делит мифы по их принадлежности на общеизвестные и на те, которые являются собственностью данного клана [45, с. 207]. Очевидно, что распространность первых будет ограничена пределами языковой общности. Информаторы Б. Малиновского обмолвились, что они получают лили'у от своих отцов и от дядей по материнской линии. Другими словами, каждый тробриандец знает мифы отцовского и материнского рода и они составляют некий единый корпус. Можно думать, что передача и тех и других происходит во время обряда инициации, в котором со стороны взрослых участвуют «отцы» и «дяди».

Известно также, что женщины исключаются из числа знающих мифологию. Разумеется, это исключение имеет характер правила, символического запрета, который на практике полностью осуществлен быть не может.

Вербальная мифология составляет базу универсального мифологического знания и сама включена в беспредельно широкий мифологический мир. В него входят многочисленные мифологические слагаемые ритуалов, церемоний, обрядов, материально, эксплицитно и имплицитно выражающие связи коллектива с этим миром: эпизоды ритуалов, имеющие свою семантику, пантомимы, демонстрирующие непосредственное участие мифологических существ в ритуалах, обрядовые сооружения, ритуальные предметы, украшения, татуировки, маски, скульптуры, танцы, музыкальные инструменты, песни, представляющие собою специфическую форму вербального изложения мифа, и т. д. Особенность всего этого пестрого множества предметов и явлений состоит в том, что в большинстве своем в отличие от

вербальных мифов они одновременно и принадлежат мифологическому миру, и не вполне укладываются функционально и семантически в его пределы. Другая столь же важная особенность — в том, что, когда этот мир «оживает» и начинает функционировать, утрачивается ощущение его давности и нереальности, он входит в сегодняшнюю жизнь коллектива, сливается с нею.

Особенности живого функционирования мифа раскроются перед нами в ряде последующих глав, сейчас же мы ограничимся примерами, иллюстрирующими включение мифологии в обычную, повседневную жизнь, не связанную ритуалами. Перед нами случаи, когда мифология присутствует и живет вне обрядовых предписаний и запретов, согласно необязательной бытовой традиции, в силу известной предрасположенности сознания к восприятию мифологических историй в их непосредственной реальности.

Когда двое влюбленных киваи уединяются, они могут выразить свое настроение, «сыграв» для самих себя диалог между Гануми, юношей-птицей, превратившимся в луну, и Гебае, первой увидевшей красивого попугая, а затем ставшей его женой. Подобно Гебае, девушка спрашивает своего друга: «Кто ты?» И он отвечает: «Я *пиро*, я *согоми*, я *сагана*» и т. д. Первое слово означает «красный попугай», а другие — разные наименования луны. Все имена относятся к юноше, чья удивительная судьба воплотилась в мифе, ставшем, в сущности, общеизвестной сказкой [190, № 453].

Иных героев мифической истории, несмотря на то что известно об их гибели, можно видеть иногда ночью, и их появление не проходит бесследно. О Куиамо, великом воине и безжалостном убийце, говорят, например, что его вид предсказывает войну и чье-то нападение [190, № 60].

С Паспае, напротив, связывают веру в удачную охоту. С его именем охотники уходят в лес, и эта процедура подсказана была в свое время самим героем. За помощь ему оставляют часть добычи [190, № 58]. Прямо из мифа в повседневную практику воинов перешло магическое средство, делающее стрелы особенно меткими: секрет его сообщил когда-то во сне Нугу мифический герой Кукапиа. Воины не только пользуются им, но и помнят при этом о самом Нугу. Они считают, что, если вовремя крикнуть «Нугу!», вражеская стрела пролетит мимо [190, № 50].

Вообще огромное число магических снадобий, амулетов, а также примет, запретов, заклинаний, разных рекомендаций восходит к мифам, причем связь эта осознается теми, кто прибегает ко всем этим средствам. Огородная, охотничья, рыболовная, другая производственная, военная, любовная магия, колдовство,

искусство заклинания обнаруживают наличие разного рода мифологических реминисценций.

От мифа к сказке, преданию, меморату

Многие этнографы, как мы уже могли убедиться, отмечают наличие у различных локальных групп и племен наряду с собственно мифами и помимо мифов рассказов иного жанрового плана, не включаемых в сакрально-ритуальную систему и не являющихся специфической формой упорядочения природы и общества. Иногда такие рассказы отделяются от мифов и терминологически, хотя это и не обязательно. Важнее, что к ним другое отношение. Правы те исследователи, которые ищут принципиальную специфику рассказов-немифов в самом их содержании, в их структуре, в характере сюжетики, пространственно-временных отношений [11]. При этом мы должны считаться с тем фактом, что в ряде случаев такие рассказы будут очень походить на мифы, будут нести в себе разного рода мифологические реминисценции. Невычлененность или неполная вычлененность их из мифологической системы — характерная черта вообще первобытного фольклора [11, с. 22]. Пытаясь определить процесс такого выделения формулой «от мифа к...», мы вовсе не хотим сказать, что различные жанры устной прозы прямо вышли из мифа. Иные из них могли возникать и развиваться рядом с мифом и одновременно с ним. Новогвинейский материал может служить иллюстрацией к этому тезису. Мифологический материал, записанный Г. Ландтманом, рассмотрен нами достаточно широко в предыдущих разделах. Но в его собрании масса текстов, не укладывающихся в границы мифов. Так, рассказы, собранные под рубрикой «Приключения на охоте» [23, № 76—81; 190, № 327—334], носят характер меморатов. Отдельные детали в них явно вымышлены, кое-что преувеличено и приукрашено, но основное содержание вполне достоверно, а герои — реальные люди, причем некоторые из них еще жили в те годы, когда рассказы слушал Г. Ландтман. Так же вполне конкретны места действия, вся обстановка, в рассказах довольно отчетливо воспроизводятся практика охотников, их привычки, обычаи, церемонии. В ряде рассказов воссоздана трудная и опасная работа гарпунщиков. Содержание рассказов составляют встречи охотников с огромными рыбами, гибель, чудесное спасение. Некоторые охотничьи истории стоят на грани невероятного: рассказывается, например, о том, как огромная рыба проглотила молодого охотника и как товарищи, убив рыбу, извлекли его тело. Два существенных обстоятельства отделяют этот рассказ (в сюжетном плане) от мифа: во-пер-

вых, участниками событий являются обыкновенные охотники — жители деревни, а не герои мифического мира; во-вторых, в мифе мы бы имели, скорее всего, благополучный финал (как, скажем, в истории о сыне Абере, проглоченном крокодилом и спасенном Меседе).

Характерно, что охотничьи рассказы в общем не заключают в себе семантических и художественных связей с той областью мифологии киваи, которая непосредственно соотнесена с морем, с рыболовным промыслом и с соответствующими ритуально-обрядовыми действиями. Рассказы эти — меморативное обобщение непосредственного практического опыта папуасов. Помимо достоверности, окрашенной известной долей вымысла, в этих рассказах должны быть отмечены своеобразное искусство сюжетосложения и определенная тенденция к циклизации. Другими словами, это не случайные сообщения, которые могли возникать однократно и тут же забываться, но определенное жанровое явление народной прозы.

Среди текстов собрания Г. Ландтмана выделяется группа рассказов, которые можно, пользуясь привычной жанровой терминологией, назвать преданиями. Большая часть их сосредоточена в разделе «Война и распри» [23, № 82—87; 190, № 332—364]. Главное их содержание — конфликты, столкновения, ссоры между локальными группами, взаимные вооруженные нападения. Конфликты возникают в повседневных бытовых ситуациях, поводы могут быть самые обычные: кража свиньи или собаки, спор из-за кокосовой пальмы, присвоение урожая с чужих огородов и т. д. Предания приоткрывают нам отношения между локальными группами, нередко определявшиеся кровной мстостью, описывают военные обычаи и обряды. Герои этих преданий — лица «исторические», скорее всего реальные воины, искусные военачальники, в характеристиках которых обнаруживаются элементы идеализации. Наряду с этим встречаются рассказы о мнимых героях, не выдерживающих проверки на силу и храбрость. Некий Мадо бросает вызов всем желающим сразиться с ним. Поначалу ему удается победить нескольких соперников, но затем он вынужден бежать, и друзья советуют ему на будущее вести себя осторожнее [190, № 359]. Герои преданий в отличие от героев мифов не всесильны, не обладают сверхвозможностями и нередко терпят неудачи и гибнут. В героических преданиях о войне есть определенные связи с мифами, в частности в характеристиках некоторых персонажей. Поскольку иные из событий относятся к «далекому» прошлому (т. е. они уже не могут быть подтверждены свидетельствами живых людей или воспоминаниями о таких непосредственных свидетельствах), герои их приближаются к мифологическим, получают характеристики фантастического свойства. Об одном та-

ком герое говорится, например, что его звали Ауо Ота, что означало «Большое дерево»: «В старые времена люди были очень высокими, наподобие деревьев, а не такие коротышки, как теперь» [190, № 332]. В предания военного содержания проникают также мотивы мифов о возникновении локальных групп, о появлении их в данном месте и т. д. Но все же и здесь основу составляют реальный опыт коллектива и близкая реальная история.

В цикле преданий о морских плаваниях и об установлении контактов между жителями островов залива Папуа и Торрессова пролива [190, № 294—306] более явно прослеживаются генетические связи с мифами и одновременно процесс освобождения от сакрального начала, переход от мифологического к «историческому». Рассказ «Как жители острова Ям побывали на острове Дару» [23, № 75; 190, № 294] можно определить как предание, в основе которого лежат культурные мифы. Жители Яма отправляются на Дару не только для взаимного знакомства, но и чтобы получить там более совершенного типа лодки, а также узнать очень важный обряд-церемонию *хориому*, или *таера*, и связанные с обрядом танцы. Предание дает понять, что и обряд и танцы имеют сакральный характер и держатся в секрете от женщин. При более внимательном рассмотрении оказывается, что предание вообще внутренне связано с хориому, все его содержание и образы, можно сказать, ориентированы на этот обряд. Хориому принадлежит к числу важнейших церемоний на ряде островов, она посвящена культу умерших и проводится ежегодно в течение нескольких недель при участии всего мужского населения. Согласно устной традиции, отразившейся в предании, родиной обряда был остров Дару; отсюда он распространился в другие места. Собственно культовой церемонии предшествуют длящиеся до двух недель игры, среди которых и упоминаемое в предании состязание игрушечных лодочек. В предании рассказывается, как маленькое обрядовое каное достигает другого острова и как благодаря этому возникают новые контакты и церемония хориому завоевывает новые пространства. Характерно, что само предание рассказывалось участникам обряда инициации, который составлял часть церемонии. Тем самым оно включалось в тот свод знаний о «реальной» и мифической истории, который должны были усвоить посвящаемые.

В том же плане сложных взаимоотношений с мифами могут рассматриваться предания из цикла о людях с гротескными или чудовищными формами — с одной необычайно длинной рукой, с ногой казуара, с головой, на которой выросло дерево, без рта и т. д. [23, № 88—90; 190, № 365—373]. События в них происходят обычно «давным-давно» и в точно обозначенных ме-

стах, которые хорошо знакомы и рассказчикам и слушателям. Герои их названы по именам, они принадлежат к реальным локальным группам. Все это придает рассказам характер преданий, хотя содержание их насыщено фантастикой. Необычность внешнего облика персонажей чаще приносит им неприятности, вокруг этих особых свойств завязываются коллизии, заставляющие нас вспоминать ситуации, знакомые по некоторым типам сказок. Например, у одного героя вырастает на голове дерево. Другой тоже хочет, чтобы у него на голове выросло дерево, идет тем же путем, что и первый, но у него это не получается, и тогда он, подобно незадачливым персонажам из сказок, прибегает к искусственным средствам и погибает. Налет несерьезности, дегероизации, новеллистичности есть в этих рассказах. Избавление от необычного свойства герои воспринимают как благо. Даги, у которого правая рука была чудовищно длинной, радуется, когда она приобретает нормальные формы. Кроме того, человеческий облик приобретает его тело, до этого покрытое растительностью. Женщины, которые все это совершают, наносят на тело Даги орнамент, таким образом довершая процесс превращения чудовища в человека. По этому поводу Даги устраивает праздник и собирает гостей [23, № 88; 190, № 365]. В этом рассказе есть детали, которые говорят о его связи с мифологической историей. В варианте, также записанном Г. Ландтманом, отмечены магические свойства чудовищного персонажа. Кроме того, Даги, ставший человеком, оказывается впоследствии отцом брата и сестры, которые вступают в брак и дают начало населению данного региона. Как известно, мифы о брате и сестре, родоначальниках племени или народа, принадлежат к числу древних и известны во многих местах. Тот же Даги и его сын Нуе фигурируют в рассказе о появлении первого кокосового ореха.

Переходные черты от мифа к сказке отчетливо обнаруживаются в рассказе, который Г. Ландтман разбил на два: «Юноша, меняющий кожу» и «Танец для Понипони» [23, № 102; 190, № 456—457]. Первая часть многими мотивами живо напомнит читателям, воспитанным на европейском фольклоре, популярные темы и образы классических сказок: герой-«неумойка» валяется в лепле, покрытый струпьями; девушки, среди которых он находится, третируют его, и лишь одна — младшая — жалеет и заботится о нем; герой получает способность преображаться, менять кожу, становиться птицей и вновь обретать человеческий облик; девушка видит его преображенным, решает стать его женой, сжигает старую кожу. На память приходят сюжеты «Амур и Психея», «Финист — ясный сокол», «Змей-жених». Кое в чем новогвинейская сказка может восприниматься как предыстория этих сюжетов. Главное сходится — это сказка

о чудесном женихе и о невесте, девушке с добрым и любящим сердцем. Но у киваи сюжет получает свое развитие и обнаруживает отчетливые связи с мифологией. Жених и невеста не становятся супругами. Сестры противятся этому, на юношу претендует старшая. До сих пор характер коллизий и сам тип повествования соответствовали в общем сказочным канонам. Но в тот момент, когда казалось бы, сюжет приближался к развязке, наступил перелом и повествование пошло по «непривычному» пути. Этот путь возвращает рассказ в лоно архаического мифа. Действие переносится на остров Мури, хорошо известный в мифологии киваи: именно сюда пришел знаменитый герой Соидо, здесь он насадил культурные растения и деревья. В рассказе появляются Муриваногере (по другим мифам — тесть Соидо) и его дочь Понипони, мифологическая невеста. Ей предстоит выбрать жениха среди многих претендентов, каждый из которых должен исполнить танец. Особенность, отличающая миф от традиционной сказки, заключается в том, что соперники — одновременно люди и представители животного мира. Связь с системой тотемизма здесь очевидна, но осуществляется она для разных персонажей по-разному, иногда лишь через символы. Бывший «неумойка» танцует, приняв вид белой цапли, и Понипони танец нравится, но ей не нравятся длинные ноги, шея и клюв птицы. Наконец выбор ее падает на акулу. Дальнейшие эпизоды рассказа полностью проясняют его мифологическую направленность: повествование о ссоре и драке между соперниками — представителями птичьего и рыбьего царства дает основание для целой цепи этиологических построений, для объяснения фактов местной истории, происхождения предметов и т. д. Сюжет рассыпается на эпизоды, не очень связанные повествовательно, представляющие интерес постольку, поскольку в них содержится толкование тех или иных загадок окружающей природы, местной истории и социальных отношений. Процесс образования сказки, таким образом, остановился на полпути. Это касается в одинаковой степени и сюжетики и персонажей, одни из которых полностью еще принадлежат мифологическому миру, а другие уже стоят одной ногой в мире сказочном. К числу этих последних принадлежит и «юноша в язвах», в образе которого есть и черты тотемного предка, основоположника киваи, и признаки сказочного героя, чудесного жениха, которому уготована горькая участь — жить поочередно в двух разных кожах до той поры, пока невеста, движимая любовью, не уничтожит одну из них. К этому же ряду относится его потенциальная невеста, младшая из странного девичьего объединения, которое живет в Иаса. Возможно, что генетически сказочных девушек надо возводить к мифологическим женским существам *бухэре-бухере*, или *бесэре-бесере*, которые, как

считалось, жили в лесу, иногда занимались приготовлением саго. Г. Ландтман слышал рассказы о том, как они охотно вступали в брак с молодыми людьми, оказывавшимися поблизости. В параллель к нашей мифологической сказке можно привести историю о том, как бухере-бухере заметили одного юношу, в отсутствие его пробрались к нему в хижину, а когда он пришел, схватили его. Младшая хотела стать его женой, но остальные воспротивились, и дело кончилось тем, что он стал мужем их всех.

Приведенные примеры, которые можно было бы, разумеется, умножить, указывают на одну из характерных тенденций — ослабление в ряде повествовательных типов мифологического начала и мифологических связей и усиление различных элементов художественной, «исторической» и иной внесакральной повествовательности, более отчетливое выявление бытовых, социальных аспектов, складывание жанровых признаков сказки, предания, мемората.

Рассказы киван о змеях, обладающих чудесными свойствами и, в частности, оказывающихся одновременно людьми (мужского пола), а иногда мифологическими существами, соединяют в себе нередко элементы тотемистических и этиологических мифов и быличек, меморатов, зарождающихся сказок [23, № 91; 190, № 413—430]. Как правило, события, описываемые в рассказах, происходят с определенными людьми: их называют по именам и точно указывают места действия. Сюжетика рассказов вплетена в бытовую, повседневную обстановку. Все это придает рассказам характер достоверных историй. Вместе с тем рассказы связаны с достаточно сложным комплексом представлений папуасов о змеях. В коллизиях «змея-супруг», «дети-змееныши» проступают сюжетные и идейные контуры волшебной сказки. Содержание ряда быличек посвящено тому, как змеи нападают на людей, заглатывают их, обвиваются вокруг их тел, как людям удается убить змей, хотя это и влечет нередко тяжелые последствия. Вместе с тем змеи не всегда враждебны человеческому коллективу.

В различных рассказах преобладают те или другие элементы, и в зависимости от этого они либо приближаются к сказкам, либо остаются далекими от них. Можно заметить, что мифологическое начало нередко более отчетливо проступает в концовках, которые иногда получают характер этиологических объяснений. Река Дибери, оказывается, обязана своим возникновением змее-человеку, который ушел в воду и там устроил себе жилище. Люди боятся есть мясо черепахи *кароро* и птицы *кумуо*, так как в них перешел дух убитой людьми змеи и сделал их мясо ядовитым.

Как известно, образы змей и змеев принадлежат к числу

наиболее распространенных в мировом фольклоре, в частности в сказках и героическом эпосе, причем и художественная семантика этих образов, и их генезис отличаются большой сложностью и противоречивостью. Материал папуасских мифов и рассказов дает очень много для изучения истоков и ранних стадий разработки этих образов и, несомненно, может пролить свет на многие загадки, кроющиеся в классическом фольклоре.

Тотемические мотивы еще более отчетливо видны в рассказах об отношениях между людьми и крокодилами [23, № 92; 190, № 431—434]. Правда, и здесь они выступают по преимуществу в обращенном виде. Крокодил постепенно переносит всех жителей из разных мест в Дибيري, где до этого людей вовсе не было. Он доставляет сюда также каноэ. При этом мотив связи крокодила с женщиной оказывается побочным. Крокодила убивает гигантская птица, но люди остаются в Дибери. Согласно рассказу, современные жители Дибери ведут свое происхождение от мужчины и женщины, принесенных сюда крокодилом [190, № 433]. Согласно другому рассказу, мужчина из Дибери совершает великое преступление, убивая крокодила: этот крокодил был человеком, помогавшим людям совершать колдовство. Расплатой явилась эпидемия, посланная на всю страну, люди должны были переселяться на новые места и т. д. До сих пор еще, хотя почти все вернулись, некоторые места остались незаселенными [190, № 434].

В фольклоре киваи есть некоторое число рассказов, в которых главное место занимают отношения внутри животного мира. Как известно, именно такие отношения, выливающиеся в дружбу, совместные действия, родственные связи либо во вражду, столкновения, разного рода конфликты, характеризуют сюжеттику классических животных сказок. У киваи, по-видимому, таких сказок в собственном смысле еще нет, но тенденции к их сформированию налицо. Собаки одурачивают опоссума, который остается без ушей [23, № 93; 190, № 435]; крокодил и казуар вступают в конфликт из-за саговой пальмы и по очереди жестоко наказывают друг друга [23, № 94; 190, № 440]; термиты воюют с другими животными и побеждают их всех [190, № 445]. Как и в сказках, здесь каждое животное обнаруживает свой тип поведения и проявляет свой «характер». Вместе с тем в этих рассказах достаточно определенно дает себя знать собственно мифологическое начало, для них весьма характерны этиологические концовки. Рассказ о собаках и опоссуме в заключительной части содержит объяснение, почему собаки должны питаться отбросами человеческой пищи, почему они отделились от остального животного мира, не имеют в нем друзей и убивают других зверей. В ряде рассказов внимание сосредоточено

на том, откуда и как произошли отдельные звери и птицы, как появились некоторые их качества и т. п. При этом действия относятся к временам, которые можно рассматривать как мифологические, в судьбе персонажей большую роль играет человек, иногда первопродок, мифологический герой. Рассказы о «первых» животных особенно отчетливо обнаруживают свою мифологическую природу.

Материалы папуасского фольклора показывают, что нет оснований выводить классическую животную сказку непосредственно из тотемистических представлений. Во-первых, речь должна идти о более широком и сложном комплексе мифологического плана, а во-вторых, путь к собственно животной сказке был, так сказать, многоступенчатым и освобождение от мифологических (тотемистических в том числе) связей происходило посредством ряда трансформаций. Некоторые из них можно проследить по данным прозаического фольклора киваи.

На подступах к сказкам находится цикл рассказов о борьбе детей со «старой ведьмой» (или с супружеской парой старых колдунов) [190, № 408—411]. В этих рассказах дети становятся добычей людоедов. Тайна исчезновения детей долго остается нераскрытой, пока о происходящем не догадывается самый маленький из схваченных детей. Он дает знать родителям, и людоедов убивают. В версиях «младший» иногда обладает чудесным предметом, с помощью которого превращается в птицу. Сказочный характер имеет мотив подмены: старуха прячет схваченных детей в корзину, но они подкладывают вместо себя лягушек, которые разговаривают с людоедкой детскими голосами. Аналогично построен рассказ о людоедке и девушке [190, № 154]. Схваченная девушка превращается в птицу и улетает, а вместо себя оставляет говорящий ее голосом кусочек дерева. В ходе погони людоедка погибает.

Во всех этих рассказах ощущается наличие некоего подтекста, связей с мифологической архаикой. Как и в сказках классического типа, многие существенные обстоятельства не разъясняются и не мотивируются. Неясно, что собою представляет тот детский коллектив, который в некоторых версиях ведет самостоятельную жизнь в лесу. Можно лишь предполагать, что эта ситуация восходит к обряду посвящения, и в таком случае есть основания связывать с системой инициационных представлений и мифов и другие коллизии, характерные для этих рассказов. Но в том виде, как они записаны, рассказы содержат ряд особенностей, присущих быличкам: в них очевидна установка на полную достоверность сообщаемого, события всегда локализованы, а участники названы поименно. В прямом своем содержании это прежде всего рассказы о победе над колдуньями-людоедами.

Изучение материалов, собранных (не в столь большом количестве и не столь систематично, как Ландтманом) другими этнографами, показывает, что для разных районов Новой Гвинеи есть основания говорить о едином процессе складывания и развития многожанрового нарративного фольклора и о сложных взаимодействиях различных повествовательных жанров с мифами. У арапеш записаны рассказы, находящиеся на полпути от мифа к сказке. Начало одного рассказа сразу напоминает нам завязку многих сказочных и эпических сюжетов классического фольклора: герой видит купающихся казуаров, которые оставили на берегу свои передники, прячет один передник, таким образом завладевает самкой-казуаром, которая без передника принимает вид женщины. Она становится супругой героя, причем ему приходится довершить ее превращение в женщину. Как в сказках и в эпических песнях, героиня в конце концов вспоминает о своей нечеловеческой природе: она находит передник, надевает его и, став казуаром, улетает. В отличие от известных нам сказочных и эпических развязок в рассказе арапеш финал фиксирует невозможность гармонического разрешения коллизии: женщина остается казуаром, а дети ее пребывают в человеческом мире. Конфликт, однако, снимается тем, что матери не удается увлечь с собой детей, а дети вопреки традиции не стреляют в казуара [222, т. 2, с. 376—377].

Тематический состав немифологической прозы, хорошо представленный в собрании Г. Ландтмана, дополняется рассказами о глупцах, также в конечном счете восходящими к мифологическим основам. У арапеш записан цикл рассказов о древних глупых людях *сабигил*: чтобы поймать рыбу в потоке, они пытаются выпить всю воду; гусениц из дерева они пытаются выгрызть зубами [222, т. 2, с. 369—370].

Глупые младшие братья Йабук и Магуи — культурные герои наизусть: в то время как старший брат, Вонка, творит полезный микромир, глупцы своими действиями невольно портят дело. Правда, Вонка удается как-то поправить их неумелые поступки и создать кое-что полезное. Когда Йабук и Магуи позволили горячим углям, которые они несли по просьбе брата от соседей, погаснуть, они, чтобы скрыть свою неудачу, заплели угли красной от бетеля слюной, надеясь создать иллюзию огня. Вонка отбросил эту смесь, и из нее получилась красная охра, употребляемая для раскрашивания тела. Йабук и Магуи похожи на хорошо известных сказочных глупцов типа пошехонцев. Они, например, пытаются принести воду в плоских листьях таро; вместо того чтобы наполнить сосуды водой из дерева, вытащив из него пробку, они рубят все дерево и т. д. [157, с. 148].

«Мировые» сюжетные темы формируют значительную часть новогвинейских нарративов. Здесь мы встречаем разнообразные

варианты змеборства, чудесного рождения, встречи женщины с чудесным супругом, инцеста сын — мать, путешествия мужа за умершей женой и многие другие тематические мотивы, составляющие классический фонд фольклорной сюжетики народов мира. Мы закончим обзор этого материала кратким разбором папуасской версии «Одиссеи», записанной у моту. Героя сказания Эдаи Сиабо утаскивает под воду мифический *дирава*, которого зовут тоже Эдаи. В ином мире охотник получает знания о сложной лодке *лакатои*, предназначенной для систематических дальних торговых плаваний. Вернувшись на землю, Эдаи Сиабо организует постройку лакатои, собирает команду, которой передает полученные под водой знания, и отправляется с товарищами на запад для совершения обменной операции. Расставаясь с женой — Оиооио, он дает ей наказ ждать его и по прошествии пятидесяти дней послать жену сына на гору — смотреть, не возвращается ли лакатои. Проходит назначенный срок, но путешественников не видно. Другие женщины, решив, что они не вернутся, взяли других мужей, но Оиооио сохраняет надежду и верность. В конце концов лакатои возвращается, и верная жена приводит в порядок дом, мажет тело маслом и, богато украшенная, встречается в своей лодке прибывших. Она рассказывает о поведении остальных женщин, многие из которых уже ожидают детей. Эдаи Сиабо публично осуждает неверных жен и укоряет мужчин, взявших их. Некоторые женщины возвращаются к прежним мужьям [291, с. 97—100].

В этой истории, где отдельные моменты сюжетной темы «муж возвращается на свадьбу своей жены» либо отсутствуют, либо только намечены, наше внимание должно привлечь выделение главного героя, новогвинейского Одиссея, по его тесной связи с мифологическим миром и по его роли в создании обычая далеких обменных плаваний.

Многочисленные примеры показывают, что новогвинейский нарративный фольклор можно рассматривать как своеобразный источник зарождения и первоначального развития ряда жанров, сюжетов, тем, мотивов и образов, которые в исторической перспективе составят основной фонд классической фольклорной прозы.

Мифы, предания, «сказки», записанные на Новой Гвинее, обнаруживают множество разнообразных и самых тесных, подчас поразительно близких типологических параллелей в мировом фольклоре.

ОБРЯД, РИТУАЛ, ЦЕРЕМОНИЯ

Ритуально-обрядовая деятельность этнических групп на Новой Гвинее до недавнего времени характеризовалась исключительной активностью, насыщенностью и многообразием. Не будет преувеличением сказать, что она, во-первых, пронизывала всю практическую, хозяйственно-производственную, общественную, домашнюю жизнь человеческих коллективов, составляя органическую часть их повседневного быта, и, во-вторых, представляла собой специфический, внутренне самостоятельный, сложившийся и живущий своими законами мир, по-своему моделировавший окружающую действительность и систему представлений людей и выполнявший важнейшие, имевшие для коллектива жизненное значение функции.

Кажущееся почти бесконечным по разнообразию множество обрядов и ритуалов может быть классифицировано по функциям, по видам, по структуре. Ниже мы попытаемся дать опыт такой классификации, а также обратимся к конкретному рассмотрению отдельных циклов — обрядов и ритуалов земледельческой, охотничьей, рыболовной магии и *rites de passage* — обрядов, связанных с круговоротом человеческой жизни (рождение, переход в зрелый возраст, брак, смерть), обрядов военных, различных других церемоний общественного содержания.

Обряды и ритуалы следует различать по характеру и принципам их соотнесенности с реальной действительностью. Они могут быть непосредственно включены в реальную жизненную прагматику, составляя обязательную часть ее: во многих обрядах огородной, охотничьей или военной магии подчас невозможно отделить ритуальную символику от реальных действий. Обряды могут как бы обрамлять реальное дело, обеспечивая его успех. Заметна роль тех ритуалов, которые функционально представляют собой традиционно разработанную обрядовую реализацию необходимых жизненных действий: таковы, в сущности, обряды ухаживания или похоронные обряды (см. ниже), в стереотипных рамках которых получают адекватное выражение индивидуальные цели, поступки, отношения людей. Но ритуал мо-

жет строиться и по принципу относительно полной обособленности, внутренней замкнутости, представлять собой самостоятельное действие (церемонию), не имеющее прямой аналогии в реальности.

Во всех случаях ритуальные действия подлежат рассмотрению в нескольких планах. Любое из них представляет собой определенный текст, оно разворачивается во времени и в пространстве как сюжет, самостоятельность которого, очевидно, относительна. Своеобразие ритуального текста, в частности, заключается в его обязательной включенности в некий более широкий контекст действительности. Так, любой огородный обряд находится в контексте огородной трудовой программы, которая в данный момент осуществляется. То же самое относится к обрядам охотничьим, военным, домашним и т. д. Эта включенность осуществляется на разных уровнях — сюжетном, функциональном, семантическом.

Другая особенность ритуального текста — его синкретический характер: он существует и реализуется одновременно на нескольких «языках», его можно представить как синтез нескольких текстов, внутренне объединенных и по-своему реализующих одну тему, дополняющих и поясняющих друг друга.

Типовой новогвинейский ритуал включает множество значимых слагаемых — «текстов», совокупность которых дает собственно ритуальный текст как более или менее полное целое.

«Воспроизведение» этих «текстов» предполагает коллективное знание и соблюдение ряда требований и правил, известные условия и наличие специальной материальной оснащенности.

Любой обряд и любая церемония всегда довольно четко ограничены и определены во временном и в пространственном планах. Они имеют, как правило, календарную или ситуативно-бытовую приуроченность, а сюжетику их разворачивается по строгому временному графику. Каждому обряду и каждой церемонии соответствуют свои пространственные пределы и формы (часть деревни или специальное место в лесу, на берегу моря; специальные площадки, выгородки или ритуальные сооружения). Новогвинейская ритуальная практика предусматривает использование богатого и разнообразного обрядового реквизита, без которого, собственно, никакой текст не может реализоваться. В этот реквизит входят наряду с обычными предметами быта, получающими в данном контексте ритуальную функцию, также предметы, специально изготавливаемые ради ритуала и не имеющие бытового применения (маски, отдельные части одежды, ритуальные доски, жезлы и т. д.).

Существуют строгие (подчас строжайшие) правила отбора участников обрядов и церемониальных действий, распределения обязанностей между ними, поведения их в ходе подготовки и

осуществления ритуалов. Отбор основывается на принципах половозрастных различий и, что особенно существенно, на нормах родовой организации, а в ряде случаев учитываются социальное положение, статус, жизненный опыт, владение искусством магии, знание правил церемонии и т. д. Поведение участников определяется не только ритуальной сюжетикой, но и набором различных запретов или предписаний, поведенческим кодексом. Участники должны быть соответственно одеты, украшены, табуированы и т. д.

Уже все это само по себе придает любому ритуальному тексту достаточно сложный характер. Синкретизм его возникает на основе многократного органического пересечения разных по своей природе слагаемых. Наблюдая за ходом какого-либо ритуала, мы должны «читать» одновременно видимое и слышимое нами на разных выразительных уровнях. Так, будут значимы простое расположение участников в разные моменты церемонии и перемены в этом расположении, приходы и уходы, наличие представителей одних половозрастных или родовых групп и отсутствие других. Явно выраженной сюжетной вариацией текста будут пантомимы или пляски, участие или неучастие в которых, равно как и их протяженность, имеют важное значение. Ритуальный текст найдет свое воплощение в звучании тех или иных музыкальных инструментов, в обрядовых песнях, причитаниях, заклинаниях, в нарративных мифологических сообщениях. Действия участников с различными предметами, орудиями, оружием, амулетами, обладающими магической силой вещами, принадлежностями колдовства — тоже тексты, соотносящиеся с другими по принципам параллельности, взаимодополнения или взаимообъяснения.

Наиболее существенный и важный вопрос касается семантики ритуальных текстов. Совершенно очевидно, что лишь в редких случаях смысл их (и то частично) может быть уловлен из общего контекста. Наивно думать, что ритуал можно прочитать по-настоящему, опираясь на его прямые, внешние связи. Для этого нужно овладеть языком ритуалов и церемоний, воссоздать психологический, социальный, бытовой код, с которым этот язык соотносится.

Применительно к сложному новогвинейскому материалу это практически означает необходимость осуществить по крайней мере четыре задачи: во-первых, провести анализ синтагматики текстов, составляющих ритуальное целое, и самого этого целого; во-вторых, попытаться выявить парадигматические отношения как между «одноязыковыми», так и между «разноязыковыми» текстами; в-третьих, понять в более широком плане взаимоотношения «разноязыковых» текстов в пределах отдельных обрядов и целой ритуальной системы; в-четвертых, уяснить связи риту-

альных текстов, сюжетов, языков, функций с миром представлений, мифологического знания, культов (в их «теоретической», мыслительной части).

Все эти четыре задачи тесно связаны, и ключевой здесь является четвертая. Было бы, вероятно, неправильно смотреть на ритуал просто как на реализацию некоей мифологической темы. В конечном счете он есть самостоятельный феномен первобытной культуры. Но о самостоятельности его (как и других культурных феноменов этой стадии) можно говорить с большой долей относительности. Ритуал и миф взаимосвязаны как элементы синкретического единства. Их самостоятельность скорее скрыта в тенденциях их дальнейшего развития, чем выявлена в реальности настоящего. Мифология проявляет себя в обрядах и ритуалах в нескольких формах: во-первых, прямо, внедряясь в их сюжетику, захватывая какие-то куски текстов, передавая им своих персонажей. Можно сказать, что некоторые ритуальные тексты — это мифы или части мифов. Мы увидим в дальнейшем, что такие воспроизведения мифов различны по своему характеру и что они меньше всего похожи на инсценировки мифологических сюжетов. Возможно, что мифы не пришли откуда-то извне в ритуал, а родились здесь. Во всяком случае, было бы упрощением искать за ритуальными сюжетами определенные нарративные тексты. Во-вторых, мифология запечатлевается в ритуалах и церемониях в виде множества разного рода реалий, топонимий, реминисценций. В-третьих, мифологический фон составляет ту особенную атмосферу, которую мы тотчас ощущаем, попадая в необычную обстановку ритуала. Здесь всему придан особенный смысл, здесь все значит совсем иное, чем за его пределами. В рамках ритуала совершается мифологизация внешнего мира, мира поступков, жестов, действий, слов. Происходит взаимопроникновение действительности обыденной и мифологической. Время и события, которые в нарративной форме воспринимались как прошлое, оказываются совмещенными с настоящим. Ритуал в известной степени можно трактовать как мифологию в действии, как мифологию, которая словно бы возрождается, демонстрируя свою способность к повторению.

Для ритуала и мифологии как различных речевых систем мы вправе говорить о наличии надъязыковой общности кодового единства. Естественно, что при такой общности и при таком единстве и сами тексты обнаруживают немало сходного.

В новогвинейских обрядах, ритуалах и церемониях наряду с мифологическим планом и подчас сквозь него просматривается весьма значимый план социальной семантики, т. е. план, обращенный непосредственно к внутривидовым и межвидовым отношениям первобытного коллектива. Этнографы справедливо усматривают в ряде ритуальных ситуаций, действий, в церемо-

ниальной символике, в разного рода запретах и предписаниях выраженную на специфическом языке обряда систему традиционных представлений, регулирующих отношения, представленные бинарными оппозициями: свои — чужие, род (клан) — соседи, мужчины — женщины, брат — сестра, отец — сын, дядя — племянник, юноша — девушка, взрослые — дети, воины — враги, живые — умершие (вдова — умерший муж, вдовец — умершая жена и т. д.). Каждая такая оппозиция весьма значима для организации жизни коллектива и его членов, и ритуал — это одно из самых эффективных средств такой организации.

Можно сказать, что обрядово-ритуальная система призвана осуществить три главные устойчивые функции, фактически и структурно между собой весьма связанные: обеспечивать нормальное хозяйственное, производственно-практическое функционирование коллектива и получение им необходимых средств к существованию; поддерживать необходимую связь коллектива с миром мифических предков и со всеми теми силами, от которых так или иначе зависит его благополучие; регулировать на традиционном уровне привычные социальные нормы отношений внутри рода и между родами, обеспечивать неизменность и порядок в этих отношениях.

Отдельные обряды могут быть преимущественно ориентированы на одну из этих функций; магически-трудовое, ритуально-мифологическое или социально-регулирующее начало в них выступает как преобладающее, но внимательный анализ всегда обнаружит наличие в той или иной форме и в тех или иных масштабах каждого из них. Что же касается больших церемоний, то для них органическое и широкое включение трудовой магии, мифологической сюжетики и социальных аспектов является обязательным и составляет одну из характерных их особенностей.

Исследователи терминологически выделяют два основных типа обрядовых действий, распространенных на Новой Гвинее: собственно ритуал и церемонию. Следует сразу же сказать, что попытки строго разграничить их нельзя признать достаточно успешными. Характеризуя ритуалы, подчеркивая их более или менее конкретную целевую направленность, целевую практическую завершенность, наличие в них почти обязательной прямой ориентации на «сверхъестественное», на «неэмпирическое», которая, собственно, и ведет к достижению цели. В церемониях как будто нет таких явных целевых установок и столь же прямой зависимости от «сверхъестественного», хотя это вовсе не означает, что какие-то цели не подразумеваются [57, с. 162; 261, с. 1—2; 313, с. 410]. Наряду с этим отмечается, что на практике имеют место многочисленные факты диффузии, когда церемонии включаются в некоторые ритуалы, а с другой сторо-

ны, определенные разделы церемоний приобретают явно выраженный ритуальный характер.

Ритуалы и церемонии составляют некий единый комплекс, который можно расчленить лишь условно. Первые более индивидуализированы, поскольку они, как правило, привязаны к повторяющимся в цикле семейной и общественной жизни ситуациям — рождению, достижению зрелости, браку, смерти людей, войне и миру, к производственным моментам — огородным работам, охоте, рыбной ловле, постройке жилищ, сооружению лодок и т. д.

Привязанность церемоний к внешним жизненным обстоятельствам не столь определена, она много сложнее. Церемонии обнаруживают гораздо большее типологическое единство, характерную повторяемость основных и второстепенных элементов, единство структуры и составляющих конструктивных блоков.

Подготовка к церемонии

Обрядовые церемонии различаются по масштабам, по размаху, продолжительности и по числу участвующих. Иные из них выливаются в грандиозные празднества, которые этнографы обычно называют фестивалями. Наряду с единичными церемониями более или менее регулярно проводились большие фестивальные циклы. По подсчетам М. Янга, полный цикл в пределах одной общины мог занять время от четырех до двенадцати лет, а длительность каждого фестиваля внутри цикла могла варьироваться от нескольких месяцев до трех лет. По словам того же наблюдателя, продолжительность церемоний-фестивалей определяется состоянием материальных источников (огородные продукты и мясо свиней) и «политическими» соображениями разного рода. Номинально она зависит от прироста свиней, и паузы примерно в два года достаточно для их накопления. М. Янг приводит таблицу фестивалей, прошедших в 1966—1968 гг. в пяти соседних деревнях, из которой ясно видны и длительность празднеств, и временные переходы, и частичные совпадения, паузы [334, с. 229—230]. Сведения, приводимые другими наблюдателями, говорят о самой разной длительности, но обычно речь идет о нескольких неделях, а иногда — о годовом или двухгодичном циклах [50, с. 168; 193, с. 408—409; 210, с. 372; 258, с. 78; 261, с. 185; 317, с. 153, 199].

В отличие от ритуалов, организация которых приурочивается к реальным жизненным ситуациям и обычно с определенным календарем не связана, церемонии и фестивали обусловлены, как правило, поворотными моментами аграрного или (для некоторых случаев) природного календаря. Ряд этнографов отмечают, что важнейшие фестивали так или иначе соотносятся

с периодами сбора урожая. У сиане церемония *нумукефа* происходила, когда огород первый раз приносил урожай. При этом в наиболее полном виде она совершалась раз в три года. Сигналом к ее началу было поспевание маиса [132, с. 64]. У нгаинг фестиваль начинался, когда продукты нового огорода созревали [132, с. 210]. *Миламала* на Тробрианских островах исполнялся ежегодно после уборки урожая, в перерывах между огородными работами [210, с. 370]. У жителей Транс-Флай большая церемония предшествовала первому выкапыванию ямса [325, с. 330]. В отдельных случаях называются сезонные сроки, связь которых с уборкой урожая не очевидна [51, с. 137; 193, с. 329]. Интересно наличие интервалов в определенное число лет: *сандалу* исполнялась с трехлетними перерывами [133, с. 152]; *вартабар* совершались по очереди соседними деревнями, так что в масштабах «племени» церемония происходила регулярно, но каждая деревня устраивала ее не чаще одного-двух раз в пять-шесть лет [326, с. 192]. В то же время *могуру*, самая тайная, священная церемония киваи исполнялась иногда по два раза в год, продолжаясь до двух месяцев [193, с. 350]. У намару церемония *паирама* устраивалась на пятый-шестой год, и назначение ее сроков диктовалось якобы культовым мифическим существом, которое по этому случаю производило гром или являлось кому-либо во сне [272, с. 59]. На южном побережье Новой Гвинеи *хевехе* проводились раз в десять-двадцать лет [275, с. 47—48]. У мекео большие фестивали были распланы с довольно строгой последовательностью, так что один праздник выпадал деревне раз в пятнадцать-двадцать лет [327, с. 125].

По свидетельству многих информаторов, время проведения церемонии-фестиваля определялось «большими людьми», старейшинами, «специалистами». Хотя к участию привлекалось множество людей и праздник по видимости носил открытый характер, все же и его организация, и узловые моменты его содержания были подчинены нормам родовой организации. Инициатором, устройтелем и хозяином каждой церемонии становилась какая-либо из ячеек родового коллектива — клан (род) в целом, субклан (см. об этом ниже) либо группа из нескольких ячеек. Церемония совершалась во имя интересов данного коллектива и ради обеспечения его «внешних» связей. Именно в силу последнего обстоятельства церемония никогда не замыкалась в рамках одного коллектива.

Подготовительный период предусматривал прежде всего интенсивную работу по накоплению необходимых продуктов. Для фестиваля закладывали специальные огороды: выбирали землю, совершали ритуальные действия, привлекали на помощь «специалистов» — колдунов и т. п. За фестивальным огородом сле-

дили с особым тщанием [326, с. 192; 132, с. 64; 327, с. 126—129]. Требовалось также очень большое количество свиней — не только в качестве специальных «фестивалей свиней», но и для обычных церемоний.

Другой раздел подготовительной работы — сооружение или обновление церемониальных домов, площадок, платформ, изготовление и приведение в порядок разнообразного церемониального реквизита, украшений, нарядов и т. п.

В месяцы, предшествующие фестивалю, происходит специальное обучение молодых людей сложным церемониальным танцам и песням, равно как устраиваются и репетиции отдельных эпизодов будущего представления. Все это совершается в скрытых и изолированных местах, в полной тайне от женщин и детей, не прошедших инициации, и сопровождается разного рода запретами. С. Роулей свидетельствует, что ороколо, готовясь к великой церемонии *xevexe*, много лет, с долгими перерывами, делали маски, учили молодежь танцам, собирали продукты и растили свиней [275, с. 47—48].

В дни, непосредственно предшествующие церемонии, у хозяев возникают специальные заботы. Мужчины на реке Флай отправляются, например, в лес, чтобы создать запас белых попугаев — они понадобятся для одного из ритуалов [51, с. 137]. Группы мужчин приносят издалека туши свиней — этот поход они обставляют как яркий спектакль, украшая себя и сопровождая возвращение ритуальными возгласами, похвальбой и песнями [122, с. 156—157].

Церемониям предшествуют и другие действия, имеющие характер символических обрядов. Так, у коита, моту и их соседей устраиваются игровые состязания по перетягиванию каната между мужчинами и женщинами. В последующие два дня участники обмениваются подарками — женщины дают мужчинам приготовленную ими еду, а мужчины одаривают их дичью или рыбой [291, с. 146]. У данй несколько десятков мужчин и подростков, обмазанных грязью, в украшениях из листьев, мха и тростника, устраивали пародийное сражение на новых огородах, пели военные песни [146, с. 177; о подготовке к церемониям см. также 289, с. 148—151; 327, с. 125—136 и др.].

Церемониальные сооружения

Исполнение церемоний предполагало определенность и относительную либо полную замкнутость обрядового пространства, которое не просто служило известным церемониальным целям, но заключало достаточно сложный набор значений, связанных с ритуально-мифологическим контекстом. Центром церемониального локуса являлась обычно специально выделенная и, как

правило, четко обозначенная площадь в пределах деревни. На территории клана обязательно была по крайней мере одна такая площадь. В более редких, видимо, случаях она была вынесена за пределы деревни. У чимбу и некоторых других горных племен существовали «большие деревни для сборов клана... для наиболее важных празднеств или церемоний» [326, с. 252—254].

По наблюдениям некоторых этнографов, церемониальная площадь расчленяла пространство деревни на две части согласно дуальному ее делению [111, с. 12]. Площадь отделялась от окружающей территории специальными посадками деревьев, кустарника, рядами бамбука и заборами. Подготовка такой площади и уход за нею — целиком мужское дело. Площади могли засеиваться специальной травой. По словам Р. Рапппорта, в обследованном им районе для каждой церемонии заново готовились площади, сооружались заборы и делались посадки [261, с. 198—199; ср. также 298, с. 37].

Судя по описаниям, площади были хорошо спланированы, сделаны аккуратно и с явной установкой на красоту. Безусловно, кланы-хозяева приписывали им сакральную ценность. М. Уильямс передает историю, случившуюся уже в недавнее время. Когда австралийские чиновники попытались получить для аэродрома место, на котором располагалась церемониальная площадь, люди менди воспротивились самым решительным образом. Они ссылались на то, что место это служит для церемоний уже долгое время. Еще детьми они приходили сюда помогать отцам сажать деревья, которые отбрасывают теперь такую тень, и если они отдадут площадь, то духи всех их предков рассердятся [326, с. 273—274].

У Ван Баала отмечено деление площади на мужскую и женскую половины [45, с. 639]. М. Мид отмечает, что у арапеш вокруг *агеху* (так назывались церемониальные места) лежало несколько камней, которые смутно ассоциировались с предками и у которых были имена [221, с. 8].

По сведениям Р. Рапппорта, при сооружении ограды закапывался корень растения, листья которого входили в состав мужских украшений на ритуальных танцах. При этом наговаривалось заклинание, участники обряда обращались к предкам с просьбой доброжелательно смотреть на созданную церемониальную площадь [261, с. 174].

Видимо, сознание связи церемониальной площади с предками (с духами умерших) и несомненная связь с родовой организацией являются наиболее общими признаками ее семантики [см. также 129, с. 31—32; 133, с. 35; 275, с. 32].

Особое значение церемониальных площадей определялось тем, что в их пределах (либо в обязательной пространственной соотнесенности с ними) сооружались специальные дома, функ-

ционально и семантически связанные с важнейшими ритуальными моментами празднеств. Как отмечают этнографы, в ряде мест церемониальные функции выполнялись мужскими домами. М. Мид различает три типа: собственно церемониальные здания (дома *тамберан*), к которым относились с особым благоговением; дома, соединявшие функции церемониальных и обычных мужских; здания, сооруженные для церемоний и превращенные затем в мужские дома [222, т. 1, с. 171].

Многочисленные описания, сделанные в разных районах Новой Гвинеи, позволяют представить типовые особенности церемониальных домов, которые составляют, как правило, своеобразный центр общественной жизни и ритуальной деятельности коллектива, по преимуществу мужчин. Исследователи не без оснований указывают на явную дихотомию, символически выраженную контрастом между церемониальным домом — с его необычными размерами, эффектным внешним видом и полным таинственного содержания интерьером — и жилыми домами, где протекала повседневная жизнь женщин и детей деревни [50, с. 123].

Установление обычая сооружать церемониальные дома и возведение первого такого дома приписывалось мифическим первопредкам [193, с. 4].

Церемониальные дома отличались, как правило, большими размерами (упоминаются, например, постройки до 90 м длиной). Часто они имели форму вытянутой пирамиды. Их можно было сразу узнать не только по величине, но и по огромному фронтому и постепенно, иногда ступенчато спускавшейся крыше. Высота фронтона могла достигать 27 м, задняя же часть возвышалась над землей всего на 90—180 см. Фронтон обычно укрывался по сторонам выдвинутыми вперед частями стен и крыши и поддерживался огромными резными столбами. Верхняя часть фасада декорировалась резными и раскрашенными изображениями. Центральную часть его в одном доме у иатмул (Средний Сепик) занимало гротескное изображение человеческого лица (180 см в диаметре), являвшееся женской персонализацией дома. На поднятом пике фронтона находились резные изображения огромной птицы и человека, представлявшего силу клана [272, с. 152]. Чаше фасад украшался несколькими рядами изображений лиц — «портретов» предков, выполненных в подчеркнуто условной манере, обычно сочетанием черной, белой и красной (желтой) красок. Вверху эта композиция завершалась одним крупным «портретом», ниже, на горизонтальной балке, — резными рельефами лиц и сидящих на корточках фигур, мужских и женских. Кроме того, резные фигуры, шары, ленты из пальмовых листьев свисали с балок. Продольная балка, соединявшая стороны крыши, выступала на 2,4—3 м и за-

вершалась резным изображением головы крокодила, окрашенной в красный цвет. Балки меньшего размера выступали по сторонам крыши, декорированные гротескными формами рыб, рептилий, страшных человеческих голов [32, с. 24—25; 222, т. 1, с. 231—232; 272, с. 233—234; 333, с. 143—144].

Великолепные в архитектурно-художественном отношении экземпляры церемониальных домов на Сепике и в горных деревнях Маприка видел и описал путешественник Рене Гарди. Привожу частично эти его описания, которые включают много интересных подробностей.

Деревни на Маприке лежат обычно на вершинах холмов или на горных гребнях. Низкие хижины, покрытые лиственными крышами, спускающимися до земли, прячутся под кокосовыми пальмами и огромными банановыми листьями. И прямо в середине деревни, на краю открытого пространства стоит возвышающееся над всеми деревьями резное чудовище — фигурный дом, треугольный в плане, с фасадом более 18 м высоты, покрытым яркими орнаментальными и символическими изображениями, с крышей, ступенчато спускающейся по длине здания до самой земли. Фронтон слегка наклонен вперед и с боков огражден выдвинутыми стенами и сторонами крыши.

Наибольший интерес вызывает именно фронтон. Он разделен по горизонтали резной балкой. Нижняя его часть — примерно треть всей высоты — закрыта кусками плетеного материала. На этой стене висят маленькие крашенные маски или стилизованные изображения тотемных птиц, какаду, рогоклювов, змей. Здесь также могут висеть во время соответствующих церемоний связки ямса, а также сети для охоты на диких кабанов. Низкое крыльцо ведет внутрь дома.

На разделительной балке вырезаны головы предков, «особенно достойных людей племени». Их разнообразная раскраска соответствует раскраске масок и лиц во время фестивалей.

Изображения в верхней части фронтона поражают художественной силой. Стена здесь составлена из плотно прилегающих один к другому листьев саго, укрепленных на огромной бамбуковой раме. Общая ее площадь — более 50 кв. м. Разрисовку ее производят на земле, и занимается этим целая группа людей под руководством мастера, пользуясь красной, белой, желтой и черной красками. Символические изображения, смысл которых уже утрачен, идут в несколько рядов, постепенно укорачивающихся кверху [122, с. 135—140].

Огромные, тщательно отделанные колонны с вырезанными на них гигантскими фигурами людей или зверей и человеческими лицами поддерживают стропила крыши. На них бывают вырезаны целые группы животных и какие-то сцены. Огромные

птицы с распростертыми крыльями несут в когтях человеческую голову [122, с. 88—89].

Сооружение церемониального дома рассматривалось, видимо, не только как дело важное и требующее специальных познаний и соответствующего опыта, но и как весьма серьезный сакральный акт. У Р. Раппапорта отмечен факт выбора строителями особого материала, мифологически обозначенного: церемониальные дома *тимби* сооружали из деревьев, которые извлекали из потоков, считая, что они принадлежат духу «нижней земли». Позднее во время церемонии тимби лekli в очаге угрей, якобы пойманных в «нижней земле» и посланных людям тем же духом [261, с. 200].

В Среднем Вахги (Нагорье) мужчины искали хороший экземпляр дерева *огла* для дома духа Геру; его рубил «специалист», обладавший наследственным правом на эту операцию. Недели четыре дерево оставалось в горах, женщинам запрещалось туда ходить [207, с. 64—65].

У капаука магический ритуал, предварявший начало работ, исполнял устроитель церемонии: рано утром он уходил в лес, срубал высокое дерево, совершал над ним магическое действие, относил в деревню и «сажал» на том месте, где позднее должен был быть поставлен главный столб дома [256, с. 48; 258, с. 72]. В другом районе Новой Гвинеи сходный акт завершал постройку дома: специалист по ритуалу клал кусок раковины и утробный плод свиньи в яму, приготовленную для центрального столба, и произносил заклинания, которые должны были привлечь в новый дом ценности из дальних мест [298, с. 38].

На Сепике строительство было секретным; выбранные для этого дела мужчины работали во дворе, входы в который охранялись. Право на участие в работах было наследственным, а инструменты считались сакральными, их прятали. Непосвященные лица, предполагалось, думали, что дом Красного духа сооружает сам дух [268, с. 152].

Очень важные подробности о представлениях и обрядах, связанных с постройкой *даримо* у киваи, сообщил Г. Ландтман. По его словам, магия и миф сопровождают работу коллектива от начала и до конца. Главная роль в сопровождающем комплексе действий принадлежит специально выбираемой престарелой паре. По указаниям старика люди приносят ему с разных сторон множество ингредиентов для магического снадобья, в том числе части тела мифической ящерицы этерари и растения, фигурирующего в мифе о Сидо. Магические операции производятся в основном вокруг центральных столбов, предваряя и сопровождая их установку. Сюда входит ритуальное поедание забитой специально свиньи, смазывание снадобьем концов столба, закапывание в яму разных предметов и др. При этом совер-

шаются действия, символически направленные против соседей — врагов коллектива. С другой стороны, стремятся символически обеспечить свое благополучие и процветание. Ползучие растения и колючие кусты должны преградить путь в дом болезням. Части тела свиный закапывают в разных местах постройки. Дом в целом представляет идею гигантской свиный, и это Ландтман склонен поставить в связь с одной из версий мифологического рассказа о постройке Сидо дома в земле умерших, Адири: герой мифа перешел в шкуру свиный и придал своей голове свиную форму. «Сидо, вот свиный, она встала вся подобно дому». Сидо вскрыл свой живот и распластал его подобно крыше [193, с. 10—14].

Между тем старики, выполнив все, что полагалось по традиции, должны были заплатить за благополучное завершение дома ценой своих жизней. Их старший сын обрекал их на смерть, произнося слова причитания, и они сами, натершись грязью, оплакивали предстоящую гибель. Их не убивали, и действительная причина их смерти не была ясна людям. Говорили, что их судьба подобна судьбе мифического предка Маруногере, который умер после того, как построил первый даримо [193, с. 22].

Поведение людей, которые допускались внутрь церемониального дома, регулировалось разного рода запретами. У иатмул, например, следили за тем, чтобы земляной пол не был поцарапан. Нельзя было проходить насквозь весь дом, это рассматривалось как выражение высокомерия [50, с. 123].

Внутри церемониальные дома состояли из трех отделений. Сразу у входа было относительно большое помещение, где мужчины обычно собирались, где происходили некоторые церемонии, пляски и т. д. Затем шли два ряда, по обеим сторонам дома, небольших выгородок — «альковов», отделенных столбами с повешенными между ними завесами, циновками, иногда раскрашенными и разрисованными ширмами. Коридор между «альковами» упирался в заднее отделение дома, закрытое циновками или густым слоем свисавших пальмовых листьев.

У пуари в церемониальном (мужском) доме *рави* находилось с каждой стороны по пять-шесть выгородок *ларавы*, в каждой из них был очаг. Здесь в определенном порядке стояли на полу резные и раскрашенные пластины, черепа диких свиный, а иногда и человеческие черепа, с потолка свисали маски. Если *рави* принадлежала определенному родовому коллективу (это мог быть клан или субклан), то каждая *ларавы* являлась собственностью соответственно меньшей группы — части этого коллектива, тоже называвшейся *ларавы*. У каждой группы было свое имя, которое носила и соответствующая комната. Специальное лицо заботилось о состоянии «алькова» [317, с. 64—65].

Аналогичные описания известны и по другим районам Новой Гвинеи. Церемониальные дома предстают в них, в частности, как места хранения разного рода родовых реликвий, обрядовых предметов; магических средств. Поскольку каждый дом одновременно представляет, как правило, род или его часть и составные его группы (типа патрилиний), в нем находятся объекты общеродового значения и предметы, важные для отдельных групп.

В любом доме можно было увидеть резные деревянные скульптуры или плетеные фигуры, которым придавалось особое сакральное значение и с которыми иногда ассоциировалась та или иная церемония.

Н. Н. Миклухо-Маклай много раз видел в мужских домах деревянные скульптуры *телеумы*, которые он трактовал как изображения наиболее почитаемых умерших членов коллектива [12, т. 1, с. 164, 173, 187, 220, 226, 259; т. 3, с. 101—102, с. 465—466].

У абелам в церемониальном доме стояли четыре-семь резных человеческих фигур, носивших имена мужских и женских родовых предков и ассоциировавшихся с плодородием и культом ямса [172, с. 357; 272, с. 181]. Там же стояли у стен резные панели с изображениями предков и мифических животных [32, с. 25].

Р. Фирт описывает фигуру чудовища, символизирующего духа—стража группы, которая связана с выгородкой, а также сакральные деревянные пластины овальной формы, разрисованные антропоморфными знаками и как-то ассоциирующиеся с чудовищами [111, с. 25].

В районе реки Маприк Х. Шпигель видел в доме скульптурную фигуру женщины, рожаящей ребенка; на голове ее была изображена большая птица, у ног — желтый круг. Согласно одной из интерпретаций, подтверждаемой параллелями из мифа, женщина — мифический образ луны, она рождает новую луну и стоит на серпе исчезающей луны [297, с. 510—514].

У арамба в конце дома находились фигуры Каманггаби, к которым постоянно обращались в серьезных делах за помощью и советами. Характерными для этих фигур были крюки, шедшие снизу доверху. Их трактовали как клювы птиц. Л. Форге связывает детали этих типовых украшений с фаллической символикой [114, с. 6—9].

Скульптурные фигуры поражают наблюдателей своеобразием и мастерством их изготовления. Антропоморфные черты в них выявлены вполне условно, тела представлены сложным переплетением линий и узлов, красная, желтая, белая краски положены в ярких сочетаниях. Иногда скульптуры составляют сложную комбинацию из двух или нескольких фигур, как бы вырастающих одна из другой, например антропоморфная фигу-

ра выступает над двумя зооморфными, возможно свиньей и птицей.

Другая манера представлена плоскими филигранными дисками, на которых в переплетении линий резьбы, в сочетании традиционных красок выступают фигуры пресмыкающихся и нападающих на них рогоклювов в окружении более мелких фигур птиц и ящериц [32, с. 64—65].

Ф. Уильямс обнаружил у корики особый вид изображений, с которым оказался связан важнейший культ. В заднем отделении домов можно было увидеть «молчаливый строй зловещих плетеных фигур, неуклюжих четвероногих, с полными цилиндрическими телами и широко раскрытыми пастями». Самые большие имели в длину до 360 см и в высоту до 210 см. Уильямс заметил, что в разных домах эти фигуры *каиемуну* были различного вида, но в пределах одного дома — всегда одного и того же. Ученый склонен был объяснить это тем, что изготовление и хранение *каиемуну* окружали строгой секретностью и никогда не выносили их из дома, так что соседние коллективы, принадлежавшие к разным *рави*, не видели других фигур, кроме своих. *Кайемуну* делались, «жили» и уничтожались в стенах *рави*. Приставленные к ним старики «кормили» их и следили за их сохранностью. Хотя *каиемуну* стояли вместе в одном помещении, каждый из них принадлежал одному из ларава (см. выше), представленных в *рави* своими «альковами».

Согласно мифу, первый *каиемуну* соорудили Ири и Каи, мифические прародители корики, в качестве жилища (до этого они пребывали в ямах под землей). После того как первые люди построили настоящий дом, *каиемуну* были перенесены в *рави*. Согласно другому мифу, культурный герой Кума, завершив свой жизненный цикл, превратился в *каиемуну*.

Интерпретация *каиемуну* самими корики отличается неясностью и противоречивостью. Согласно некоторым трактовкам, каждый *каиемуну* — это предок своего ларава. По другим версиям, он связан с небом (гром считается его голосом), с главными реками дельты Пурари. Ф. Уильямс слышал, что «настоящие» *каиемуну* живут в реке, а фигуры, сделанные человеком, служат для них прибежищем, когда они являются в *рави*. Но известна и обратная трактовка — плетеная фигура, собственно, и есть реальный *каиемуну*, а дух его бродит по рекам.

В представлениях родового коллектива *каиемуну* выступает его покровителем, советчиком, оракулом. Культ *каиемуну* отражен в специальной церемонии *паирама* [317, с. 131—152].

Особое сакральное значение придавалось центральным столбам интерьера церемониального дома, с их установкой связывались специальные ритуалы. По некоторым данным можно предположить, что столб не только символизировал тесные свя-

зи коллектива с родовыми предками, но и обозначал то место, где начинался путь в землю предков. Столбы эти представляю собой новогвинейскую вариацию мирового дерева.

Резные столбы изображали условные человеческие фигуры. По словам Г. Ландтмана, некоторые столбы могли изображать мужчин, другие — женщин и они стояли друг против друга. В изображении голов условные и ритуальные элементы сочетались с натуралистическими: голову украшали традиционными обрядовыми уборами, при моделировке лица использовали настоящие человеческие волосы, брови, губы, специально высушенные, для глаз брали белые раковины, для носа — свиную кость, уши украшали бахромой из саговых листьев. Остальные части тела «одевали» традиционными украшениями.

На правой стороне центрального столба висел ящик, тоже декорированный листьями и перьями, внутри которого были сложены разные реликвии, магические средства, предметы для церемоний. Говорят, что среди всего прочего в ящике хранились остатки вещей, принадлежавших Маруногере: череп первой свиньи, которую он создал для церемонии могуру; стрела, поразившая эту свинью; палочка для производства огня. С левой стороны столба свисали связка человеческих черепов и другие военные трофеи [192, с. 205—206; 193, с. 16—17].

У мамбаре столб раскрашен и выдолблен, внутри — мужское изображение, возможно «хозяина» дерева. При установке столба разыгрывается такая сценка: двое «актеров» проходят вперед, один из них представляет женщину с ребенком; «хозяин» похищает ребенка, родители не могут его найти, появляются новые персонажи, видимо духи, ребенка находят, происходит всеобщая свалка, в конце которой его освобождают [235, с. 101].

У киваи, когда ставили столб, направляли его в сторону деревень, в которых жили традиционные враги племени, при этом громкими возгласами имитировали крик дикой свиньи и одновременно как бы воспроизводили шум битвы. Старик-«специалист» выкликал имена врагов и произносил формулу, обращенную к подвешенным на столбе головам врагов. Перед тем как засыпать и утрамбовать яму, в нее клали снадобья, предохранявшие дом от болезней [192, с. 203—204].

Согласно М. Рэй, у кума центральный столб, ставившийся при завершении дома, имел фаллическую форму и был связан с символикой плодородия [268, с. 157—158].

У тора центральный столб — *бор* — верхушкой, напоминавшей острие копья, пронзал крышу и увенчивался раттановой и фибровой «коронай». По одной версии, эта верхушка символизировала луну, по другой — столб с диском изображали мужское и женское начала [249, с. 216—217, 221—223].

Установка столба описывается как сложная процедура, со-

проводимая заклинаниями. На дно ямы клали пару листьев *gau*, колдун трубил в раковину, жевал бетель и произносил *аму уура* — «кокосовое заклинание», обращенное к духам предков. Смысл заклинания сводился к тому, чтобы обеспечить рост и регулярное поступление кокосов; при этом назывались имена духов, упоминались магические снадобья и разные сорта кокосов. Таким образом, в процедуре установки столба пересекались элементы культа предков и культа плодородия [282, с. 251—252].

Непременной принадлежностью церемониальных домов были сакральные флейты и гуделки (см. об этом в специальной главе) и многочисленные маски (см. ниже).

Места родовых культов, средоточие родовых реликвий и исторической памяти коллективов, воплощение связей с мифологическим миром, центры церемониальных действий и социальных традиционных связей коллективов — такими предстают церемониальные дома.

Другим очень важным ритуальным сооружением была специальная платформа, которую ставили обычно против церемониального дома [45, с. 849; 210, с. 376; 291, с. 146—147; 292, с. 42; 319, с. 38—42].

Платформа выполняла разные функции — в зависимости от характера церемонии и от составляющих ее элементов. Здесь во время празднества находились духи (их различные воплощения); сюда приносили овощи, мясо свиней; на платформе исполнялись некоторые танцы и др. Завершение постройки платформы и ее опробование означали, что празднество состоится в самое ближайшее время. С платформ давались разного рода сигналы.

В некоторых районах Новой Гвинеи именно вокруг платформ концентрировалась большая часть церемониальной жизни коллектива. У коита такая структура *дубу* была у каждой локальной группы и носила ее имя. Предполагалось, что духи умерших временами посещают дубу. Угловые столбы платформы почитались особо [291, с. 60—64; 230, с. 262—269]. У майлу высокий столб в центре платформы увенчивался перьями казуара. Его приносили откуда-то издалека. Когда после завершения фестиваля платформу ломали, обломки столба сохраняли как материал для первого огня у сакрального камня при начале следующего фестиваля. Тем самым достигалась преемственная связь между обрядами [282, с. 296].

К. Хейдер описывает в одном районе Западного Нагорья *бадло легет* — «дом духов»: это площадка в 1 кв. м, огороженная низкой загородкой, совершенно пустая; когда при важных церемониях ее обновляют, землю вокруг нее обмазывают свежей грязью [145, с. 271].

Духи на церемониях. Маски

Говоря о новогвинейской мифологии, мы могли уже убедиться в том, какое важное место в ее системе занимали представления о духах умерших, о родовых (в том числе тотемных) предках, о первопредках — создателях, о мифических существах, чудовищах.

Одна из важнейших функций большинства церемоний состояла в регулировании традиционных отношений между родовым коллективом и духами, с ним связанными. Несмотря на большое число собранных этнографами данных, эта сторона обрядовых празднеств представляет много неясного. В первую очередь далеко не всегда можно установить, о каких духах или мифологических существах идет речь на том или ином празднестве. В ряде случаев это, несомненно, духи умерших или предков (см. об этом в главе «Культ умерших»). Кроме того, требуют дифференцированного рассмотрения и сами ритуалы, связанные с представлениями о приходе, пребывании, поведении духов на церемонии. Очевидно, однако, что многие существенные моменты празднеств так или иначе обращены к духам-гостям, что ритуальные предметы и действия с ними получают сакральный смысл и окружены повышенной таинственностью.

Предполагается прежде всего, что гости (или гость) из другого мира являются на праздник, привлеченные соответствующими действиями и призывами его хозяев, и включаются в церемонию. Чаще всего они приходят в церемониальный дом, который, собственно, ради этого построен, либо в специальные выгородки на церемониальных площадках. У кума, например, дом этот сооружается для Геру — одного из двух великих духов. Во время обряда *хориому* у киваи в специальной хижине выделяют комнату для духов, где раскладывают огонь [193, с. 327—328]. При сооружении ограды закапывался корень растения, из листьев которого делались ритуальные накидки для танцующих, и наговаривалось заклинание: предков побуждали с расположением смотреть на танцевальную площадку, чтобы и хозяева и гости могли танцевать изо всех сил, а барабаны их — звучать мощно [261, с. 174].

В честь другого великого духа, Болим (второе имя — Красный дух), который также считается невидимым, кума строят миниатюрный дом, где он проводит несколько дней, когда приходит на очередную, ему специально посвящаемую «церемонию свиней». Когда праздник начинается, Болим приходит на рассвете, и участники церемонии не упоминают своих имен, но называют имена умерших отцов [268, с. 139; 143].

В ходе танца в его честь в конце церемонии он предстает как «Свинья Болим», его изображает мужчина, на голову кото-

рого надеты, как рога, кабаньи клыки. Другие участники танца ведут его, что должно символизировать умиротворение разрушительной силы духа, представленной клыками. О Болим могут говорить как о сильном ветре, наполняющем небо облаками пыли, которые принимают красный цвет. Когда-то Болим имел облик человека и странствовал, наставляя людей в исполнении «церемоний свиней».

В некоторых местах духов вызывали, обращаясь непосредственно к ним либо к более могущественным существам, от которых они зависели. Такие обряды совершались у глухих лесных заводей, которые считались местом обитания духов [132, с. 118—119, 210; 268, с. 139—140].

Специальные танцы могли служить формой приглашения духов [200, с. 18], но чаще они предвещали появление духов либо служили его манифестацией.

Просьба (приглашение) к духам войти в деревню для участия в церемонии, для принятия почестей и подарков, видимо, довольно популярная тема ритуальных песен. Во время церемонии *кабу* это приглашение осуществляется через танец (и песни) *ола*, в котором участвуют мужчины и женщины и который продолжается до рассвета [200, с. 18—19]. У маринд в ходе «церемонии свиней» совершаются различные операции с поспевшей маритой, которая ассоциируется с духами «нижней земли». Процессия, ведомая двумя мужчинами, которые поднимают и опускают фрукты, кружит у огня с песней: «Марита, взойди и спустишь с...» В строчках песни называются поочередно высокие места на близлежащей территории и вдалеке, где «согласно мифам, обитает «Дымовая женщина». Перечень этих мест длится довольно долго, мужчины приходят в большое возбуждение, голоса некоторых из них прерываются рыданиями. Когда песня окончена, процессия останавливается, и начинаются сложные ритуальные действия с принесенными плодами [261, с. 176—177].

Предполагалось, что духи в сопровождении выделенных для этого жителей деревни проходили в церемониальный дом, здесь их держали, кормили, чествовали, отсюда их иногда выводили на площадь к платформе и отсюда же провожали по окончании церемонии.

По ходу обрядов совершались ритуальные одаривания духов, сопровождавшиеся другими символическими действиями и заклинаниями. Главным предметом дарения были свиньи. Не только во время специальной «церемонии свиней», но и в ходе других ритуалов происходило массовое заклятие животных, которых делили затем на тех, что предназначены для многочисленных гостей, и тех, что должны быть подарены духам. У предков спрашивали, каких свиней они хотели бы полу-

чить, где и в какой день произвести ритуальное заклятие. При этом свиней могли украшать, вставляли им в рот камешки, свиню кровь употребляли для обмазывания некоторых предметов. Во время обряда *каико* одна часть «жертвенных» свиней была посвящена «красным» духам — по числу убитых в последней битве, другая — духам «нижней земли». При этом повторялся рассказ о понесенном поражении, расхищении земли и осквернении церемониальной площадки врагами. Весь ритуал представляет собой одновременно символическую компенсацию духам за их беды и обращение к ним за поддержкой в будущих сражениях [261, с. 212]. Связь между почитанием духов и военной магией прослеживается и в других обрядах. Но, конечно же, на первом плане — связь с магией плодородия земли и поддержания плодovitости свиней.

В иных случаях прямо совершается символический обмен. Охотники устраивают ритуальную охоту на *ма*, сумчатых животных, считающихся свиньями «красных духов». В обмен на этих *ма* духам преподносят настоящих свиней [261, с. 175—176].

Животных могут также закапывать на огородах, предполагая, что они постушают духам. Кроме того, духам символически выделяется часть огородных продуктов.

Связь всех этих действий с обеспечением плодородия прямо демонстрируется в сопровождающих их заклинаниях и обращениях. Духов благодарят за помощь, указывая, за что их одаривают, обещают новые подарки, просят поддерживать заботу о живых.

Для уяснения содержания церемоний и их отдельных типовых эпизодов наиболее существенно то обстоятельство, что в ходе праздника совершался ряд различных воплощений духов-гостей. Можно думать, что в отдельных случаях допускалось присутствие духов, почти никак не материализованное: оно угадывалось по тронутой еде, оставленной для них, по каким-то шумам или другим неясным знакам.

В большой церемонии *каико* часть туш свиней, посвящающихся духам, клали в очаги в домах *тимби* и если к утру блюдо было готово, то говорили, что духи приходили ночью и ели мясо [261, с. 212]. Воплощением духов могут считать светляков [132, с. 211]. Возле сакрального дома нельзя убивать птиц, поскольку любая из них может воплощать духа [193, с. 328]. Но все же преобладающей формой присутствия духов были воплощения ритуально-обрядовые. Одним из самых главных, всем известных и обязательных способов воплощения являлось звучание сакральных флейт и гуделок. Более того, сами инструменты воспринимались в той же функции (подробно об этом в главе о музыкальных инструментах). Удары гонга, выбивав-

шего личные формулы духов, также служили воплощением их [132, с. 210—211]. По-видимому, гость мог воплощаться на время пребывания в церемониальном доме в свое изображение, которое здесь находилось. Во всяком случае, в деревнях дельты реки Пурари охотники во время церемонии обращались к патрону своей локальной группы каиемуну, якобы находившемуся в доме, адресуясь к его фигуре [317, с. 151; ср. 193, с. 376].

Одним из наиболее распространенных воплощений духов-гостей были сами участники церемонии. Конечно, на первом плане здесь находились внешние, ритуальные знаки воплощения: костюмы, маски, другие предметы, которым придавался сакральный смысл, а также движения, жесты, сопровождавшие их звуки музыки и песни. Исполнитель выступал как носитель этих знаков, и в заметках этнографов встречаются указания на то, что сами исполнители переживали нечто похожее на перевоплощение, ощущали себя приобщившимися к сакральному миру.

Таким образом, бесконечные танцы, которые исполнялись днем и ночью по случаю церемонии, можно подразделить на танцы в честь духов и танцы самих духов. Эти последние иногда исполняли девушки и дети, но преимущественно мужчины. В известный момент ритуала группа мужчин тайно удалялась в лес и возвращалась оттуда преображенной. Для «превращения» участников в духов служила также упоминавшаяся выгородка на церемониальной площадке. Предполагается, что одновременно невидимые или воплощенные в символы духи находятся все время в отведенных им помещениях. Различия между танцующими подчеркиваются их внешностью. Те, кто чувствует духов, одеваются как можно роскошнее, украшают и раскрашивают себя. Они же несут символические доски, поют, бьют в барабаны, разыгрывают военные пантомимы и т. д. Те, кто представляет духов, одеты в особые наряды из травы, листьев и перьев, покрывающие их с головы до ног.

Вот одно из характерных описаний ритуального выхода духа. После того как умолкли барабаны и хор, из глубокой темноты где-то за деревней прозвучала низкая тянущаяся нота и какое-то неясное движение обрело определенную форму — огромный каркас, 240 см в длину и 120 см в высоту, покрытый древесной корой и пальмовыми листьями, был внесен в деревню. Это был Кават — сакральный образ и символ источника вещей. Он представлял собой двойной каркас из расщепленного тростника, покрытый тапой, с резными и нанесенными краской знаками. Двое мужчин, остававшиеся невидимыми окружающим, несли его на плечах, и один из них трубил в бамбуковую трубу. Затем появился второй Кават, они стали кружить, постепенно освобождая место для многочисленных танцоров, которые появились за ними [326, с. 203—204].

Другой вариант аналогичного выхода у маринд сообщает Ван Баал: «Однажды в полдень два танцора, исполняющих *дэма*, вошли в деревню. Их тела были покрыты... лоскутами молодых пальмовых листьев. У каждого на лбу был яркий щиток, скрывавший лицо и державшийся под широкой короной из перьев казуара. Оба больше походили на движущиеся кусты. В руках они держали длинные копья...» [45, с. 637]. И. Хогбин описывает появление *лева*, духа-чудовища, который ассоциируется с важным для коллектива обрядом распределения пищи. Так называемые деревенские *лева* (*тангбвал*) были представлены исполнителями в длинных одеждах из окрашенных волокон и с высокими головными уборами. Процедура совершается на берегу. С помощью двух компаньонов юноша-актер принимает вид *лева*. С заходом солнца руководитель церемонии начинает выкликать имена из серии женских деревенских *лева*, соответствующие расположенным поблизости деревням. Согласно мифу, этот обычай был введен культурными героями сначала в деревне Га, поэтому первыми называются ее *лева*. Один из помощников ведущего бьет всякий раз в ручной барабан, а другой разбивает зеленый кокос и обрызгивает присутствующих соком. Исполнитель *лева* заходит в воду и возвращается по проложенному для него следу, напоминающему след от кила лодки, при этом *лева* стирает его за собою, «чтобы женщины не увидели». Так является *лева*, происходит как бы его рождение. В сумерках процессия движется к церемониальному дому: впереди — руководитель, за ним — юноши, дующие в свистульки (свист предупреждает женщин и детей, что они должны укрыться), далее — чудовище, подражающее тяжелой походке женщины на сносях, что вызывает всеобщий смех, и остальная толпа. Позже женщины приносят в дом еду для *лева*, и мужчины принимают ее.

Маскарадные *лева* участвуют в танцах, но не производят громких звуков, так как считаются немыми. Полное одяние деревенского *лева* состоит из деревянной маски, плетеного головного убора, украшенного собачьими зубами, закругленными свинными клыками, полосами шкуры опоссума, перьями райской птицы; тело его — от подбородка до земли — покрывают красно-коричневые полосы из бахромы пальмовых листьев. В руках у *лева* — трещотки из сухих зерен и копья, украшенные перьями казуара [157, с. 59—63].

Чрезвычайно интересно, что в тех же самых местах другое чудовище, *нибек* (оно описывается так: змееподобная голова, тело, подобное промадному камню, конечности многоножки, рот человека), никогда не получает маскарадного воплощения и представляется воображаемым существом, голос которого подают флейты. Процедура встречи *нибек* совершается всегда

перед рассветом, она во многом аналогична описанной выше, но само чудовище не изображается — предполагается, что его воплощают флейты, спрятанные в корзинках. Процессия, сопровождающая нибек, выглядит следующим образом: впереди — человек, отбивающий удары на специальной пластине, за ним — несколько юношей, разбрасывающих горстями песок из корзин (считается, что песок падает с ног чудовища), затем — группа с факелами, по трое мужчин в три ряда с копьями, в конце — флейтисты и глава церемонии. Идущие нещадно топают ногами. В течение дня несколько раз звучат флейты — голос нибек [157, с. 75—76].

Не менее интересна картина проводов нибек на следующее утро по окончании фестиваля. Предполагается, что воображаемое чудовище удалится на воображаемом каноэ. Поэтому перед проводами старики поют гребные песни, а те, кто должен изображать волны, натирают свои тела листьями. По сигналу флейт женщины укрываются, участники процессии образуют форму лодки, те, кто держат флейты и пластины, размещаются на носу и на корме, остальные стоят «в воде». Флейтисты трубят, держа свои инструменты строго горизонтально («чтобы лодка не опрокинулась»), затем кладут на землю, и руководитель церемонии говорит нибек, чтобы он уходил. Имитируется пребля, факельщики и вооруженные воины следуют за чудовищем и другими духами до самого берега, целятся в них, бросают камни [157, с. 79—81].

Проводы духов по окончании церемонии — один из обязательных моментов ритуала. Духов надо не только проводить, но и вынудить их своевременно удалиться. При этом считается, что совершившаяся церемония полностью урегулировала отношения коллектива с духами [132, с. 211, 212; 193, с. 347—348; 200, с. 19; 261, с. 212].

Маскарадное воплощение может касаться также и духов умерших, в том числе недавно умерших, которых все еще хорошо помнят. В таких случаях стараются создать некоторое сходство «актера» с прототипом — по росту и сложению, по деталям костюма и украшениям.

Наблюдатели отмечают, что участники церемоний, зрители проникаются верой в реальность воплощений. Разумеется, в основе такой веры лежит внушаемый с детства комплекс понятий, то, что исследователи иногда называют мифологическим сознанием. «С детства каждый мальчик баининг научен бояться гнева его мертвых предков... Он знает, что, когда вырастет достаточно, чтобы наблюдать танец *миаус*, он встретится с призраками своих предков лицом к лицу...» [326, с. 202; ср. также 51 с. 74; 275, с. 48].

В известные моменты церемоний мы видим нечто вроде мас-

совых (или, во всяком случае, групповых) воплощений — когда на церемониальной площади появляется толпа участников в масках и в ритуальных нарядах. Они либо разыгрывают какую-нибудь пантомиму, либо исполняют танец, характер которого подсказан традиционным порядком церемонии. Во время некоторых пантомим исполнители идентифицируют себя с предками или другими мифическими существами, действуют от их имени.

У пурари процессию маскарадных фигур на самом большом фестивале возглавляет Ико — культурный герой. Его изображает лидер церемонии — *мари*. Он танцует в преувеличенно-гротесковой манере и ведет себя как клоун. Содержание пантомимы составляют поиски свиньи, ему предназначенной. Ико находит тушу, которая лежит на каком-нибудь заметном месте. Если ему покажется, что туша недостаточно большая, он передаст свое недовольство жестами; если же дар устраивает его, он начинает прыгать через тушу. Шествие продолжится по деревне, и каждая маска получит свинью. Такие процессии продолжаются до десяти дней, и каждый мужчина может надеть маску [317, с. 199—200].

У намау в деревню, где происходит церемония, входят *махекехе*, духи, живущие в море. Каждый из хевехе, представленный своей маской, имеет личное имя и связан с одной из патрилинейных групп. Право на владение маской, (а следовательно, на воплощение духа) передается по наследству. После длительного периода танцев хевехе входят в мужской дом, который с этого времени приобретает повышенную степень сакральности; в частности, войти в него могут лишь те, кто знает секрет изготовления масок. Позднее происходит сожжение масок и уход духов к морю [272, с. 62].

Во время большой церемонии *хориому* (или *таера*) у киваи в деревню является множество духов разного типа. Большинство их связано с миром умерших.

При начале церемонии исполняется танец *оборо гама* («дух барабан»). Исполнители одеты в обычный наряд духов — из травы и листьев, который покрывает их с головы до ног, скрывая лицо; к этому добавляются еще перья и другие украшения. Каждый танцор в одной руке держит ветки, а в другой — трещотку, которой трясет в едином ритме с барабанщиками. В последующие дни проходит целая серия пантомим и интермедий, в которых духи вступают во взаимные контакты, ссорятся, убегают друг от друга, имитируют эпизоды охоты, боевых столкновений. Из описаний явствует, что на праздник являлись как духи предков, так и духи недавно умерших. Женщины были убеждены (или делали вид, что убеждены), что встречаются со своими близкими. В знак траура они мазали лица грязью. Ведущий называл имена появлявшихся, причем старались под-

бирать исполнителей того же роста, что и умершие, надевали на них украшения, по которым женщины узнавали «своих». К ним обращались с причитаниями и жалобами [193, с. 332—335]. Наряду с этим во время хориому разыгрывались пантомимы, в которых действовали разные типы духов родовых предков: здесь были духи воинов, исполнявших воинственный танец; духи, родившиеся в Адири и никогда не жившие среди людей; духи детей, появившихся на свет мертвыми или оставшихся сиротами, и т. д. Любопытно, что содержание пантомим было довольно разнообразным. Духи *имиги*, например, играли комические роли, бегали по площадке, нападали на других духов, устраивали стычки между собой, задирали женщин — словом, старались вызвать у окружающих смех. У каждой группы духов были свои атрибуты. Наряду с этим на церемониальных площадках появлялись тотемные и другие мифологические предки, в том числе *купамоборо*, хозяин церемонии, великий воин, с оружием, разыгрывавший нападения на других духов, *муру*, покровитель гарпунщиков, великий охотник на дюгоней и черепах, и др. [193, с. 337—345].

Многие драматические сцены, исполняемые в ходе церемоний в Восточном Нагорье и называемые здесь *крина*, берут материал частью из повседневной жизни, частью из мифов. Исполнители — мужчины и молодые люди — никогда не открывают себя, и их не принято узнавать. Одну и ту же сцену они могут повторять многократно, в разных частях площади [57, с. 164—165].

Во время «церемонии свиней» у кума появляется Амп Руа (Старуха) — жена предка — основателя фратрии, родившая сыновей в глубокой старости (сыновья основали ныне существующие группы, которые носят их имена). Амп Руа так стара, что «актер», ее изображающий, сгибается, шаркает ногами, и его поддерживают другие. Обязательный атрибут Старухи — копалка, предмет сакральный, секретно хранимый вместе с инструментами, необходимыми для постройке дома Красного духа. Этой копалкой Амп Руа извлекала из земли куски коры, чтобы люди спрятали их, а позднее закопали в огородах [268, с. 156].

У корики (дельта Пурари) герой церемонии — Гоги — появлялся одетым во множество грубых циновок, связанных так, что они образовывали нечто вроде панциря, покрывавшего грудь и спину, с пучками и плетениями из листьев ниловой пальмы на бедрах и на руках. В шлеме из тех же листьев, надетом на голову, грубо прорезывались глаза и рот, которые часто не совпадали по положению с глазами и ртом «артиста». Вся фигура была чрезвычайно неуклюжей. Некоторые информаторы утверждали, что Гоги — это настоящие каиемуну, о которых речь шла выше. По другим данным, и образ Гоги, и сам ри-

туал обязаны происхождением первопредкам корики — Ири и Каи: однажды они убили в реке дюгоня, принесли его в мужской дом, испекли и съели. Они назвали его Гоги, а позднее сделали маски из листьев ниповой пальмы и исполнили церемонию [317, с. 172—173, 178—180].

Таким образом, в плане воплощения мифических персонажей — героев церемоний — важнейшая роль принадлежит маскам и сопутствующим им маскарадным нарядам. Однако значение масок в ритуальной и мифологической системе шире, и их надо рассматривать как существенный элемент новогвинейской культуры, с которым связан сложный комплекс представлений, технических и художественных знаний и навыков, своя система толкований и широкий диапазон практического применения.

Само искусство изготовления масок было окружено сакральными представлениями и регулировалось строгими нормами традиции. Эстетика резьбы предметов ритуала основывалась на сочетании собственно художественного знания и опыта со знанием и опытом магическим, артистического умения — с особой внутренней силой, которой обладают лишь избранные [127, с. 34—39].

Хотя применение масок носило очень широкий характер, изготовление их не было массовым и открытым занятием. Как правило, их делали в укромных местах, в лесу. На Новой Гвинее известно несколько центров, славившихся искусством изготовления масок, и среди них на первом месте должен быть поставлен район Сепик.

Материалом для изготовления и украшения масок были дерево, тростник, раттан, птичьи перья, раковины, зерна, листья кротона, саговых пальм, полосы коры деревьев, пучки травы, растительная бахрома, человеческие волосы, кости и куски шкуры животных, природные краски, глина. Разнообразные, исполненные, кажется, безудержной фантазии (и в то же время подчиненные художественной традиции) сочетания этих материалов, объемов, форм давали произведения поразительной эмоциональной силы. При всем разнообразии типов, стилей, частных подробностей новогвинейские маски с точки зрения конструктивных особенностей подразделяются на несколько групп.

Во первых, это деревянные резные маски антропоморфного вида, которые мужчины надевают во время шествий, танцев, пантомим, закрывая ими свои лица. Их прикрепляют также к маскарадной фигуре, они могут висеть в церемониальных и мужских домах. Такие маски почти всегда представляют (или скорее напоминают) человеческие лица — но непременно с разного рода деформациями, фантастическими или условными мотивами, гротескно-гиперболическими деталями и т. д.: глазами провалами, в которые часто вставляются белые раковины; ос-

каленными ртами; клювообразными носами, свисающими ниже подбородка; с носовыми и ушными украшениями и т. д. Нередко овал лица окружается сплетением мелких раковин, пучками травы. Поверхность маски прорезана волнистыми линиями, и ее разные плоскости окрашены в контрастные цвета — чаще всего черный, белый, красный, что иногда создает впечатление глубокой орнаментальной татуировки. В поверхность масок вклевались мелкие, яркого цвета зерна. Любая маска этого типа поражает своей экспрессивностью, сочетанием элементов человеческого лица и фантастического, звериного или птичьего облика.

По общему мнению, подтверждаемому достаточным числом фактов, маски эти — лица родовых предков, среди которых могли быть и давно умершие члены рода, и животные, и птицы, и сверхъестественные существа [см., например, 32, с. 55; 50, табл. XVIII В; 95, с. 16—18; 111, с. 100, 124—125; 122, с. 73—74; 132, с. 66; 180, № 67—95; 272, с. 234; 317, с. 195].

Загадкой остается клювообразный вытянутый нос. Хотя он напоминает птицу или змею, прямой аналогии здесь, может быть, и нет, и специфический нос можно толковать как символический знак связи маски с мифологическим миром и одновременно как знак особых способностей или качеств.

Другая группа масок, постоянно упоминаемых при описании танцев и пантомим,— тип высоких каркасов или длинных прутьев с достаточно сложной конструкцией, которые танцующие либо надевают на голову, либо держат в руках.

Ван Баал описывает у танцоров маринд длинный эластичный прут, держащийся в прическе, с изображением наверху птицы или животного, сделанным из очень легкого материала и раскрашенным в яркие цвета. При каждом шаге или движении тела прут раскачивался [45, с. 854]. Некоторые из таких масок на прутьях отличались тем, что были невероятной высоты. Сооружение свыше 3,5 м длиной на голове танцора должны были поддерживать с помощью специальных приспособлений несколько мужчин [326, с. 199—200]. Аналогичную конструкцию высотой в 4,5 м описывает С. Роулей [275, с. 48].

Третья группа масок — это большие фигурные сооружения, в основе которых лежит изображение зверя или гигантской птицы либо чудовища. Одну из таких конструкций описал Ландтман: духи *Карара оборо* являлись каждый день во время церемонии хориому в огромных масках, изображавших спереди открытую пасть, а сзади — нечто вроде рыбьего хвоста и украшенных сверху палками с перьями райской птицы [193, с. 339, фиг. 98—100].

О другом каркасе, разрисованном розовато-коричневыми и черными геометрическими знаками, который держался на спи-

не исполнителя, наблюдателю сообщили, что он ассоциируется с известным мифом о питоне, о его браке с девушкой, о детях-змеенышах, о попытках женщины спастись, о гибели питона и ее бегстве [32, с. 15].

У байнинг отмечены на масках знаки, которые нанесены кровавой слюной: перед тем как надеть маску, ее владелец надрезал язык [326, с. 198].

Танцы с масками, часто приобретающие массовый характер, — один из обязательных элементов любой церемонии на Новой Гвинее. По наблюдениям М. Уильямса, названия масок и танцев совпадают, и мужчины, которые носят маски, представляют духов предков [326, с. 198]. С. Роулей справедливо задает вопрос: каково отношение танцующего и маски, которую он несет? «Просто ли представляет эта комбинация изображенного духа, или маска и танцор, в концепции ритуала, становятся духом?» [275, с. 49].

Известно, что подготовка к танцам с масками рассматривалась как чрезвычайно серьезное и совершенно секретное занятие. Танцы не были лишь демонстрацией масковых воплощений, но и сами являлись символическими воплощениями действий духов, предков, чудовищ. У хули (Южное Нагорье) считалось, что исполнители ритуальных танцев, связанных с *корова* (духами), сами становились корова, так же как если бы совершали другие, предписанные в этих целях традицией магические действия [132, с. 39].

Наблюдатели отмечают дифференцированное отношение строителей церемоний и тех, кто следил за порядком в мужских и церемониальных домах, к набору масок, которые имелись в наличии.

У пурари в любом рави в обычное время можно было найти четыре-пять старых масок, которые имели личные имена и находились под персональным попечением специальных лиц (функция их передавалась по наследству). Кроме них в каждом рави была маска, носившая имя Ико — мифического героя, некогда пришедшего с запада и научившего пурари многим церемониям. Маска лежала на полу среди черепов членов данной родовой группы, и о ней заботился *мари* — постоянный руководитель церемоний. Все остальные маски приготавливались всякий раз заново [317, с. 195—196].

После окончания фестиваля маски «раздевали» и частично уничтожали. При этом неясно, чем руководствовались, уничтожая одни и оставляя другие. Например, сжигалась маска Ико [317, с. 202].

Можно думать, что сакральное значение имели маски в определенных ситуациях, в определенном контексте и что какие-то экземпляры масок вне этих ситуаций воспринимались просто

как произведения рук человеческих [классификацию масок по стилям см. 175, с. 120—124].

В ходе ритуалов, так или иначе связанных с воплощением духов, важную роль играли ритуальные пластины (доски, щиты), резные, раскрашенные чаще всего в три традиционных цвета — темно-красный, черный и белый, с нанесенными резьбой и краской орнаментальными, антропоморфными и зооморфными изображениями. Они могли быть небольшими, но подчас длина их превышала метр. Пластины принадлежали, безусловно, к наиболее совершенным произведениям новогвинейского традиционного искусства [111, с. 75—77; 203, с. XXXI].

Ф. Нейман описывает типовые знаки на пластинах у гурुरुмба: *гирифои* — длинные листья, употреблявшиеся для изготовления одного из видов ритуальной одежды, которую надевали на танцах, где происходила раздача еды; *мондо нумбуно* — деревянный сосуд для приготовления пищи, которой кормили людей и свиней; *идзи оку'не* — знаки, которые обычно наносились на шкуру свиньи перед ритуальным распределением; другие знаки изображали (или символизировали) обрядовую пищу, которую давали девушкам в связи с началом периода их зрелости; «дающей жизнь» глаз солнца; воинов-победителей; мифические фигуры с пробивавшимися ростками растений [241, с. 269—270]. По описаниям Л. Лузбетак, на Среднем Вахги пластины расписывались ромбовидными и треугольными символами красного, желтого, иногда синего цвета [208, с. 90; см. также 305, с. 57—58].

У кума пластины делались и хранились в церемониальном доме, они предназначались для танцев в честь великого духа Геру и назывались его именем. Их надевали дети и взрослые во время соответствующего танца [268, с. 140]. Эти же пластины участники ритуала держали на головах, когда происходили заклятие и разделка свиней. В данном случае они были знаками почитания предков [268, с. 142].

У сиане пластины *геруа* с нарисованными знаками составляли второй (после флейт) набор символов королева — духов умерших и предков. Самые важные из них назывались *венена геруа* («геруа людей»), и каждая патрилиния имела свои собственные знаки для них. Стилизованные антропоморфные рисунки на пластинах назывались: рука луны, дом солнца, дорога. Меньшие по размеру («геруа королева») разрисовывались геометрическими фигурами. Одна из пяти фаз «фестиваля свиней» заключала танцы для геруа. Несколько тысяч человек танцевали вокруг геруа, которые служили также символами духов свиней. В известный момент, приуроченный к заклятию свиней, патрилиния производила «оживление» геруа людей». На пластину ставили венец из человеческих волос, предметы, ассоциировавшиеся с

недавно умершими членами патрилинии. Пластину специальными приспособлениями закрепляли на голове лидера патрилинии, который становился теперь геруа до конца церемонии (о социальном значении этого акта см. ниже).

У элема (залив Папуа) пластины *хохао* могут иметь личные имена и считаются сакральными: это «домашние разновидности» духов хозяев леса или моря. Резьба и краски лишь смутно намекают на человеческие черты. Характерным для *хохао* (как, впрочем, и для пластин из других районов Новой Гвинеи) является наличие многократно повторяющихся концентрически расположенных кругов, эллипсоидных форм и завитков, чем, по мнению исследователя, достигается гипнотический эффект и впечатление непрерывающейся динамики [272, с. 62, 230].

На примере пластин очень хорошо прослеживается единство в ритуале мотивов культа духов умерших предков с идеями культа плодородия, с магией изобилия огородных продуктов и свиней. Специалисты толкуют характерные для пластин геометрические полихромные знаки как символы плодородия. «Они делаются... в честь предков, но знаки символизируют процветание, хорошее состояние, рост и жизненную силу». Когда пластины двигаются на сверкающих спинах танцующих или участников процессии, «само расположение пластин и представленное изобилие группы (имеется в виду множество свиней.— *Б. П.*) выражают собою не высказанное словами признание взаимной связи между предками и их потомством» [241, с. 269].

Сходные факты употребления и значения пластин приводит М. Рэй у кума. Там было принято ставить их на могилах [268, с. 140]. Магическая сила пластин и постоянная связь их с умершими и предками проявляются в том, что в периоды трудностей люди поступают с пластинами так же, как с костями покойников: их чистят, чтобы избавиться от вредных сил [241, с. 270].

О том, что пластины геруа были символами родовых связей, знаками клана, свидетельствует обычай, с которым столкнулся М. Уильямс у чимбу: когда девушка покидала своих сородичей, выходя замуж, ее дядя или старший брат вырезали пластину и держали в своем доме, чтобы обозначить постоянное присутствие девушки [326, с. 251].

На Среднем Вахги геруа считали специальным духом плодородия, но одновременно это слово являлось коллективным именем предков. Утверждали, что пластины делают детей и свиней здоровыми, а огороды — продуктивными. Их носили, закрепляя в волосах булавками. Это должно было доставлять удовольствие невидимым геруа, и они посылали людям знаки плодородия [208, с. 90].

Х. Ауфенангер видит в изображениях на геруа символы солн-

ца или луны. Он особенно подчеркивает связь культа геруа с людьми [41, с. 248—261].

Социальные аспекты церемоний

Церемония, обряд, ритуал — явление по самой своей природе коллективное; церемонию организуют ради интересов коллектива и осуществляют его усилиями. Как показывают многочисленные и разнообразные данные, церемониально-ритуальная практика на Новой Гвинее соответствовала нормам и системам социальной организации, в ней преломлялись отношения, прежде всего характерные для родового строя.

Организатором, устройтелем, хозяином церемонии выступал коллектив, объединенный на одном из уровней родовой иерархии. Зарубежные этнографы обычно выделяют такие основные (нисходящие) уровни, как фратрия, клан, субклан, патрилиния. Каждая из этих групп в отдельности или — это чаще касается субклана и патрилинии — объединяясь с другими родственными группами устраивала церемонии и фестивали. Однако сразу же необходимо заметить, что церемония никогда не замыкалась в границах организовавшей ее группы. Напротив, к участию в ней привлекались — не просто в качестве зрителей, но со своими ролями и функциями — другие группы. Кроме того, что весьма существенно, известное участие в церемонии принимали женщины, не входившие в состав данного родового коллектива, — жены его членов. Можно думать, что хозяйственные цели, равно как и некоторые социальные функции церемоний, делали их предметом самой тесной заинтересованности всех членов коллектива, а не только членов собственно родовой группы. По-видимому, церемониальная деятельность до известной степени ориентировалась на всю общину, на ее производственные (и отчасти социальные) интересы. Но лишь до известной степени. Вся система ее организации, ее принципиальная связь с культом умерших и культом предков, все богатство церемониальной символики, сюжетики, значительная доля ее социального содержания были органически увязаны с родовой структурой и традиционными аспектами родовой идеологии и морали. В этом свете получает объяснение и тот факт, что в состав многих церемоний входил обряд инициации, связь которого с родовыми институтами особенно очевидна. Можно сказать, что одна из важнейших социальных функций церемонии (большого обряда, фестиваля) заключалась в приобщении к родовому коллективу, к его традициям, связям, знаниям, к его силе новых, молодых его членов.

Другая, более широкая и объемлющая функция состояла в укреплении социального статуса данного коллектива, его сил и

возможностей, его престижа и авторитета [см., например, 264, с. 17].

С нею была непосредственно связана и важная задача регулирования отношений с другими коллективами, как родственными и дружественными, так и чужими и враждебными.

Сложная система церемоний охватывала всю совокупность родственных и дружественных групп определенной территории, так что все они постоянно вовлекались в эту систему, меняя роли организаторов и хозяев на роли гостей или участников со стороны.

Каждая группа была свободна в выборе времени для того или иного праздника, но вместе с тем соблюдала известную очередность и придерживалась порядка, принятого внутри более широкого родового объединения.

В свою очередь, родовой коллектив — устроитель обряда не выступал некоей сплошной и безликой массой. Этнографы отмечают, что иногда инициатором и как бы главным «хозяином» того или иного фестиваля оказывался кто-то из ведущих членов группы, из числа так называемых больших людей. Кроме того, в каждой церемонии выделялся ведущий, ее лидер, знавший ее порядок и ее запутанную структуру. Как показывают факты, в роли лидера мог нередко выступать специалист по магии, колдун. Лидер обычно окружал себя помощниками, а основная масса мужчин также распределялась по функциям, разнообразие которых обуславливалось сложностью обряда и его длительностью.

По словам М. Рэй, у кума церемониальный лидер клана — один из самых сильных колдунов. Он не просто знаток всех тонкостей ритуала, помнящий его порядок, указывающий очередность эпизодов, танцев, напоминающий, какие всякий раз требуются украшения, сам участвующий в ряде действий, плясок и т. д., но он и маг, по ходу дела выполняющий колдовские функции, вступающий в контакт с духами [268, с. 151—152].

Вся обстановка большой церемонии, включая ритуальную площадку, сооружения, весь реквизит, орудия, ритуальные предметы, животные, — все обозначено как принадлежность данной родовой группы и представляет для нее сакральную ценность. То же самое относится к определенным песням, к музыкальным инструментам, к маскам и т. д. Печать локальных родовых связей лежит и на тех представителях мифологического мира, которые участвуют в церемониях, являются по зову устроителей или по собственному почину и т. д. Все, что происходит на церемониях, совершается под знаком тех или иных (того или иного уровня) родовых связей.

В том случае, когда церемонию устраивали сразу несколько групп, существовало строгое распределение ритуальной площа-

ди и члены одной группы четко знали и соблюдали границы своей части. По словам Г. Ландтмана, каждый из пяти тотемных кланов у киваи занимал свое пространство в большой прибрежной ритуальной выгородке и оно точно соответствовало месту, какое обычно занимали женщины этого клана на берегу при домашних работах [193, с. 328].

Связь с родовой организацией очень ясно прослеживается на примере ритуальной платформы *пата* у коита и моту. Когда платформа закончена и на ней сложены клубни приготовленного для еды ямса, туда поднимаются «хозяин» церемонии, руководивший постройкой, непременно его дочери, а также влиятельные мужчины клана с дочерьми и сестрами. Женщинам — женам членов клана, т. е. представительницам других кланов, вступать на платформу запрещено [291, с. 147].

Некоторые обряды имеют целью демонстрацию связей клана с теми его членами, которые живут вне его локальных границ, в частности с женщинами, вышедшими замуж за членов других кланов. У сиане совершается ритуальное убийство свиней для «замужних сестер клана» (имеются в виду классификаторские сестры). Туши их кладут в ряд, и старик называет для духов имена тех, кто приготовил свиней [132, с. 68].

Чередующийся ряд символических действий должен продемонстрировать мощь и богатство клана или какой-то его части, показать и укрепить непрерывность его отношений с миром предков [50, с. 127—128; 61, с. 61; 258, с. 72; 268, с. 157].

Среди этих символов важное место могут занимать сакральные флейты (см. об этом подробнее в гл. IV). К. Рид замечает, что ритуальное включение *нама* — родовых флейт — в церемонию *идза нама* («убийство свиней») регулировалось степенью активности отдельных кланов: тот клан, члены которого поставили на фестиваль мелких животных, не мог выносить флейт, зато, если хотя бы один участник поставил крупную свинью, весь клан выносил *нама*, что должно было символизировать как личные достижения его членов, так и корпоративную общность и коллективную ответственность [264, с. 19—20].

Некоторые исследователи особо подчеркивают в ряду социальных функций церемоний не просто символизацию силы общества, но и передачу его традиционных мнений и ценностей через следующие одно за другим поколения, утверждение абсолютной природы групповых ценностей и отношений [197, с. 3]. Отсюда, в частности, идет вовлечение младшего поколения клана или его части в церемониальные действия, которое, будучи ограничено строгими возрастными запретами, направлено на первоначальное воспитание представлений о единстве рода, о его связях с миром предков и о его святынях.

В понятие мощи клана входил и комплекс воинских качеств,

«способностей и возможностей противостоять традиционно враждебным соседям и добиваться успеха при столкновениях с ними. Отсюда — наличие символики, направленной в адрес врагов. Исполнялись «отбрасывающие» ритуалы, которые должны были обезопасить коллектив от колдовства или других выпадов с враждебной стороны. Лидеры церемоний производили символические выстрелы из игрушечных луков в сторону вражеской территории. Характер превентивных угроз носили танцы с копьями. Разыгрывались пантомимы, изображавшие успешную борьбу с врагами [268, с. 158—159].

В социальном контексте ритуальной жизни коллектива много значило последовательное и настойчивое противопоставление мужского и женского начала. Если в обрядах жизненного цикла наблюдалась строгая дифференциация ролей по возрастному и половому признакам и на долю женщин выпадала значительная часть обрядовых акций, то в церемониях и фестивалях, о которых мы по преимуществу здесь говорим, женщины были почти полностью исключены из сферы активных, соответствовавших распорядку действий. Разумеется, для разных типов церемоний и для разных районов Новой Гвинеи это правило не было одинаковым, и если брать огромную массу празднеств в целом, то участие женщин окажется не столь уж малым. Но мы имеем в виду основную тенденцию, принцип, согласно которому на всех ответственных этапах совершавшихся церемоний, когда речь шла о контактах с духами, с предками, о подготовке и обеспечении таких контактов, о локусах и инвентаре, связанных с миром предков,— а именно это все составляло главное содержание большинства церемоний,— участие, а часто и присутствие женщин (и детей) исключалось, и это было одним из условий благополучного осуществления ритуальных задач.

Многие моменты подготовки и проведения церемоний были секретными — главным образом для женщин: постройка церемониальных сооружений, изготовление реквизита, переодевание участников маскарадных шествий, приход и проводы духов, вид и звучание сакральных флейт и гуделок и т. п.

Женщины не могли обычно входить в церемониальные дома и внутрь церемониальных площадей. Целая серия запретов относилась к возможности что-то видеть, до чего-то дотрагиваться, куда-то ступить. Предполагалось, что женщины, глядя на маскарадные костюмы, верили, что перед ними действительно духи, а не их переодетые сородичи. Им должны были быть известны лишь «мифологические версии», сообщаемые им мужчинами: например, что таинственные звуки, которые они слышат ночью,— это голоса «птиц», предков; что пища, которую они передают через дверь мужских домов, предназначена духам и т. п.

Как заключают многие исследователи, речь шла не о про-

стом табуировании: церемонии как бы утверждали значимость оппозиции мужского и женского мира и господствующую роль мужского начала в определенных, очень важных жизненных сферах. Отсюда — активная и последовательная настойчивость мужчин строго осуществлять дифференциацию, соблюдать правила табуирования, поддерживать статус преимущественной стороны и всячески стимулировать систему представлений об иной природе женщин, исключающей их из ритуального цикла, как и из ряда других жизненных сфер, обозначенных как мужские. В числе обоснований такого положения фигурируют, в частности, мифы о «незаконных» открытиях или о присвоении женщинами сакральных музыкальных инструментов и обрядов в далеком прошлом и о последовавших затем решительных запретах (см. об этом в гл. IV). Собственно, ритуальная оппозиция мужского и женского мира была продолжением оппозиции бытовой, получавшей выражение в дислокальности брачной жизни, дифференциации хозяйственных обязанностей, принижении женщины в известных обстоятельствах и др.

Впрочем, существует теория, согласно которой ритуальная дискриминация женщин происходит из-за того, что мужчины далеко не убеждены в своем превосходстве в разных жизненных сферах, прежде всего в продолжении рода, в заботе о детях и в труде. Они полагают, что именно ритуалы, устанавливающие их полный приоритет в общении с предками, отнимающие в конце концов мальчиков от матерей и полностью передающие их отцам, и магические способы улучшения материальной основы дают им право торжествовать над женщинами [197, с. 19].

Одновременно с этим ритуальная программа некоторых церемоний предусматривала контакты мужчин и женщин, устройство совместных, главным образом ночных, празднеств с общими танцами и песнями, с обрядами взаимного знакомства и выбора невест, с ритуальной свободой половых отношений, с нормализованным обрядовым «обменом» мужьями. Некоторые этнографы склонны, видимо, преувеличивать распространенность «ритуального промискуитета», но несомненно, что известные обряды предусматривали и санкционировали нехарактерную для повседневного быта свободу отношений [45, с. 636, 807; 94, с. 131—136; 193, с. 353—354; 227; 317, с. 211—213].

Особое место в церемониях и фестивалях занимали отношения клана-строителя с соседними родовыми коллективами. Следует отметить, что именно участие соседей придавало празднествам столь масштабный, массовый, по существу, характер.

Оно же требовало от организаторов огромных материальных затрат, напряжения всех сил, длительной подготовки. Но практика ответных церемоний, при которой сегодняшние организаторы на довольно длительный срок переходили на роль участ-

ников-гостей, материально и психологически компенсировала допущенные затраты.

По данным этнографов, в некоторых фестивалях участвовало с обеих сторон по несколько тысяч человек, забивались сотни свиней, расходовался урожай нескольких огородов.

Участие в церемонии гостей также было регламентировано и требовало определенной подготовки. Специальные сигналы — удары барабанов, звуки флейт — извещали соседние деревни о приближающемся празднике. В некоторых местах существовал обычай посылать «сигнальное письмо» — плетение с узлами, число которых означало дни, оставшиеся до церемонии. Срывая каждый день узел, адресат знал, когда ему надо отправляться на праздник. В качестве знака гостеприимства и дружбы служил также огонь на камне [334, с. 234]. Соседи узнают о приближающемся празднике, когда видят завершение постройки платформы и их представители получают подарки-оповещения [207, с. 63; 291, с. 147].

У мекео примерно за месяц до празднования группа мужчин отправлялась с официальным приглашением, символом которого был пучок листьев кротона. Поход мог занимать целый день, в пути и по приходе в деревню исполнялись песни. Затем мужчины этой деревни несли другой (также доставленный им от хозяев церемонии) пучок дальше, и такая «эстафета» могла продолжаться несколько дней. Листья привязывали к центральным столбам мужских или церемониальных домов [327, с. 132].

К. Рид описывает обычай у гахуку-гама посылки *накахуни* — пучка ритуальных палочек, одновременно служивших знаком приглашения и оповещения о предстоящем на фестивале одаривании. Каждая палочка представляла свинью, и палочки разных видов указывали на размер и качество свиней. Вручение *накахуни* регулировалось межродовыми отношениями, причем немаловажное значение имели разного рода прецеденты, особенно случаи совместного участия в военных делах, гибель при этом кого-либо и т. п. [264, с. 20].

У ряда групп Нагорья принято, чтобы соседние кланы в течение нескольких ночей перед церемонией, на которую их пригласили, охотились за древесными кенгуру, опоссумами и мелкой дичью. Добыча эта шла на цели церемониального обмена.

Войти в деревню гости могли лишь по сигналу, чаще всего по звуку раковинной трубы. Они входили согласно церемонии — с барабанным боем, одетые и украшенные для ритуала, часто в масках, с оружием в руках [291, с. 148]. Появление гостей могло проходить в форме ритуальных плясок, сопровождавшихся специальными песнями [61, с. 63; 207, с. 78]. Бывало, что в такие моменты одновременно раздавались звуки 700—800 ручных барабанов [268, с. 141].

Гости были полноправными участниками многих спектакулярных и развлекательных разделов церемоний, могли присоединяться к танцующим и т. д. Но, конечно, все эти эпизоды были второстепенными по сравнению с одной из кульминаций большинства церемоний, особенно посвященных свиньям, — получением подарков, поднесением подарков и обменом.

Распределение продуктов, в первую очередь свинины, и организация обмена — ключевой момент новогвинейского ритуала, имевший громадное значение в экономической и главным образом в социальной жизни коллектива. «То, что называется празднеством, может быть, как правило, точнее названо распределением еды» [322, с. 13]. Проблемам обмена посвящены многие труды этнографов; существуют специальные теории, толкующие смысл обмена. Мы ограничимся здесь лишь собственно обрядовой стороной этого явления и связанными с нею социальными аспектами.

В сущности, всякое обрядовое дарение есть явная или скрытая форма обмена. Это касается одаривания как духов, так и гостей-соседей. Дарители получают какую-то компенсацию либо тут же, в виде прямого дара, либо впоследствии. Одаривание-обмен вовлекает стороны в отношения взаимных обязательств, как экономических, так и политических. Распределение пищи среди участников — также один из способов утверждения силы и богатства данной группы, демонстрация ее превосходства. С распределением почти всегда связан состязательный момент.

«Вы, европейцы, смотрите на провизию как на нечто такое, что просто должно быть напичкано в вас, а мы в Вогео, кроме того, выставляем ее напоказ и восхищаемся ею. Она для нас в два раза важнее, чем для вас». Эти слова информатора в какой-то степени приоткрывают дверцу в мир обмена, указывая, помимо всего прочего, на его эстетическое значение [157, с. 71].

Характер подарков маркирует отношения между родовыми группами; взаимные обязательства между ними всегда очень точно определены, и на разные случаи есть правила обмена [275, с. 37]. Обменные процедуры имеют в первую очередь символическую ценность [105, с. 172].

Наиболее гибкой символической обладает пища, которая может выразить широкий ряд значений. Совместная еда, например, означает тождественность интересов, и это существенное обстоятельство обуславливает наличие норм и запретов, касающихся совместной еды. У кума существует определенный круг родственников и свойственников, с которыми можно есть сообща [268, с. 90].

Следующий пример указывает на сакрально-символический

характер некоторых обменов. Когда устроители церемонии воздвигают для нее дом, они просят членов других субкланов покрыть крышу. Те приносят специальную траву *кунаи*, складывают ее позади дома, танцуют на церемониальной площади вокруг дома, а затем сами покрывают крышу. Но перед этим они получают в дар свинину, которую приносят хозяева, «оратор» обращается к ним с речью и просит, прежде чем начать работу, сначала поесть [268, с. 93—94].

Определенные типы обмена, например ставший благодаря этнографам знаменитым обмен *мока*, были способом получения и укрепления статуса «больших людей». Мока — своеобразное состязание, при котором устроитель дает своему партнеру больше, чем получает в ответ, и тем самым демонстрирует свое превосходство, поддерживает свой престиж, что может иметь и экономические и политические последствия [298, с. 216 и сл.].

Распределение подарков и обмен неизменно окружаются разного рода обрядовыми процедурами и выглядят весьма торжественно и серьезно. Им предшествует ритуальное убийство свиней и выставление готовых подарков для всеобщего обозрения. Само распределение производится с какого-либо сакрального пространства — с крыши церемониального дома или с платформы. И дарители и одариваемые выступают в церемониальных нарядах, с украшениями, дарение сопровождается речами, танцами и песнями.

У коита и моту в начале обряда с платформы спускают на шнуре пакет с бананами и свининой и при этом выкликают имя получателя. Такие подарки получают юноши, и мужчины не обращают на них внимания. Затем начинают раздавать пакеты из рыболовных сетей с мясом и ямсом, при этом имя получателя произносится трижды, и пакет опускают медленно, чтобы он достиг земли только при последнем вызове: и содержимое пакета, и процедура его вручения считаются более значимыми, и адресуются они мужчинам [291, с. 149].

По некоторым данным, получатели не просто подходят, но приближаются, пританцовывая, к тому месту, где им вручаются подарки, и с танцем же возвращаются на прежнее место [61, с. 64; 132, с. 69]. У горцев района Хаген совершается большой и долгий танец дарителей и получателей. Когда подарки разложены, хозяева начинают демонстрировать их, бегают с криками вдоль длинного ряда, собираются у церемониального дерева, откуда начинается ряд, исполняют военный танец. Затем произносятся речи, идет пересчет подарков и выражение благодарности [298, с. 119—120; образцы речей см. там же, с. 240—242; ср. также 264, с. 21—23].

У бена-бена гостевые кланы идут к месту получения подарков перед рассветом. По дороге делают привал, надевают

церемониальные наряды и украшения. Танцоры каждого клана формируют группу в несколько рядов, по четыре-пять человек в ряд, и с песней движутся к деревне. Пение и барабанный бой прерываются выкриками: старик перечисляет имена убитых предков, для которых предназначены свиньи. У деревни гостей встречают воины с луками и стрелами, в парадных одеждах. Происходит обмен речами, в которых утверждается дружба и объясняется, почему даются свиньи. Затем гости в течение нескольких часов танцуют в деревне, причем в танце могут участвовать жены получателей. В конце совершается процедура раздачи свиней [197, с. 11].

Танцы

Церемония — сложное комплексное действие, отдельные элементы которого очень трудно рассматривать и интерпретировать изолированно. В особенности это относится к танцам и песням, которые составляют интегрирующую часть обряда, вне обряда не существуют и не могут быть поняты, но и без которых сам обряд, ритуал остается неполным и непонятным. Песням целиком будет посвящена специальная глава, и здесь мы коснемся их лишь в связи с танцами.

В быту новогвинейцев известны танцы, которые не имели ритуального значения и исполнялись вне обрядов, являясь формой развлечения и отдыха. Не все танцы, фигурировавшие в составе церемоний, были связаны с ритуалами, иные из них также носили развлекательный характер, давая участникам некоторую разрядку [12, т. 2, с. 331]. Тем не менее преобладающей формой новогвинейской хореографии были обрядовые танцы, строго соотносившиеся с церемониями как целым и с их отдельными этапами и являвшиеся не просто неким хореографическим их сопровождением, но органическим слагаемым совершавшегося акта. Язык танца, несомненно, представлял собой одну из самых важных и значимых вариаций языка ритуала, а следовательно, и языка мифа, языка представлений, магии, социальных отношений, которые раскрывались в ходе ритуала. В иных случаях танец можно было рассматривать как параллельное и сопутствующее изложение ритуального текста, который в это самое время получал реализацию на другом языке (масок, ритуальных действий, речей) либо мог просто подразумеваться в момент некоей статичной ситуации (например, в то время, когда старики сидели в мужском доме вокруг огня и предполагалось, что с ними вместе сидят духи). Но танец нередко выходил на первый план, оказывался ведущим и главным способом сообщения и воздействия, ибо ритуальная коммуникация всегда носила активный характер. Во всяком случае, не

будет преувеличением сказать, что танец фигурирует во всех сколько-нибудь важных церемониальных фазах. Можно также заметить, что танцы занимают по времени абсолютно большую часть самых значительных по протяженности празднеств. Они продолжаются многими неделями, захватывая, как правило, полностью ночные часы и возобновляясь в разное время дня. Они требуют от участников огромной энергии, физических сил и большого мастерства. Обучение танцам — один из важных элементов традиционного воспитания. Танцевать должен был уметь каждый, но знание ритуальной хореографии было уделом немногих: это они, «специалисты», лидеры, ведущие, помнили движения каждого танца, его место в церемонии, в ряду других танцев, особенности его исполнения. Они осуществляли подготовку танцоров к каждой очередной церемонии.

Классическая форма папуасского ритуального танца — это танец мужчин в специальных нарядах, с ручными барабанами. Число участников на некоторых церемониях достигало многих сотен, но их могло быть всего несколько человек.

Традиционные украшения были очень важны, так же как и раскраска тел и лиц участников. Первые по времени описания их принадлежат Н. Н. Миклухо-Маклаю. «У моих соседей сегодня, вероятно, праздник: приходившие ко мне имели физиономию, окрашенную красной охрой, и на спине разные узоры; почти у всех в волосах воткнуты гребни с перьями... Большое число разных украшений (из раковин, зубов собаки, клыков свиньи), размалеванные физиономии и спины, взбитые, выкрашенные волосы придавали гостям положительно парадный вид» [12, т. 1, с. 100]. И в другом месте: «На голову наматывают громадный султан из перьев казуара. Под ним, надо лбом, красуется род диадемы из клыков собак. Над султаном возвышается другой — из перьев белого какаду. Посреди него, на длинном стебле, колышется пучок красивых перьев райской птицы. На груди висит т. наз. „губо-губо“ (специальное украшение, которое туземцы при пляске берут в рот). За „сагю“ рук и ног вытыкают разные пестрые листья, также и за пояс, за спину» [12, т. 3, с. 447; см. также там же, с. 448—450].

Вот еще некоторые более поздние свидетельства очевидцев: «Для танцев мужчины раскрашивают себя в черное, красное, белое и украшают себя ветками саго или кокосов, лентами шкуры кускуса и странными, но привлекательными головными уборами из перьев попугаев, райских птиц, белых журавлей, сооруженными на тростниковом каркасе» [51, с. 180]. Лица мужчин окрашены в ярко-желтый цвет и разлинованы красным и синим. На головах — пучки перьев, которые во время танцев ритмично колышутся в стороны, и султан из перьев райской птицы, на шее — браслеты из собачьих зубов [326, с. 150].

Р. Фирт говорит о богатстве и разнообразии украшений у мужчин: султаны из перьев удивительного цветового диапазона, деревянные ушные втулки, носовые раковинные подвески, ручные браслеты из раковин и собачьих зубов, плетеные браслеты на руках и ногах, ленты из разноцветных листьев [111, с. 23].

На фотографии Р. Гарди запечатлен молодой мужчина из района Сепика, украшенный для танца. На голове у него — обруч, окруженный белыми цветами и перьями, на груди — ожерелье из мелких каури с подвешенной плоской раковинной, во рту — сложное, свисающее по грудь плетение из раковинных колечек, ярких листьев кротона, растительных волокон и кабаньих клыков, выше локтя — целый набор браслетов с воткнутыми за них пучками листьев [122, фото № 50].

Все это богатство, вся яркость и многообразие выражают принятый для танцев стиль. Быть отлично одетым для танца — не только дело личного престижа и славы клана, но также и символический способ осуществления ритуальных целей танца. Говорят, в частности, что соответствующий вид танцоров должен вызвать удовольствие у предков, которым так или иначе многие танцы адресованы.

К этому должны быть добавлены различные танцевальные жезлы и щиты, резные, окрашенные, с символическими изображениями, справедливо причисляемые специалистами к наиболее совершенным образцам декоративного искусства на Новой Гвинее [69, с. 83—84, фиг. 47—49; 111, с. 23, 87, 89; 203, с. XXIV, XXXI].

По наблюдениям К. Берндт, эмблемы, которые носят танцоры, в принципе значимы и могут быть прочитаны как в контексте социальных контактов, осуществляемых в церемонии, так и в контексте мифологическом, но код, на котором основано их понимание, не отличается определенностью. Например, разные лица толковали одну и ту же эмблему то как хвост угря, то как дрожащий лист одного дерева, то как насекомое, и эти объяснения не совпали с тем, какое дал владелец эмблемы [57, с. 175].

Танцы характеризуются исключительным множеством хореографических вариаций, разнообразием ритуальных приурочений, длительности и, видимо, конкретных значений. Как показывают данные этнографов, за большинством танцев закреплены определенные названия, которые обычно распространяются на целый набор танцев, либо исполняемых в составе одной церемонии, либо переходящих в разные церемонии. Названия эти далеко не всегда поддаются объяснению: иногда в них можно усмотреть связь с названием самой церемонии или ее части, иногда есть основание искать следы мифологических ассоциаций, часто они просто совпадают с названиями прикрепленных к ним песен.

Индивидуальные наименования танцев получаются путем присоединения разных определений к родовому обозначению танца в данном языке. Так, у маринд танец (и песня) называются *зи*. Соответственно названия для разных танцев: *самб-зи*, *йаба-зи* (оба слова почти синонимы и означают в переводе на английский *great*, т. е., может быть, «большие», может быть, «долгие» и др.) [45, с. 824; 331, т. 4, с. 4—6]. В названиях некоторых танцев ощущается образность, которая, возможно, связана с ритуально-тотемистическими истоками и с функциональной направленностью: *уар-ти-зи* — танец первых аистов [45, с. 825]; танец кокосовых орехов, танец страды [51, с. 137, 180].

Обширный и разнообразный материал, который есть в распоряжении исследователей, позволяет выявить, хотя, конечно, и не до конца, типологию связей хореографии со всей сложной церемониальной системой, с ее сюжетикой, раскрыть некоторый набор ее значений и увидеть отношение ее к мифологическому контексту. В этом плане особенно ценны данные, собранные Г. Ландтманом в районе дельты реки Флай: они чрезвычайно точны, обстоятельны и, что весьма важно, носят комплексный характер. Г. Ландтман описывает множество ритуальных танцев соответственно их месту в ходе церемонии, показывает их включенными в цельный обрядовый текст. В итоге не только читаются сами танцы, но понимание их значения проливает свет на характер и смысл соответствующих моментов церемонии.

Из описаний Г. Ландтмана выясняется прежде всего, что в состав каждой церемонии включено довольно много различных танцев и каждый из них имеет строго определенное место, его исполнение точно маркировано. Можно заметить также, что при известном разнообразии танцы в пределах одной церемонии повторяются, что — как в фольклоре вообще — в составе их выделяются самостоятельные сюжеты и их разновидности — редакции и варианты. Хореография церемоний характеризуется наличием ряда стабильных, повторяющихся (с вариациями) элементов и таких, которые присущи именно данной ситуации, данному типу танцев и которые поэтому особенно значимы.

В большой церемонии *могуру* («жизнедающей») Ландтман выделяет один из важнейших эпизодов, достаточно сложный и протяженный по времени, содержанием которого является поимка дикого кабана, принесение его в церемониальный дом, ритуальное убийство и разделывание туши. Этот эпизод (*горо могуру*) обставлен большой секретностью, женщины и дети не должны ничего о нем знать. Сакральный характер всего эпизода и отдельных его частей определенно выявляется в том, что свинью раскрашивают и с помощью украшений, обычно принятых для мужчин, придают ей торжественный вид, вносят тушу на специальную платформу перед центральным столбом, на ко-

тором вырезана человеческая фигура; вся эта процедура идет под удары барабанов и звуки раковинных труб. С убиением свиньи связаны многочисленные магические мотивы: части ее тела, кровь, листья, на которых лежала туша, и т. п. — все приобретает магическую силу; одни предметы обеспечивают плодородие огородов, посадок саго, другие оказываются чрезвычайно эффективными в делах войны, третьи становятся могучими колдовскими средствами.

Горо могуру включает ряд инициационных моментов: в ходе описанного эпизода происходит приобщение неофитов к важнейшему мужскому ритуалу, к секретам рода и совершаются некоторые акции воспитательного порядка.

Важное место в горо могуру занимает воинская символика: сам кабан, помимо всего прочего, символизирует боевые качества; воин, владеющий частицей его тела, обретает особенную силу; лук и стрелы — обязательная принадлежность всего обряда.

Выделенные значения горо могуру, каждое из которых реализуется в разнообразии действий, предметов, запрещений и ограничений, получают свою мотивировку и взаимно объединяются через мифологический план, который составляет, в сущности, базу всего ритуала. Согласно мифу, церемонию могуру установил мифический герой Маруногере. Он нашел для этой цели подходящее животное — свинью, убил ее и т. д. Он же соорудил первый церемониальный дом. Все, что происходит во время горо могуру, так или иначе проецируется на миф о Маруногере. Обряд и миф связаны ассоциативно, имплицитный характер связи обеспечивается тем, что устроителям и участникам ритуала ведомо ее знание: они знают миф и знают, как соотносится с ним обряд.

Но связь реализуется и более или менее явно, она получает прямое выражение в танцах и в словах сопровождающих их песен. Танцы и песни проясняют также символику ритуала, дела особенно наглядными наиболее важные его значения.

Другими словами, именно на танцы и песни в ряде моментов ложится основная функционально-семантическая нагрузка ритуала.

Характерно, что все танцы, входящие в горо могуру, — это танцы людей, а не духов. Исполнителям не нужно перевоплощаться в предков, надевать личины животных, маски и т. д. Правда, это не значит, что они танцуют вне роли, элемент сценического воплощения все же имеет место. Например, в танце *ориомо-тури* мы видим несомненную инсценировку. Его участники — молодые люди, о которых думают, что они смогут стать сильными воинами и в будущих битвах убьют много врагов. В одной своей части танец носит ярко выраженный военный

характер. Другая часть представляет отрывок из мифа, рассказывающий о том, как люди, посланные Маруногере, охотились на свинью. Им помогал большой ястреб, который бросался вниз и вонзал когти в спину животного. Танцующие с возгласами и подражавшими крику ястреба, несли одного из участников в горизонтальном положении, клали его на пол и двигались вокруг, сгибая перед ним руки наподобие передних свиных ног. По другому варианту, человека держали на плечах и он громко имитировал крики ястреба. Одна из песен, сопровождавших танец, описывала известную по мифу историю создания обряда могуру. Другая песня относилась к мифическому герою Меседе, великому воину, тем самым поддерживая связь танца и всего ритуала с воинской символикой.

Еще один танец, сольный, тоже соотносился с мифом. Старик показывал неофитам, как пользоваться разным оружием, а затем, после серии танцевальных движений, останавливался у туши кабана и сообщал собравшимся, что сам Маруногере послал его на поиски свиньи. Вслед за этим старик движениями танца показывал, как он приносил свинью, отрезал у нее голову, собирал кровь и т. д.

Мы видим здесь, что именно танцу суждено выполнить важную сакральную миссию — слить воедино миф и реальность, перенести из мифологического прошлого ситуации и действия в настоящее, одновременно «оживить» миф и «мифологизировать» обряд.

Серия мифологических инсценировок на этом не кончалась. Танец и песня, несколько неожиданно с точки зрения содержания ритуала, воспроизводили миф о знаменитом барабане, принадлежавшем герою Мераве: барабан был потерян в реке Виборо, и люди пытались достать его, вычерпывая воду. Танцоры, одетые женщинами, несли большие ящики и имитировали движение вычерпываемой воды. Смысл всего этого действия оправдывался тем, что позднее эти ящики отдавали женщинам (ничего не звавшим о самом танце), которым они приносили удачу в рыбной ловле.

Для характеристики многообразия хореографической семантики можно упомянуть заключительный церемониальный танец *соге*, цель которого — рассмешить присутствующих, точнее сказать — устроить им испытание: смеяться было категорически запрещено и тем, кто не смог бы удержаться, грозило самое страшное наказание. Танец, естественно, вызывал ужас. Смысл его можно понять, принимая во внимание комплекс представлений, связанных со смехом, ритуальные запреты на смех и т. п. [193, с. 356—365].

Другая большая церемония — *гаера*, посвященная плодородию, обнаруживает последовательную связь с культом расти-

тельности (деревьев). Вначале специально срубленные молодые деревья (*гугу*) приносили на отведенное для обряда место, стволы их разрисовывались, на них наносились тотемные знаки.

Вся процедура принесения деревьев из леса и демонстрации их перед жителями деревни, а затем доставки в пределы церемониальной площади совершалась в форме танца. Участники, держа в руках деревья, имитировали посадку их в землю.

Другая серия танцев имела военный характер: в руках у танцующих были луки и стрелы, и иногда они производили настоящую стрельбу. Характерно, что в последний из этих танцев, завершавший подготовительный этап церемонии, были вплетены сексуальные мотивы: родители, одевая и украшая своих сыновей для танца, добавляли любовные магические снадобья, которые должны были обеспечить им успех у девушек.

Собственно кульминация праздника наступала, когда гаера — дерево плодородия огромных размеров водружалось на специально отведенном месте. Заметим попутно, что рубка дерева, приготовление ямы для него, подготовка к его водружению, украшение его сопровождались действиями, явно связанными с традиционной символикой плодородия.

Ночью при большом стечении народа вокруг дерева и зажженных огней происходили церемониальные танцы, в которых участвовали мужчины, в том числе из соседних деревень. Они составляли большую колонну, по четыре в ряду, торжественно опоясывавшую церемониальную площадь. Колонна останавливалась через определенные промежутки времени, и тогда совершались специальные танцевальные движения. У всех танцующих в руках были луки и стрелы.

Песни, которые сопровождали эти танцы, целиком были посвящены духам умерших и их долгому пути из Адири, места их обитания, на восток. Неясно, осознавали ли себя танцующие духами, но очевидно, что именно долгие танцы и песни придавали важный смысл всему ритуалу, поскольку благодаря им символика плодородия, выраженная в операциях с деревьями, соединялась с символикой культа умерших ([193, с. 382—394]).

Г. Ландтман зафиксировал случай прямой практической направленности ритуальных танцев, их непосредственной связи с текущей магией.

Во время церемонии *нигори-гама* («разведение черепаш») — а промысел черепаш имел для населения южного берега Новой Гвинеи большое экономическое значение — происходила ритуальная ловля самки гигантской черепахи. Когда ее волокли по берегу к праздничной площадке, один мужчина, одетый в церемониальный наряд, танцевал рядом, делая вид, что помогает тащить черепаху с помощью *кубаи*, палочки с искусно вырезанной птичьей головой с клювом или крючком на конце и укра-

шенной перьями и с маленькой резной моделью черепахи в середине. Когда черепаху клали на церемониальную площадь, мужчины украшали себя в лесу листьями и перьями и втыкали в головные украшения кубай. Затем они танцевали вокруг черепахи, свистели и шумели, били в барабаны, дули в трубы изо всех сил, надеясь заколдовать черепах в море, чтобы их легко было бить гарпунами. Всю ночь люди проводили на площадке для танцев, а утром отправлялись в море на охоту, смазав каноэ специальным магическим составом [193, с. 398—399].

В церемонии *хориому*, или *таера*, связанной с культом умерших, танцы по преимуществу разворачиваются в пантомимы-перевоплощения, в которых участники играют роли духов. Уже в первом танце, называемом *оборо гама* («дух барабан»), они одеты в обычный наряд духов из травы и листьев, которые покрывают их с головы до ног; у каждого в одной руке трещотка, звучащая в одном ритме с барабанами, а в другой — ветки дерева.

Большинство последующих танцев представляют серию выходов духов различных типов. Одна группа сменяет другую, меняются маски, сюжеты танцев и слова песен, но сохраняется до конца основной принцип — танцуют не люди, а духи. Сами танцы называются соответственно именам духов [193, с. 334—348; ср. также 138, с. 104—111].

В Западном Нагорье едва ли не центральное место в «фестивале свиней» занимал массовый танец Болим Бомбо в честь Красного духа — Болима. Многие ритуалы были ориентированы на этого духа. Танцу предшествовала комическая пантомима с участием клоуна, затем его прогоняли, и огромная толпа танцующих в богатых украшениях, с копьями, луками, барабанами выходила на площадку. Одновременно с танцем совершались магические действия, произносились заклинания. По словам информаторов, «если мы не исполним танец Болим Бомбо, наши свиньи умрут, наш сладкий картофель откажется расти, а мы будем приносить одних больных детей» [207, с. 111].

Типология ритуальной хореографии, включающая распределение танцев внутри церемонии, определение состава участников, место, время, длительность исполнения, костюмы и украшения, характер песен и музыкального сопровождения, наконец, содержание и функциональную направленность, отличается многообразием, тщательной разработанностью и нормативностью. Столь же разработан и богат вариациями язык танцев, в котором есть и элементы имитации, и чистая символика. Представляют интерес высказанные в порядке гипотезы и пока не получившие дополнительного подкрепления соображения Р. Уильямсона о связи языка ритуальных танцев некоторых групп мекео с поведением птиц-тотемов. Один из миссионеров обра-

тил внимание этнографа на то, что движение и позы танцующих как бы имитируют «танцы» райских птиц. Об этом же ему говорили информаторы из нескольких локальных групп, а представители клана инавае утверждали, что их предок, хотя и был человеком, происходил от попугая породы *гоура*, перенял их движения, имел обыкновение танцевать с ними и научил этим танцам своих людей [327, с. 220—222].

Что в танцах имитируют движения животных, птиц, причем не обязательно реалистически, свидетельствуют и другие наблюдатели [13, с. 250—251; 15, с. 156; 95, № 176; 210, с. 381; 282, с. 262]. Танцы могут передавать движения лодки и поднимающей ее волны, борьбу лодки с бурей, дрожание паруса, танцующие изображают прогулку пеликана, ловлю рыбы в ловушки, охоту на черепаха с гарпунами, эпизоды военных столкновений и т. д. [193, с. 418].

Помимо устойчивых и разветвленных церемониальных функций танцы на Новой Гвинее были общепризнанной, привычной формой передачи известного набора информации, выражения эмоций и установления определенных связей. Танец заменял многие, для европейцев, скажем, более привычные, вербальные способы общения, он являлся распространенным видом символизации и ритуализации типовых жизненных ситуаций. А. Уоллстон описывает встречу явившихся морем гостей жителями одной деревни: женщины, каждая в отдельности, танцевали под пение, вращая бедрами, делая ногами шаркающие движения; для них это было способом выразить свои чувства, свое отношение к гостям и возбудить те же чувства в окружающих [333, с. 40—41].

Имеется довольно много свидетельств о женских танцах, среди которых постоянно встречаются ритуальные. Так, Г. Батесон наблюдал ночные танцы женщин, связанные с праздником первого каноэ, танец по случаю первой поимки девочкой рыбы [50, с. 16—18, ср. также 12, т. 3, с. 44]. Н. Н. Миклухо-Маклай вспоминает о танце, который исполнили у его дома гости из деревни Бонгу после небольшой совместной трапезы. Это, конечно же, не был просто «концертный номер»: гости языком танца передали хозяину свои впечатления от встречи с ним [12, т. 4, с. 391—392]. Он же рассказывает, как группа молодежи перед праздником в Богати воспроизвела для него танец, который им предстояло исполнить в гостях [12, т. 1, с. 289].

И. Маккартли рассказывает, как однажды при подходе патрульного отряда к деревне, перед ним внезапно появилась группа танцующих мужчин. Было неясно, приветствуют они пришедших или выражают недовольство, но в конце концов танец естественно вписался в процедуру встречи и обмена символическими знаками мира [209, с. 98].

Несмотря на то что ритуальные танцы составляют самую значительную и заметную часть церемоний и несут большое содержание и на основании многих фактов мы должны были бы соотносить их с основными моментами этнической истории и этнической культуры, оказывается, что для Новой Гвинеи довольно типично такое явление, как заимствование, миграция танцев путем продажи и покупки. Правда, мигрируют не только ритуальные, но и просто развлекательные танцы, однако для нас важно в данном случае то обстоятельство, что танцы, органически связанные с церемониальными ритуалами, с семантикой, ведущей к мифам, к культу предков, могут быть результатом открытого заимствования.

На Тробриандских островах продажа и покупка танцев происходила во время ежегодной церемонии *миламала* (сборе урожая). Группа жителей деревни, владевшей танцем, являлась несколько раз в другую деревню, где исполняла танец, другими словами — передавала его путем обучения. По словам Б. Малиновского, порядок именно таков: за танцем, который хотят приобрести, не идут, его приносят [210, с. 374]. Оплата в виде продуктов или местных ценностей имеет свое название — *ла-га* (слово означает большую и важную акцию); она производится предварительно, после этого начинается обучение [212, с. 186]. Кроме цельных танцев могут передаваться отдельные их части и элементы.

Любопытные подробности, связанные с получением танцев горцами арапеш из прибрежных районов, сообщает М. Мид. Деревня, пожелавшая приобрести танец, собирает множество ценных вещей — свиней, украшения, табак и пр. Если передающая сторона удовлетворена предлагаемой компенсацией, танец целиком становится достоянием покупателей. Если же компенсация недостаточна, владельцы танца могут изъять из комплекса какой-нибудь элемент — украшение либо другой предмет реквизита. Собственно, вся эта акция не рассматривается в категориях купли-продажи. Считается, что одна сторона одаривает другую громадной милостью (танцем), а другая — соответствует или не соответствует ожиданиям дающих. Рассказывают, что жители одной горной деревни долго ощущали грусть и утрату оттого, что хозяева танца, решив, что обмен не адекватен, забрали назад две танцевальные маски. Бывает, что элементы изымаются заранее — «потому что люди гор беднее нас».

Право на танец, на его исполнение, на украшения (и их воспроизведение в случае утраты) получает вся группа, совершившая обмен. Новые хозяева решали, включить ли приобретенный танец в секретную церемонию или сделать его всеобщим достоянием.

Позднее танец мог совершать дальнейший путь в глубину

гор, теряя постепенно часть своих ценностей, продавался целиком или отрывками [222, т. 1, с. 333—335].

Этнографы справедливо рассматривают передачу танцев как одно из проявлений широко разветвленного обмена, который далеко не всегда носил характер экономической акции и который был значим прежде всего как специфическая система отношений между родовыми группами.

Мифы о происхождении церемоний

Если попытаться выделить в сложном церемониальном комплексе, где сплеталось множество разнообразных факторов, его идеологическую доминанту, то справедливо будет признать в качестве таковой представление о том, что церемония (и ритуалы, в нее включенные, в особенности) демонстрирует, «оживляет», закрепляет связи коллектива с его «историческим» прошлым, с его истоками, с миром предков и тем самым обеспечивает существование и деятельность коллектива как сплоченного целого. Отсюда совершенно закономерно вытекает мифологическое объяснение самого возникновения церемоний и их существенных особенностей. Создание церемоний мыслится обычно как один из заключительных актов, формирующих данную этническую общность, как символический знак ее утверждения. Естественно, что событие это связывается с действиями предка, создавшего и сам коллектив, и основы его культуры. В некоторых мифах эпизоды регулярно исполняемого ритуала интерпретируются как воспроизведение моментов культурного первотворения. В юго-западном районе Новой Гвинеи рассказывают, как мифический герой Фумери-ипитси, путешествуя вдоль побережья с востока на запад (путь, обычный для тех, кто странствует из земли умерших), соорудил дома (которые позднее стали известны как церемониальные), ставил в них вырезанные из дерева человеческие фигуры, а затем бил в барабан, и фигуры оживали. В память об этом акте первотворения во время празднества вырезают человеческие фигуры и происходит их символическое оживление: под барабанный ритм танцующие начинают с исходной позиции на корточках медленно подниматься, придавая подвижность своим сначала якобы деревянным конечностям [33, с. 7—14].

Выше уже шла речь о церемонии могуру, отдельные эпизоды которой символически воспроизводят ее создание и первое исполнение мифическим героем Маруногере [190, с. 340—345; 193, с. 365—366].

Согласно мифу, основные мотивы церемонии разведения черепах были подсказаны людям мифическими героями [193, с. 406].

Нинаи-ритуал появился после того, как Нинаи устроил похо-

ронный обряд по случаю смерти его брата Келинаса. Покойный в благодарность за это привел Нинаи на синг-синг духов умерших, и тот, вернувшись в деревню, показал своим людям то, что видел. С тех пор новый ритуал стал исполняться регулярно [96, с. 29—33].

К обстоятельствам мифологического происхождения церемоний восходят их составные элементы и условия их исполнения. Например, создатели одной церемонии определили, что ее можно проводить только при наличии больших запасов еды и в обстановке мира. Считается, что, если гости будут ссориться, духи тотчас уйдут [289, с. 52—54].

Миф с Берега Маклая включает тему возникновения ритуала в сюжет трансформации убитого героя в дерево. Мальчик предлагает своему приемному отцу убить его, обещая после этого совершить нечто необыкновенное. После гибели мальчика из могилы его вырастают дерево и другие растения, а дух мальчика является к отцу и объясняет, как праздновать *мезиаб*. В частности, он учит, как из выросшего дерева приготовить ритуальный инструмент обязательный для *мезиаб* [141, с. 5—6].

Многие церемонии так или иначе обязаны своим появлением мифическим героям, которые некогда сами совершали их либо специально учили им людей, показывая их во сне и т. д. «Церемония черепах» стала известна благодаря тому, что некий Мавата «случайно» натолкнулся на два сакральных камня, которые потом во сне сообщили ему главные секреты церемонии. Согласно другой версии, создателем ее был мифический Муиере [190, с. 349—350; 193, с. 406]. О культурном герое Сосома известно, что он научил мужчин специальному обряду в его честь [45, с. 272]. Другой культурный герой, Рулаго, наряду со многими благами принес бродячим охотникам синг-синг [276, с. 12—17].

Многие танцы и песни у киваи стали известны после того, как этеррари, гигантская игуана, иногда являвшаяся в облике человека или свиньи, научила им одного человека [193, с. 314].

Многие особенности и общий характер обрядов и церемоний раскроются перед нами в следующих главах, посвященных песенному фольклору, музыкальным инструментам, отдельным культам и обрядовым комплексам. Понять по-настоящему обряд и ритуалы можно, рассматривая всю совокупность явлений, к ним относящихся и с ними пересекающихся.

ПЕСНЯ

Песенный мир

Первая и важнейшая общая особенность новогвинейской песни — это ее чрезвычайно жесткая, органическая, обязательная (и в этой обязательности почти не знающая исключений) обусловленность типовыми ситуациями быта, функциональная, структурная связь с цикличностью жизни и деятельности коллектива. Песня всегда включена в некую устойчивую традиционную внепесенную систему и составляет с нею единое целое; вне этой системы она не может ни существовать, ни возникнуть. У жителей Новой Гвинеи не было «просто» песен, они не пели «просто так». Любая песня для чего-то предназначена, к чему-то привязана, с чем-то структурно и функционально связана. Ситуативность и функциональность — исходные качества песни и непременное условие ее возникновения и существования. Они определяют место и роль песни в жизни, в культуре, в быту. Они же обуславливают тот комплекс внутренних свойств и закономерностей, который можно определить как песенный мир. Художественное содержание песен, их образность, поэтическая организация неотделимы от их функциональности, все в них направлено ею и соотносено с ней. «Песенный мир» является порождением и выражением внепесенных связей, в них он получает обоснование и объяснение. Отсюда изучение этих связей, их типологии и специфики оказывается ключевым для понимания песенного мира.

Одна из существенных особенностей таких связей заключается в том, что они почти непременно приобретают характер связей обрядовых. Песня чаще всего соотносится с какой-либо жизненной ситуацией не непосредственно, но через обряд, в который она оказывается включенной и который подчас она сама формирует или цементирует. Любое исполнение песни — уже само по себе некий обрядовый акт, т. е. акт нормализованный, упорядоченный, предусмотренный традицией. Тем самым оно получает типовой, формульный характер, освобождаясь от под-

стерегающей его опасности растворения в эмпирике текущей жизни. Это вовсе не означает, что песня независима от такой эмпирики, но при соотнесенности с нею она всегда сохраняет формульную дистанцию, чем, собственно, и достигается возможность эффективного жизненного воздействия.

Существенным началом нововвинейской песни, ее поэтики является структурная соотнесенность с внутренним движением обряда либо какого-то традиционного действия, с шагами ритуала, которые всегда соединяют известную запрограммированность, нормативность с элементами импровизации. Песня как живая, функционирующая единица включена в некую динамическую систему, и ее организация, протяженность, характер ритма, длительность исполнения, повторяемость и т. д. — все это так или иначе обусловлено динамикой действия и само, в свою очередь, эту динамику выражает и регулирует.

Обрядности и формульности функционирования соответствуют принципиальная неэмпиричность песенного текста, его подчеркнутая семиотичность, резкая выделенность его языкового (в смысле естественного языка) плана, его установка на иносказание, символичность и условность. У песенного текста, как правило, есть не только ситуативный фон, но и семантический подтекст. Без учета этих двух структурных моментов песня закрыта для понимания. Текст «сам по себе» абсолютно или почти невоспринимаем. Он обнаруживает свое значение лишь в более широком семантическом контексте, поле которого создается обрядово-ритуальными действиями, мифологическим фоном, ожиданием непосредственного практического эффекта, эмоционально-психологическим восприятием (всегда организованным, запрограммированным) исполнителей и слушателей. При этом значение песенного текста не заключено в какие-то жесткие и устойчивые рамки: ему свойственны известная зыбкость, переменчивость, хотя, разумеется, все это в пределах определенной доминанты. Можно с полной уверенностью говорить, что песня как целое (и тем более «песенный мир» как целое) значит неизмеримо больше, чем «прямо» выражает текст, и что глубина и содержательность значений определяются в конечном счете системой кодовых связей, в которую включены едва ли не все аспекты общественных отношений, деревенского быта, трудовой деятельности, мировосприятия, этических и эстетических представлений и норм.

Как уже говорилось выше, всякое исполнение песни есть некий обрядовый акт, который характеризуется прежде всего строгой упорядоченностью. Относительно каждой песни существует набор условий и правил ее исполнения. Одно из первых условий — дифференциация исполнителей по половозрастным признакам. Есть песни только мужские и только женские, песни,

исполняемые одними стариками, песни мужчин-воинов, песни юношей и девушек. Для молодых людей мужского пола принципиально новый репертуар открывается после прохождения обряда инициации; собственно, одна из задач этого обряда — ввести неофитов в мир мужской песни, научить их танцам и песням родового коллектива.

Половозрастная дифференциация обуславливает разницу в манере исполнения. Мужские песни, как правило, идут с инструментальным (ударным) сопровождением — ручным барабаном или трубкой бамбука, женские, девичьи и большинство юношеских поются без аккомпанемента. Наличие аккомпанемента — знак мужской песни, точнее — мужского исполнения. Другими знаками являются включение песен в ритуальные обряды, наличие специальных нарядов для исполнителей, масок, ритуальных предметов, оружия и т. д. Многие песни могут прозвучать, лишь когда исполнители соответственно одеты и экипированы. Предусмотрены правила включения в исполнение «посторонних» — гостей праздника, представителей других половозрастных групп. Существуют правила табуирования или, напротив, правила, предписывающие осуществление известных действий как условие пения.

В зависимости от ситуации песню исполняют в танце, сидя, стоя, в движении, в ходе ритуальных либо реальных (производственных) действий, исполнение происходит в мужском или церемониальном доме, на платформе, на площадке, на деревенской улице, в лесу, на берегу, в каное.

Обусловлены нередко степень громкости исполнения, его тембр, протяженность во времени, наличие предусмотренных пауз, порядок чередования отдельных песен.

Типичной для исполнения ритуальных песен является фигура ведущего, которому следует хор, пение амебейного типа, унисонное и полифоническое групповое.

Песня не просто поется, но разыгрывается, она всегда есть элемент «театральной» (т. е. обрядовой, ритуальной, организованной ради воздействия) игры. Правила и характер исполнения почти целиком определяются принадлежностью песен; их функциональностью.

Судя по собранным этнографами данным, в новогвинейском фольклоре могут быть зафиксированы элементы жанровой дифференциации, которая идет в первую очередь от упорядочения всего состава песен по функциям.

«Жанровая» типология песен отражена в их номенклатуре, которая выделяет типы по различным, нередко пересекающимся признакам. В ряде новогвинейских языков зафиксированы термины, которые обозначали либо песни вообще, либо какой-то обширный класс песен. У варапен таким общим термином было

слово *муна* — песня, сакральная песня, — от которого имелись производные, например: *мунаба* — песня с танцем в похоронном обряде, *ианико муна* — похоронное причитание*. Слово *муна*, однако, распространялось не на все песни; наряду с ним имелось слово *саира*, которым обозначались песни, певшиеся не в танце и не в составе праздничного действия, чаще всего мифологические песни. В свою очередь, существовало деление на песни *рано* (мужские) и *ратара* (женские). Среди рано различались: *гхоминдано* — певшиеся во время военных экспедиций и на празднествах по случаю успешного возвращения; *дамадора-но* — исполнявшиеся в мужском доме во время праздничной части обряда инициации; *пуарано* — песни традиционных обменных плаваний, исполнявшиеся главным образом в лодках; *ратисара* — любовные песни, исполнявшиеся в лодке или дома; *амаирано* — утренние песни и др. [147, с. 129, 186, 269]. Г. Хельд замечает, что каждый тип песен имел свою мелодию [147, с. 268].

На Тробрианских островах за большинством песен было закреплено общее наименование *воси*, лишь песенки не очень серьезного значения назывались *винавина* [47, с. 201; 212, с. 299].

Этнографы далеко не всегда фиксировали полную номенклатуру и недостаточно отчетливо устанавливали внутренние ее связи. Чаще мы имеем дело с фиксацией жанровых типов, что, конечно, представляет особенный интерес. Судя по имеющимся данным, песенный тип выделялся по основной функциональной связи, которая обычно предусматривала не только приуроченность песни, но и характер, место, время исполнения, дифференциацию исполнителей по полу, возрастному классу и др. Однако выделяющие признаки не всегда были вполне соотносимыми, и собственно функциональные черты могли перекрываться чисто музыкальными или структурно-поэтическими признаками. К. Хейдер выделил у дани четыре главных типа песен, которые, вполне очевидно, не отвечают строгим принципам логической классификации. Первый тип — «ва-ва», колыбельные, их поют женщины или девушки, стараясь успокоить ребенка, который лежит в сумке за спиной. Слов в таких песнях нет, просто повторяется «ва-ва-ва». Второй тип — *эдаи* и *вене пугут*, исполняемые большими группами людей во время танцев или церемонии зрелости девушек. Видимо (хотя автор об этом не говорит), данный тип — наиболее распространенный, поскольку он связан, скорее всего, с большей частью ритуальных церемоний.

* Любопытно, что в языке бонгу слово *мун*, как установил еще Н. Н. Миклухо-Маклай, означает песню, пение, танец, пляску (производные от него: *мун таура* — плясать под песню и барабан; *мун уне* — текст песни и др.) [12, т. 3(1), с. 110, 447].

При похоронах или ритуалах исцеления поются песни третьего типа, которые можно слышать также при встречах людей, долго не видевших друг друга. Наконец, есть большой класс песен *силон*, не связанных как будто с какими-либо типовыми обстоятельствами. Их поют мальчики и молодые мужчины, бродя по полям и лесам. Они коротки и обычно расппеваются в одной несложной мелодии, в текстах их постоянно встречаются непонятные слова [145, с. 191—192].

Картина, представленная К. Хейдером, явно неполна. За пределами выделенных классов остаются еще типы песен, существование которых можно предполагать почти наверняка. Вместе с тем данная номенклатура подтверждает, что жанровая типологизация, отражающаяся не только в терминологии, но и в структурных признаках, включает как дифференцирующие, так и интегрирующие характеристики. Классификация то сужается до предела, то расширяется, приобретая подчас несколько расплывчатый характер. Эта зыбкость чрезвычайно интересна, поскольку она проливает свет на своеобразие самого песенного фольклора, в котором тенденции жесткой функциональной приуроченности сочетаются с центробежными устремлениями, так что жанр уже в самом начале своего развития заключает в себе и то и другое.

Номенклатура ритуальных песен у коита указывает на одновременную детализацию функциональных приурочений и привязку песен одного класса к различным обрядовым ситуациям. *Бераси* поются при огораживании огородов, но также и при похоронах; *эхона* тесно связаны с обрядом *лакатои*; *ваура* (*ваурабада*, *герукоме*, *конедои*) поются на танцах во время празднеств, особенно на церемонии *табу*; *маиси* слышны во время похоронной трапезы *ита*, при обряде *херакаи* и на танцах; *магиного* — во время похоронной трапезы *туриа*, при обряде *херакаи* и на танцах, исполняемых в течение нескольких месяцев после чьей-либо смерти; *баго* — песни, которые поют люди, совершившие убийство [291, с. 152]. Следующий факт, приводимый здесь же К. Селигманом, показывает, что, во всяком случае в позднее время, за классами обозначенных песен были закреплены известные структурные признаки, но не всегда признаки содержательные, и строгая приуроченность. Об одной песне «из разряда *бераси*» сообщили, что ее сложил мальчик Йаваи, когда, возвращаясь со свидания с девушкой, был застигнут бурей. Песня эта — о нем самом, о девушке, о пути домой и о дожде. Известно, пелась ли она в ситуации, для которой *бераси* обычно предназначались [291, с. 153].

Во многих местах Новой Гвинеи зафиксированы песни с предельно ограниченными функциями. Так, на Д'Антраксто был специальный тип песни — *фведили*, исполнявшийся при изготов-

лении каноз [170, с. 165]. У моту песня, сопровождавшая пляски, изображавшие охоту на казуара, называлась *био* («казуар») [303, № 24].

Обычной является «жанровая» номинация песен по танцам, с которыми они связаны [170, с. 165; 291, с. 588]. Каждый класс включает какое-то количество определенных песен (т. е. текстов и мелодий, хотя, видимо, как правило, мелодия для песен, объединяемых классом, одна), которые называются обычно по первому слову или по нескольким первым словам.

Слово «жанр» применительно к новогвинейскому песенному фольклору приходится употреблять с известной долей условности: сам характер текстов таков, что трудно выделить установившиеся содержательные и образные признаки, а ряд структурных особенностей, подчас весьма важных, не принадлежит к числу жанроразличительных и характеризует скорее новогвинейскую поэзию в целом.

Изучение новогвинейских песен наталкивается на ряд специфических трудностей, среди которых едва ли не на первом месте — невозможность в очень многих случаях проникнуть в конкретный смысл песен, элементарно прочитать их. Все этнографы (в том числе и те, кто владел языком данной этнической группы) в один голос отмечают, с какими непреодолимыми препятствиями им приходилось встречаться, когда они хотели получить перевод песенных текстов. Исполнители или информаторы очень часто просто отказывались это сделать — не из-за недостаточного знания языка, на который надо было переводить, и не из-за технических сложностей работы, а оттого, что сами не понимали текста. Для них язык песен, исполнявшихся ими регулярно, передававшихся из поколения в поколение, имевших ритуальное или магическое значение, был столь же чужд и непонятен, как и для сторонних европейских наблюдателей.

Следующее наблюдение К. Селигмана относится, в сущности, ко всем районам Новой Гвинеи: «Люди моту, подобно другим папуасским племенам, не имеют представления о значении многих старых песен, которые они знают на память. Транскрибируя текст, трудно установить, где слова начинаются и кончаются, возможно лишь обнаружить смысл слова там и тут» [291, с. 98—99]. Парадоксальным представляется это широко распространенное, могущее считаться типичным явление культуры новогвинейцев — хранение, передача, воспроизведение (причем с очень серьезными целями) песен без понимания их слов.

Факты, собранные этнографами, показывают, что явление это неоднородно по характеру и по природе и что к «непонятности» и «чуждости» словесного начала песен следует подходить дифференцированно.

Несомненно, что в языке некоторых песен закреплялась ар-

ханческая лексика, утраченная в живой речи и не поддающаяся точной интерпретации на современном языке*.

В. Шмидт одним из первых обнаружил, что тексты, особенно ритуальные, обычно только наполовину понятны исполнителям. Они полны устарелых, испорченных, искаженных слов. По наблюдениям Ван дер Занде, слова песен в районе Сека и к западу, так же как в заливе Гумбольдта, принадлежат древнему языку, на котором теперь уже не говорят и который очень мало понятен [185, с. 26—27]. Б. Болдуин отмечает, что многие слова в песнях, которые он слышал на Тробриандских островах, имели архаическую форму и требовался анализ, чтобы установить их связь с современной формой и тем самым понять [47; ср. также 193, с. 423].

Более распространена, видимо, ситуация, когда песни исполняются на чужом языке, который исполнителям непонятен. Обычно это язык этнической общности, соседней либо отделенной более или менее значительным расстоянием. Перед нами — результат заимствования песен, которое часто происходило вместе с заимствованием танцев, но могло быть и вполне самостоятельным.

Обобщая свои наблюдения, Г. Ландтман отметил, что «туземцы любят воспринимать песни, которые они слышат от соседних племен, и часто заимствуют их без знания оригинального языка. Они просто копируют танцы и слова, но, несмотря на их природную способность к имитации, и мелодия и слова более или менее меняются, а еще больше — интерпретация, которую они могут дать песням» [193, с. 423].

Заимствование «случайное», как следствие простого контакта, по принципу «услышал — перенял», видимо, имело место не столь часто. Один такой случай приводит Г. Ландтман. С группой людей из деревни Мавата он побывал в отдаленном (два дня пути) пункте, где в течение двух ночей хозяева танцевали и пели. По пути домой его провожатые пытались воспроизвести услышанные песни, но без особого успеха. Спустя несколько месяцев Ландтман, попав в Мавата, услышал эти песни полностью (никакого нового контакта с тем далеким пунктом не было) и заметил, что они сильно изменились [193, с. 423].

Преобладает заимствование «направленное», «организованное», совершающееся согласно традиционным правилам и в порядке обмена или своеобразной купли. Заимствуется песня как

* Автору этих строк пришлось встретиться с аналогичными явлениями на островах Новые Гебриды, Науру и Гилберта во время экспедиции 1971 г.: эпические песни, исполняемые пожилыми певцами, ни они сами, ни слушатели перевести не могли, так как песни были на «старом языке», которого никто уже не знал [подробнее об этом см. 16]. Факты того же порядка, относящиеся к острову Пелау и к Марианским островам, отметил в свое время Н. Н. Миклухо-Маклай [12, т. 3 (1), с. 290].

целое — со словами и мелодией (а иногда и с танцем). Естественно, что воспринявшие песню помнят, откуда они ее взяли. Маринд-аним признавались П. Вирцу, что песни типа *гад-зи* они заимствовали от канум-аним, живших к востоку от них [185, с. 137]. О тех же маринд Р. Раппапорт замечает, что многие их песни поются на языке карам, некоторые — на языке нарак и т. д. [261, с. 182]. Относительно песен типа *варуа* (исполнявшихся с ритуальными танцами) коита признавались, что не могут объяснить их смысла и что они пришли к ним с востока, но с побережья или из внутренних районов — не помнят [291, с. 153].

У варопен многие песни мифологического характера исполнялись на чужих языках, в том числе территориально довольно удаленных. Г. Хельд говорит о механизме усвоения таких песен: слова по преимуществу приспособлялись к данной фонетической системе и ассоциировались со знакомыми выражениями из данного языка, в результате чего превращались в достаточно бессмысленные созвучия [147, с. 269—270].

К. Селигман приводит целую серию песен из деревни Вагавага (коита), в большинстве своем «не имеющих смысла» и заимствованных от соседей, часто с точным указанием на место, откуда та или другая песня получена. Этнограф сообщает и перевод некоторых песен, сделанный, однако, не самими исполнителями, а европейцем, знавшим язык источника [291, с. 587—588]. Он же сообщает о песнях коита, исполнявшихся в качестве «лакатои песен» (в составе традиционных ежегодных плаваний в дальний район залива Папуа), заимствованных у моту и для коита в общем-то непонятных [291, с. 152].

Видимо, некоторые случаи заимствования помнились очень прочно. К. Селигману рассказывали, как четыре поколения назад коита Абау Рохи, посетив одну деревню, увидел там один танец и он произвел на него столь сильное впечатление, что Абау пригласил в свою деревню вождя, который научил людей этому танцу и песне. За право исполнять их было отдано несколько топоров, перламутровых раковин, ручных барабанов и кабаньих клыков [291, с. 152].

Судя по многим свидетельствам, удельный вес чужих песен на непонятном языке в репертуаре разных этнических групп был весьма заметным, подчас даже преобладающим. Существовали деревни или даже этнические районы, бывшие поставщиками песен. Сюда приходили из разных мест (или отсюда приглашали), чтобы научиться новой песне и новому танцу [см., например, 122, с. 141].

Видимо, за соблюдением прав на песни и танцы следили очень строго. Единственным законным способом приобретения такого права была официальная «покупка», а случаи «контра-

банды» могли вызвать даже военное столкновение [291, с. 151].

О песне «Уситума», получившей распространение в одном из районов Тробрианских островов, существует предание: Пулитала, вождь Каваториа, увидел однажды танец в сопровождении этой песни и попросил автора — Тобесаула — прийти и научить его людей. За танец и песню он расплатился с большой щедростью. Кабока, вождь Туквауква, увидел танец и песню «Уситума» в Каваториа и решил получить ее, но обратился не к Пулитала, а к Тобесаула, что было уже нарушением правил. Когда люди Каваториа узнали об этом, они вынудили Тобесаула уйти из Туквауква. Позднее, однако, передача танца и песни все же состоялась, и Кабока дал за него одиннадцать свиней, много украшений, несколько каноэ с ямсом, рыбой и орехами бетеля [47, с. 205].

В основе такого заимствования песен и танцев, которое обусловливается не просто стихией культурных контактов, но сознательными мотивами, выбором и подчинено определенным правилам, можно усматривать не только (и даже не столько) чисто эстетические мотивы, но и факторы мировоззренческого порядка. Те свойства сакральности, значительности, магической силы и ритуальной эффективности, за которые первобытный коллектив ценил песню, танец, церемонию в целом, в особенно большой степени приписывались песням, приходившим со стороны. Печать «чужого», иноэтнического могла восприниматься во многих случаях как знак враждебного, отрицательного, но и как знак сверхположительного. Сама непонятность, языковая чуждость в таком контексте рассматривалась вовсе не как недостаток, но как дополнительное достоинство. Ниже мы постараемся показать, что важнейшим смысловым и эстетическим признаком песен была их содержательная неясность, затемненность, символичность, иносказательность, даже когда они пелись на языке данного коллектива. Чужой язык, в сущности,— это доведенное до крайности, «идеальное» проявление указанного признака.

Следует подчеркнуть, что при непонятности, непереводаемости текстов они вовсе не были бессмысленными в глазах исполнителей и посвященных слушателей. Г. Хельд убедительно показал, например, что варопен ориентируются в общем содержании песен, во-первых, благодаря тому, что, будучи звеньями ритуала, определенные песни уже в силу таких связей заключают некоторый мир идей, и, во-вторых, потому, что понимают в текстах кое-что, что открывает им путь к хотя бы приближительному знанию целого. Для тех, кому известны соответствующие мифологические сюжеты, достаточно какое-то имя, слово, смутное указание, чтобы обнаружить многое, скрытое за непонятным языком текста [147, с. 270].

Как показывают многочисленные факты, даже песни на родном языке с большим трудом поддаются переводу и смысловой интерпретации, хотя значение почти всех слов может быть раскрыто. Неопределенность, труднообъяснимость, логическая сложность текстов заложены в самой природе новогвинейской песни, в принципах ее сюжетной организации, приемах композиции и образности.

Исследователи склонны говорить о специфическом песенном (сакральном, тайном) языке, понимание которого предполагает владение известным мифологическим кодом и знание правил соответствия элементов языка песенного и естественного и который принципиально не поддается переводу в чистую и ясную прозу: именно этим последним объясняется, почему исполнители или информаторы, безусловно знавшие язык песни, оказывались в затруднительном положении, когда их просили изложить песню в формах обычной речи.

Б. Болдуин, занимаясь с большим упорством анализом песенных текстов бойован (Тробрианские острова), в конце концов пришел к заключению, что они имеют смысл, который понятен многим.

Неясность текстов основывалась на специфических особенностях их лексики, фонетики, грамматики. Б. Болдуин установил основной набор отличий языка песен от повседневной речи. Многие слова сохранялись в архаической форме, живым языком утраченной; другие слова, обычные в повседневном обиходе, заменялись редкими и малопонятными синонимами. Необходимость соблюдения песенного ритма приводила к агглютинации отдельных слов либо к необычному удлинению звуков. Нарушались обычные синтаксические отношения глаголов и местоименных частиц. Своеобразный поэтический механизм выдвигал на первый план существительные: отдельные песенные строки состояли из цепи существительных (подобно газетным заголовкам, по словам Б. Болдуина). Наконец, множество слов содержало разного рода фонетические изменения, которые затемняли их смысл, меняя привычную форму. Б. Болдуин составил подробную таблицу изменений согласных и чередований гласных в песенном языке сравнительно с повседневной речью. Согласно его наблюдениям, *l* мог переходить в *b*, *n*, *p*, *y*; *a* — в *e*, *u*, *o*, *y* и т. д. Песня, пронизанная целой сетью таких звуковых переходов, естественно, воспринималась как непонятная.

В конце концов ценою больших усилий Б. Болдуину удалось прочитать несколько сотен стихов [47, с. 202—203, 237—238].

Искажение обычных форм слов, наличие у песен элементов «своей» грамматики отмечают и другие этнографы в разных районах Новой Гвинеи [147, с. 270; 213, т. 2, с. 219]. В результате понятное всем «рума» (дом) становится «румбои», «ава»

(высокая волна) — «аивуи», «бода» (встреча) — «бвади», «со-си» (помощники) — «сесиа» и т. д.

Отмечаются как вполне обычные факты своеобразной игры словом: «Только в немногих случаях слова имели какой-то смысл. Пение было просто нанизыванием звучных слов» [185, с. 112].

К этому нужно добавить особенный характер произнесения слов при пении. По наблюдениям Г. Ландтмана киваи произносили слова так торопливо, что делали их почти невоспринимаемыми, и свободно видоизменяли их, сокращая или добавляя слоги [189, с. 285].

У киваи молодые люди с удовольствием исполняли подражательные танцы реально-бытового плана, при этом движении были вполне условными, так что без знания хореографического языка понять содержание танца было невозможно. Танцы сопровождались песнями, которые также мало помогали уяснению их и которые сами требовали толкования. В песнях было два-три слова, мы бы сказали — опорных, но не составлявших цельной фразы. Фразу составляли интерпретаторы, «переводившие» песню на доступный всем язык. Так, в песне «Eh, temaio, temaia, eh, Darulo temaia» опорные слова «дым» и «Дару» — название острова. Полный же ее смысл был изложен так: «Какой-то человек плывет в каноэ, он видит дым, этот дым идет с Дару». Соответственно та же (или сходная) тема развивалась в танце. Другая песня: «Eh, waduria wadurie sakupe sakurea waduri wadurie». Здесь повторяются и варьируются слова, обозначающие табак и бамбуковую трубку. Полный смысл: «Дай мне бамбуковую трубку, я хочу подымить».

Третий пример столь же выразителен: «Temaogore temaogorea tabo temaogore temaogorea». Опорные слова — «дым» и «участок земли», а полное значение: «Поднимается дым, мужчина делает огонь, дым наверху, огонь внутри» [189, с. 286—287]. В этих примерах наиболее отчетливо проступает характерная особенность структуры новогвинейских песен: они строятся вне обычных синтаксических правил, для передачи какой-либо ситуации, какого-то движения не требуются глаголы, определения, не нужно обозначать действующих лиц и т. д. Достаточно указания на главный предмет и на место действия, вся остальная информация находится вне текста. Эту информацию должен кто-то хранить. У песни как бы два текста: один — поэтический, явный и вместе с тем со скрытым смыслом; другой — прозаический, не фигурирующий явно, но заключающий полный смысл.

Таким образом, мы оказываемся не просто в сфере понятности или непонятности песенного текста, но в сфере его принципиальных художественных особенностей, языковой природы и структуры.

Бросается в глаза противоречие между протяженностью песни во времени исполнения и реальным объемом ее текста. Абсолютное большинство известных нам песен отличается краткостью: песенный текст состоит из нескольких стихов, он может заключать даже всего несколько слов, лишь изредка растягиваясь до десятка или десятков стихов. Между тем одна песня поется бесконечно долго. В основе исполнения многих песен лежит традиционный принцип повторяемости. Текст пропевадается десятки и сотни раз — столько же повторяется танец либо воспроизводится какое-то действие или в течение длительного времени сохраняется известная позиция.

Песни типа *асвего* у жителей деревни Умеда состоят из коротких рефренов, без конца повторяющихся. Говорят, что, пока певцы, не поддаваясь соблазну раньше времени закончить ночное пение, не повторят песню достаточно много раз, рассвет не придет [280, с. 80].

Исполнители верят, что именно повторение песен способно усилить эффект, ожидаемый от ритуала [106, т. 2, с. 817]. Функционально обусловленная система нескончаемых повторов короткого текста (вместе с мелодией и танцем) становится существенным качеством эстетической системы. Повторность вовсе не означает монотонности, не приводит к окаменению текста и к его художественно-семантической девальвации. Этому противодействует не только осознание исполнителями всей серьезности многократного воспроизведения песни, но также наличие вариативности в ходе исполнения, проявляющей себя как в музыкально-хореографической части, так и в отношении текста: при сохранении общей конструкции песни и составляющих ее стихов допустимы изменения в форме отдельных слов (в соответствии с известными правилами звуковых замен) и даже подстановка синонимов. К сожалению, в нашем распоряжении очень мало соответствующих примеров, так как большинство собирателей ограничивались однократной фиксацией текста исполнявшейся песни.

П. Вирц, например, подметил, что у маринд-аним каждое слово в пении повторялось с вариациями последних слогов, так что слова становились совершенно невразумительными, хотя вовсе не были бессмыслицей [185, с. 113].

Проблема значения — одна из наиболее сложных в отношении новогвинейских песен. Как мы уже могли убедиться, семантическая неясность песенных текстов в известной степени обусловлена тем, что эти тексты содержат слова, смысл которых исполнителям не вполне ясен либо не ясен вовсе вследствие их архаичности, принадлежности к другому языку или искаженности и даже просто выдуманности. Разумеется, такое положение вовсе не исключает значимости текста: во-первых, слова, не под-

дающиеся истолкованию, что-то значили при создании песни; во-вторых, до смысла их иногда удается дойти благодаря словесному контексту; в-третьих, для семантики текста исключительно важен контекст ритуальный, мифологический, внетекстовой.

Трудность семантической интерпретации песни обуславливается тем существенным обстоятельством, что значение слова и ряда слов в песенном тексте, доступных пониманию, легко (более или менее) переводимых, еще не дает ключа к значению песни. Это объясняется по крайней мере двумя причинами. Одна из них — в сфере песенной грамматики: текст песни может быть организован по грамматическим правилам обычного языка, но может и сильно от них отклониться; песенную фразу нельзя представлять как подобие «нормальной» фразы, а в случаях неясных пытаться реконструировать ее по знакомым синтаксическим моделям. Значимая часть песенного текста может не соответствовать «нормальной» структуре, что резко увеличивает степень ее сложности. Одна из характерных особенностей новогвинейских песенных текстов — их синтаксическая недоговоренность и неясность, их установка на условность и искусственность синтаксиса. За этим стоит своеобразный принцип жесткой экономии слова. «Нормальное» построение фразы для песни прозит утяжелением, неэкономным расходом площади отведенной тексту площади. Песне надо слишком много сказать на отрезке, в который обыкновенная фраза просто не уместится. Слово в песне поэтому значит — даже если оставаться в пределах его прямого смысла — гораздо больше, чем в обычной речи, поскольку ему придаются значения фразы или ее части.

Обычным является положение, когда буквальный перевод оказывается недостаточным, хотя все слова переведены: отсутствуют существенные элементы фразы, их приходится восстанавливать, чтобы придать тексту законченный вид и прочесть его. Конечно, такая операция не проходит безболезненно, ибо «прояснение» фразы есть до известной степени и ее искажение. «Условная» структура текста — это ведь и определенный способ описания, и, логизируя фразу, мы разрушаем этот способ. Происходит частичная перекодировка, т. е. замена смысла, трансформация понимания. Однако никакого другого пути для уяснения таких песенных текстов у нас просто нет, и надо лишь надеяться, что многое, а возможно, и главное в таком преобразованном тексте остается.

В нашем распоряжении сравнительно мало примеров перекодировки традиционной символики в целях сугубо индивидуальной или просто конкретной интерпретации, т. е. такого восприятия, которое характерно для поэзии позднего литературного развития.

Семантическая интерпретация песни затрудняется также иносказательностью песенного языка.

Исходя из понимания песни как своеобразного ритуального действия, активно вовлеченного в процесс установления контактов с сакральными силами, Г. Хельд считает самыми выделяющимися категориями поэтического языка повторения звуков и их символику. И то и другое перерастает морфологические и синтаксические правила языка [147, с. 271].

Относительно вербальной (песенной и заклинательной) и предметной символики Р. Берндт не без справедливости замечает, что значение и функцию символов определяет контекст, в котором они употребляются или выражаются и по поводу связи с которым существует «коллективное соглашение». Если один символ включает несколько значений для члена коллектива, он включает то же самое для остальных. Относительная неустойчивость и вариативность значений могут обуславливаться полом, возрастом, общественным статусом членов коллектива. В рамках этого традиционного «группового» осмысления символики (и — шире — вообще иносказательности) поэзии может проявиться индивидуальное начало, когда создатели песен по-своему интерпретируют поэтические образы, в общем не выходя за пределы устойчивого культурного контекста [61, с. 60]. Один пример наглядно иллюстрирует это положение. У йате устраиваются специальные песенные вечера. На одном из них Кепораве представил несколько своих песен. Когда его спросили о содержании одной из них, он ответил: «Я сложил ее о себе. Я выкликал подобно попугаю *вазата*. Вы не понимаете меня. Я Кугуфареке. Вы не понимаете».

Между тем текст песенки полностью переводим:

О, я говорю нечто касающееся меня,
Красный попугай вазата —
Это Кугуфареке в Иниво, здесь я говорю
[57, с. 178].

Очевидно, что ключевой образ здесь — красный попугай, значение которого в данном случае для слушателей оказалось неясным, было воспринято как индивидуальное и было таковым, хотя, по существу, оно вполне вписывалось в коллективный контекст, поскольку уподобление человеческого языка языку попугаев в новогвинейских песнях представляет известную традицию.

Песенная символика не замкнута в самой себе — она пересекается с символикой ритуала, с символикой социальных понятий и действий. Отсюда — ее кажущаяся сложность, а на самом деле — «очевидность», естественность.

Г. Байтсон описывает один из эпизодов обряда, которым отмечался первый подвиг воина. Герой должен был пройти в дом,

переступая через лежавших перед лестницей обнаженных женщин и не глядя на них. Обнаженность тем не менее не скрывалась, но подчеркнута обыгрывалась участием сестры героя, при этом откровенно назывались места на теле, к которым она прикасалась. Женщина пела песню, построенную на серии имен, которые одновременно были именами тотемов и рыболовных ловушек, поставленных на лестнице. Обращаясь к воину, она пела:

Вот рыболовная ловушка *Алие-намак*.

Иди! Тебе ни за что не расстрелять ее.

Иди! Тебе ни за что не проткнуть ее.

Вот рыболовная ловушка *Воли*.

Вот рыболовная ловушка *Танмбва*

и т. д.

С последними словами песни герой протыкал ловушку и поднимался в дом.

Один из секретов песни и всего действия состоял в том, что рыболовная ловушка выступала символом женского начала, песня, объявляя имена ловушек, словно бы предлагала юноше женщин одну за другой, и он выступал не только как воин, но и как носитель мужского начала [50, с. 20—21].

В иных случаях ключ к содержанию песни либо к опорным образам — в ее конкретно-жизненной основе. Песня понятна постольку, поскольку есть возможность восстановить обстоятельства и реальные подробности, послужившие толчком к ее созданию и трансформировавшиеся в ее поэтических мотивах. Когда люди Дару вернулись из неудачного похода, потеряв многих воинов, несчастье оплакали в нескольких песнях, где варьировался образ кровавого облака близ земли умерших Адирри. По словам информаторов, этот образ был подсказан впечатлением от красного неба в час заката [190, с. 410—411].

Ключ к пониманию песни дают равно слово, обозначающее действие, слово, выражающее эмоциональное состояние поющего, и серия меняющихся личных имен или топонимов. Одна песня хули состояла из повторений глагола *даруаго* — «сжигать», существительного *бава* (вид дерева, обычно употребляемого для дров), слова *айали-о*, выражающего печаль, и сменявших друг друга названий мест. Песня была посвящена сожжению врагами огородов и деревень и передавала горе людей, которые подверглись нападению [259, с. 225]. Разумеется, в сознании исполнителей и слушателей она представляла как произведение о действительных событиях и лицах.

Мы оказываемся свидетелями зарождения в новогвинейском фольклоре песен исторического содержания, т. е. так или иначе фиксирующих конкретные реально-исторические факты. Разуме-

ется, реальная история имеет характер неписаного предания и постоянно пересекается с историей мифологической. Все же для нас важна сама тенденция к конкретному историзму, которая по настоящему может осуществляться в фольклоре на более высоких стадиях развития. Выразительной иллюстрацией этой тенденции может послужить песня, записанная Б. Малиновским на островах Д'Антркасто. Характерно, что ее конкретно-историческое прочтение возможно лишь при сопоставлении песни с преданием. Два текста дают два принципиально разных способа описания одного события. Описание песенное дискретно, антиэмпирично и лишено мотивировок. Событие, которому оно посвящено, — эпизод из истории межплеменных столкновений: Томакам, младший брат вождя Торайа, вероломно убитого при высадке на Габу, осуществляет акт мести. В предании рассказывается, как он отплывает на Габу, предупреждая мать, что ему предстоит в одно и то же время совершить поездку в рамках обменного обряда *кула* и отомстить за гибель брата. Томакам предупреждает мать, что он сообщит о своем успехе сигналами раковины: первый сигнал даст знать, что он привез обменное ожерелье, а второй — что один человек мертв. Сын излагает также план своей поездки. Томакам причаливает у деревни Койа и посылает младшего брата пригласить людей кинана в лодки для обмена, так как у него больна нога и он не может выйти на берег. Хозяева собирают подарки, приходят в лодку, и Томакам здесь вероломно убивает их предводителя. На обратном пути он складывает о своем подвиге песню [212, с. 292—293].

Заметим, таким образом, что, по преданию, герой песни и автор совмещаются в одном лице.

Песня не дает связной предыстории происходящего. Она начинается с противопоставления: в то время как чужак из Гумагабу сидит на вершине горы, мать оплакивает Торайа, облака поднимаются над Бойова, и герой дает обещание осуществить мщение.

Во второй строфе мать во сне видит осуществление мести, и тут же песня излагает сжато эпизод встречи на Габу и обмена подарками.

Он наклоняется и убит.
Его товарищи бегут.
Его тело выброшено в море.
Его товарищи бегут,
Мы плывем домой.

На фоне этих предельно кратких описаний центрального эпизода внушительно выглядит описание эпизодов сопутствующих: обратного путешествия, бури, высадки на риф, торжественной встречи победителей.

Несколько стихов посвящается Наварува, дочери героя, встречающей отца в особом наряде. Таким образом, на первом плане в песне — не события в собственном смысле слова, но две идеи: идея мщения, выраженная в образе матери, и идея триумфа [212, с. 293—295]. Не значит ли это, что «исторические» песни складывались в стороне от задач прагматического повествования и заключали в себе обобщения поэтического плана? Во всяком случае, немногочисленные тексты, доступные нам, дают лишь намеки на историю, которая должна быть хорошо известна тем, кто хочет связывать с нею содержание песни [306, с. 345—346].

Б. Болдуин выделил в отдельную песнь разрозненные строфы, относившиеся к Токабока, вождю Тиквауква (Тробриандские острова). Никакого эпического зерна эти строфы не содержали, связывались между собой весьма свободно, и в них преобладали мотивы ритуальной лирики, которые весьма трудно было адресовать Токабока. Отдельные стихи имели отношение к танцам, которые, возможно, исполнялись в честь вождя или по случаю его смерти. В одной строфе прослеживались мотивы любовной магии. Сквозь усложненную символику просматривается поэтическое изображение раскрашенного согласно ритуалу лица — может быть, самого вождя. По-настоящему непосредственно к Токабока относится строфа, оплакивающая смерть героя. Видимо, на Тробриандских островах существовал обычай воспевания умершего вождя в песнях-оплакиваниях, включавших сопутствующие обряду ритуальные мотивы [47, с. 230—237].

Организация песенного текста

Новогвинейская песня, как и народная песня вообще, представляет собой сложную систему взаимодействия словесного и музыкального начала. Безусловно, она может быть понята по-настоящему только с раскрытием механизма этого взаимодействия. Изучение песни в таком плане — дело будущего, пока приходится по необходимости расчленять песенный организм на составляющие его поэтические и музыкальные подсистемы. Этим вторым уже посвящен ряд специальных исследований, которые открывают нам многие характерные черты музыки народов Новой Гвинеи, ее типологию и отчасти принципы ее взаимодействия со словом [см., например, 13, с. 252—257; 16; 17; 87; 88; 89; 90; 93; 106, т. 2, с. 809—817; 141; 163; 168; 169, 174; 183; 184; 185; 188; 206; 215; 225; 233; 234; 280; 283; 303; 307; 312].

Новогвинейские песенные тексты производят впечатление хорошо и разнообразно организованных. Отмеченную выше многократность повторения надо рассматривать не просто как ис-

полнительский момент, но и как проявление характерной художественной организации. Наличие повторяющихся и варьируемых элементов отмечается, однако, и в границах единичного воспроизведения текстов. Если песня состоит из нескольких стихов, то стихи эти, как правило, заключают целую серию повторов — синтаксических, морфологических, лексических, фонетических.

Одним из первых определил эту специфику новогвинейской песни Н. Н. Миклухо-Маклай: «Песни, которые поются соло или хором, состоят только из немногих слов, иногда из одного слова, которое все повторяется, причем мелодия мало варьирует». Здесь же он привел несколько стихов:

Бом, бом, мараре,
Мараре, тамоле,
Мара, мараре.

(Саго, саго делают,
Делают мужчины.)

Бом, бом, мараре,
Мараре, мараре,
Бом, бом, мараре.

(Делают, делают,
Саго, саго делают.)
О-о-о-о-е-е-е-е-е

Мареолан ооо-е-е
Лалаулан о-о-е-е-е
(собственные имена) •

Горима рима...
Горима рима...
Рима

(название деревни).
[12, т. 3, (1), с. 110].

Первый стих обычно задает порядок слов и словесный состав текста, который затем варьируется с большими или меньшими отклонениями:

Vasese o vaoru rai e rikoroape vasese vaoru raio
Vasese o vaoru rai o wamaiape vaoru raio
Vasese o vaoru raio Kazama ape kasese vaoru raio
[291, с. 154].

Здесь меняется лишь нейтральное слово, причем варианты подбираются явно по созвучию, можно говорить о внутренней рифме и ассонансе. «Васесе» и «касесе» в первом и третьем стихах — очень характерная для новогвинейской традиции звуковая замена, вносящая разнообразие в повторяемость. Как вариант той же замены можно рассматривать отсутствие данного слова во втором стихе. Цитируемая песня состоит из восьми стихов. Характерно, что следующие три стиха дают свою систему повторений и с первыми почти не перекликаются ни по подбору слов, ни по характеру их повторяемости:

Kakaraia kakaraia e kunama kuma aiaimu kunamana
kukureke kukureke o Revana viro revana viro
Kawa viro makana kuku reke kukureke o.

Заметим, что начальные «какараиа» связывают эти стихи с предыдущими с их конечными «раио». Вариации становятся здесь более усложненными («кунама кума... кунамана»), и вся эта группа стихов строится на повторениях «ка...», «ку...», «ке...» и игре слов, включающих эти слоги.

Обычным является повторение и варьирование какого-то одного слова и форм, от него производных. Такое слово, собственно, организует стих, другие элементы являются как бы дополняющими периферийными.

Gerukome koma oweyauwa pasiyauwa reye gerukome,
Gerukome kome obukome obukome kome yewaaauwa
madoreauwa beyo

Obukome obukome kome

[291, с. 153].

«Дополняющей» здесь является форма «йаува», но ее роль безусловно значительна, поскольку именно она вмещивается в «основной» ряд, образуемый формой «кومه».

Приведенный текст дает пример характерной для новогвинейской песни замкнутости: опорная форма начинает и завершает его. Замкнутость возникает и внутри текста, маркируя границы стиха. С другой стороны, опорная форма, обрамляя текст в целом, задана началу каждого стиха, что как бы размыкает стих и открывает все новые возможности варьирования.

«Замкнутость» как результат обрамляющего построения может выражаться в двух-трехкратных повторениях стихов в начале и в конце песни. Так, в похоронной песне с Берега Маклая стих «O nie gaten bio, gaten bio», построенный сам на дублировании слов, прочно обрамляет песню, повторяясь трижды в начале и дважды в конце (с вариацией: o nie — o. lei). Четыре внутренних стиха не содержат никаких рефлексов стихов обрамляющих и построены по-своему. Они интересны тем, что

указывают на своеобразии варьирования общих форм: четвертый стих «O tata hero mololone» последовательно варьируется в пятом — «Yata tarepo, maloglone», а шестой и седьмой могут служить примером параллельного построения:

Si lialie, malana Montakude.
Morekei malana Montakude
[141, с. 15].

Можно заметить, что в текстах более или менее крупных (по новогвинейским масштабам) организованная повторяемость захватывает отдельные участки, проявляясь здесь с особенной интенсивностью, насыщенностью, и ослабляется на соседних отрезках.

Следующий пример демонстрирует искусство «оркестровки» стихов в таких «избранных» пределах (приводятся четвертый-шестой стихи из песни в девять стихов):

Kipiriporu porutaia iregas kaparaporu
Porutaia irogae kipiriporuta
Kaparaporuta namanagoroaiya kerukeke raiyano
kekeraitano [291, с. 153].

Две опорных формы — «кипи», «капа» и «пору» — не просто чередуются, но вступают во взаимные комбинации (что задано уже начальным словом), варьирование которых дает прямо-таки полифонический эффект. Обратим внимание на то, что каждая комбинация повторяется дважды: «кипирипору» — «капарпору», «порутаиа» — «порутаиа», «кипирипорута» — «капарпорута». В варьировании форм явно ощутима упорядоченность. Замкнутость четвертого и особенно пятого стихов достигается постановкой вариационных форм, а начальное слово шестого стиха, также в вариационной форме, подчеркнуто размыкает стих. Характерно, что сразу же вслед за ним происходит резкий переход к новому комплексу, организуемому иными формами: единство ему придает чередование форм «роаи», «раи», «кеке». Эти формы обнаруживают рефлекс в заключительных трех стихах («рокаи», «рохаи», «раи», «йаи»), связывая, таким образом, их в некое единство. Но в этих заключительных стихах возникают свои опорные формы, придающие им внутреннюю завершенность и самостоятельность. И здесь действует уже знакомый нам принцип стиховой замкнутости: в седьмом стихе одинаковы второе от начала и последнее слово в девятом стихе — первое и последнее. «Замыкание» как будто неполное, поскольку начинается со второго слова, однако первое слово содержит тот же элемент «ма», что и замыкающие слова. И в этом отрезке текста происходит «размыкание»: последнему слову седьмого стиха, «таитеува», соответствует в начале восьмого стиха «маитеу».

Мы приводим тексты, которые для исполнителей были — на грамматическом и лексическом уровне — чужими. Безусловно, организацию их нужно отнести на счет их первоначальных создателей. Но в чужой среде упорядоченность не была утрачена, а может быть, приобрела и дополнительные аспекты. При том, что исполнителям был ведом некий общий смысл текстов, их лексическая наполненность, порядок слов и звуковая организация представляли для них совершенно очевидную «чистую» форму, заключающую возможности восприятия в конструктивном и музыкально-словесно-выразительном плане.

Есть случаи, которые можно считать проявлением известной системы, когда заданная повторность захватывает начальные и конечные стихи, как бы обрамляя песню:

Kule, kule, kule,
Kule, yegitareh,
Watwatah,
Téikimaréka
Yéki yéki taré.
[185, с. 154].

Совпадающие слова второго и пятого стихов цементируют единство текста.

Другой текст, включающий семь стихов, обрамляется созвучиями — комбинациями двух опорных форм:

Watimitah
Wé maripah
.
Watimaripah
Tatamatiah
[185, с. 155].

В песне из шести стихов начальный и конечный стихи явно перекликаются: «Ah koléh» — «Sia karéh». Внутри текста эти формы не дают никаких рефлексов [185, с. 156].

Более сложная переключка улавливается в тексте (шесть стихов) между первыми двумя и последними стихами:

Hai yeino seengrie
Yeino keirah
.
Yeino pu tairéh
[185, с. 157].

Еще:

Kupé katalmiawéh
.
Kupé kataléma wéh.

Здесь, однако, элемент обрамления отразился в предпоследнем стихе в слове «купека» [185, с. 157].

Одностиховые песни — вовсе не редкость в новогвинейском фольклоре — естественно базировались на несколько иных приемах повторности, хотя и здесь соблюдается принцип вариационности. Вот характерный пример:

Sapidobu yaguayaruna budibudi kauyare kauyare
dogedoge dogem doge
[291, с. 587].

Нетрудно заметить, что, за исключением первого слова, все остальные либо повторяются дважды, либо представляют сами удвоенные формы (что, по мнению некоторых специалистов, служит средством усиления, экспрессии), а последние три слова соединяют удвоение с повторением. Первое слово, стоящее словно бы особняком в этой цепи повторений, связано, однако, с нею рефлексом «бу», а формы «йа», «уйа», «до», «го», четырежды повторенные, придают всей цепи завершенность звуковой организации. Следующая одностиховая песня состоит из четырехкратного повторения одного слова с добавлением в каждом случае местоименной или атрибутивной формы:

Tanodi tanorai tanogere tanodumodumoria.

Перевод: «Их земля, наша земля, равнинная земля, земля общины Думодумория» [291, с. 587].

Повторность нередко приобретает характер параллелизма, который организует основные элементы соседствующих стихов. При этом варьирование одних и тех же форм чередуется с параллельным употреблением изоморфных в структурном плане единиц. Несколько примеров подобного параллелизма приводит И. Кунст:

Naga-naga, déwi wowái
Dega-dega, dúwa wowai.
Uwa ie a uwa jo a,
Uwe a wé uwé kba
[185, с. 25].

Впрочем, второй пример скорее свидетельствует об организации стихов на основе варьирования одной формы. Первый же пример показывает, что параллельные лексемы подбираются по принципу и звуковой общности и структуры, что приводит к отчетливой рифмовке. «Дэви» и «дува» — скорее всего, уже знакомые нам вариации.

Параллелизм возникает на основе того, что в парных стихах либо в целой серии стихов происходит — при сохранении заданной конструкции — смена слова в определенной позиции. Это может быть сказуемое:

Mai Del laulauia,
Mai Del gonugoua.

Перевод:

Люди Дел разговаривают,
Люди Дел ворчат.
[291, с. 588].

В такой конструкции заложена возможность многократной подстановки все новых и новых глаголов. Это не означает, конечно, что всякий раз она реализуется, чаще дело кончается несколькими стихами, но важно подчеркнуть открытый характер подобных конструкций, что, в частности, создает необходимую базу для импровизации.

Великолепный образец большой (свыше сорока стихов) песни (типа *муна* — похоронной), построенной по принципу параллельных подстановок в стихах слов в одинаковых позициях, приводит Г. Хельд. Наиболее просты в конструктивном плане заключительные тридцать стихов песни: два первых слова в каждом стихе («Амбуиди терере») составляют константу, последнее всякий раз меняется, причем в двадцати восьми случаях слова кончаются на «-воре» и в двух — на «-боре»: «сисаворе» — «мафоворе» — «куиворе» — «дхамаворе» и т. д. Полная конечная рифма (видимо, морфологическая по своей природе) усиливается время от времени «протягиванием» до трех и четырех гласных («самаиворе» — «сусаиворе» и др.) и консонантными соответствиями.

Более усложненную схему дают первые двенадцать стихов. Первое слово остается постоянным, последнее повторяется с вариациями («расаве» — «саве» — «рагхеве» — «дагхеве»). Вариативное повторение дает и второе слово каждого стиха, при этом идет своеобразная консонантная игра: «гханано» — «навонано» — «навана» — «анано». Семантическая смена происходит в позиции третьего (предпоследнего) слова каждого стиха: меняются собственные имена, которые взаимно связаны ассонансом либо рифмой: «Чери» — «Бири»... «Арамори» — «Сарери»... «Вави» — «Сови» [147, с. 190].

Некоторые факты указывают на то, что на долю именно этих непостоянных слов, закономерно появляющихся в известной позиции, падает в песнях особая семантическая нагрузка. Так, киваи в ходе церемонии хориому поют долгую ритуальную песню, сопровождая ее особыми движениями. Одно из значений песни — содействовать обеспечению хорошего урожая ямса и других корнеплодов. В каждом новом стихе заменяется одно слово — название какого-либо вида ямса, а также других культур. Песня не кончится, пока не завершится перечень всех видов, в произрастании которых заинтересован коллектив [193,

с. 387]. У орокаиwa записана сходная песня, состоящая из постоянного слова «орода», являющегося чем-то вроде пароля культа таро, и меняющихся названий видов корнеплода [319, с. 39].

У кутубу тот же принцип построения отразился в магической песне рыболовов: здесь второе слово не меняется (*фарефаре* — видимо, «стой» или «остановись»), а первое — всякий раз новый синоним для названия каное, весла и гарпуна, причем рифма то появляется, то исчезает («кетеваио» — «каберемаио» — «ира субиваио» — «ира кака'ади» и т. д.) [324, с. 9].

Из приводившихся выше примеров можно заключить, что постоянное применение принципов лексической и морфологической повторности, варьирования и параллелизма приводит, в частности, к появлению рифмы. В этих случаях рифма, надо думать, не цель, но закономерный побочный результат. Одновременно с этим можно говорить о намеренной тенденции к звуковому параллелизму в его различных вариациях. В песнях явно ощутима игра на разного рода созвучиях, слова подбираются и даже переделываются, искажаются ради достижения эффекта звуковых аналогий. При этом опорные слова, подвергающиеся обыгрыванию, почти обязательно включены в общую систему повторов. Несколько выразительных примеров направленной игры словами приводит Г. Ландтман:

«*Woibu ganania Soibu ganania ganania orodoro*»: Воибу и Соибу — синонимы, названия земли духов; «*Warawia bobo Sarawia bobo*»: Варавиа — название болота, Саравиа — искаженная певцами форма того же слова; «*Murke Surke Murke Surke sagiada uobata*»: Мурке — имя мифического персонажа, Сурке — опять-таки его искаженная форма.

Возможно, такие искажения мотивируются спецификой повседневной речи лапуасов. Г. Ландтману один киваи сказал однажды, что совершенно безразлично, как он окликнет мальчика, которого зовут Саисами: Саисами, Аисами, Каисами [193, с. 434; см. также с. 384—385].

Можно допустить, что в следующей песне слова подбирались специально с учетом их созвучия:

*Yogoto soroto ogoto
Yaramawio saramawio.*

Особенно эффектным выглядит здесь переход *yogoto* — *yarama*, *soroto* — *sarama* [189, с. 309—310].

Яркий пример рифмовки приводит Й. Кунст, давая следующий ряд лексических параллелей в одной песне: *wuwarere* — *wayarere*, *kinapore* — *uwapore*, *eneumaki* — *dineumaki*, *kakadomaki* — *paradomaki*, *makibaramo* — *makiburani*, *wedimo* — *wemijo* [185, с. 112]. Здесь мы находим наряду с конечными точными

рифмами случаи соединения точной начальной и неточной конечной (макибарамо — макибурани), точной начальной с ассонансной конечной (ведимо — вемийо), точных начальной и конечной (енеймаки — динеймаки), точной конечной и ассонансной начальной (какадомаки — пападомаки), точной конечной и аллитерации с ассонансом (вуварере — вайарере).

Г. Ландтман подмечает наличие аллитерации, особенно в сравнительно больших, так называемых серийных песнях. Так, в песне о постройке мужского дома мифической героиней Абере в сорока стихах (из сорока четырех) первый звук начального слова — *д*, причем слово это затем замыкает стих; кроме того, в каждом стихе в известной позиции встречается слово «даримо» (мужской дом), так что установка на определенную консонантную организацию не вызывает сомнений.

Поскольку в исполнении каждый стих пропевается много раз, аллитерация проявляется весьма отчетливо [189, с. 311]. Вполне закономерно предположить, что звук *д* выбран здесь не случайно. Г. Ландтман не исключает того, что некоторые слова в песне на *д* специально сочинены ради аллитерации и не имеют смысла. Характерно, что аллитерационные слова в песне — все глаголы, а существительные употреблены в их прямом значении и относятся к различным элементам структуры дома.

Певец и песенный текст. Импровизация

Из того, что уже говорилось выше и что раскроется в дальнейшем, следует одно очень важное заключение: новогвинейская песня не может рассматриваться как некий примитив, как элементарное образование, доступное любому, возникающее «из ничего» и легко превращающееся в «ничто». Перед нами — достаточно сложное явление со своими принципами организации вербального и музыкального текста, богатой системой значений и разветвленным комплексом внетекстовых связей. Одной из принципиальных особенностей песенной организации является относительная ее устойчивость, закрепленность. Новогвинейская песня не принадлежит к явлениям, возникающим и рассыпающимся легко и просто. Ее создание, исполнение, поддержание в памяти, обучение ей требуют большого искусства, выучки, специальных познаний и высокого мастерства. Не говоря уже о музыкальной стороне дела, мастера должны были помнить множество текстов, в том числе на чужом и непонятном языке, правила их исполнения, владеть песенным кодом, знать внепесенную сюжетику, объясняющую тексты, и многое другое. Что особенно существенно все эти знания и навыки должны были

носить, так сказать, динамический характер, т. е. четко и своевременно реализоваться в ходе исполнения. Многочисленные факты определенно указывают на то, что в новогвинейском фольклоре существовала устойчивая дифференциация исполнителей: почти любой певческий коллектив делился на хор и ведущего (или ведущих). На долю последнего выпадала роль — «выбрать» безошибочно песню для данного эпизода церемонии, танца, ритуального действия, вовремя сменить ее на другую, нередко — соединить песню с каким-либо действием. Одна из постоянных задач ведущего — в рамках традиционного устойчивого текста осуществлять допустимое его варьирование, «расцвечивание». Певец должен был творчески владеть текстом и искусством его исполнения. Тот, кто во время церемониального исполнения забывает слова, может быть изгнан на известный срок [106, т. 2, с. 817]. Знание не просто набора текстов, но поэтической традиции как системы в ее живом движении создавало возможность и для личного творчества в рамках этой системы. Подчеркнем сразу же, что фольклорное творчество в его ведущих, наиболее традиционных разделах было творчеством бессознательно-безличным, в полном смысле коллективным. Песни, составлявшие его основной фонд, не были плодом однократного сочинительства, но рождались вполне закономерно внутри производственных, ритуальных, мифологических, иных ситуативных комплексов как органические их элементы и — одновременно — как их описания и интерпретации. Процесс возникновения таких песен не может быть эмпирически представлен, подобно тому как невозможно осуществить аналогичные наблюдения в сфере обрядности или естественного языка. Проявлением его следует считать наличие закономерностей, типологии, повторяемости — всего того, что в таких формах и масштабах неосуществимо на почве личного творчества.

Тем не менее новогвинейский песенный фольклор уже несводим к одному бессознательно-коллективному началу, поскольку начало осознанно-личное в нем на отдельных участках обнаруживает себя, хотя и в рамках общеколлективных закономерностей. Наиболее элементарной формой его надо считать искусство импровизации. Собственно, каждый певец-ведущий обладал большими или меньшими навыками импровизации, «работая» в ходе исполнения песни над текстом.

Наряду с простым варьированием известного текста могло происходить создание — в порядке импровизации — текстов по известным видовым образцам. У мейбрат во время обряда ухаживания юноша и девушка устраивали своеобразный песенный диалог, который строился согласно традиции, но все-таки каждый раз возникал словно бы заново [103, с. 70—71]. В Иалемо К. Кох слышал мужские песни, служившие формой выраже-

ния общественного недовольства одной группы по поводу поведения другой. Мотивы, вызвавшие обиду, менялись, и тексты песен поэтому не оставались неизменными. Пение приобретало характер диалога, поскольку группа, послужившая объектом нападок, на следующий день отвечала тоже песнями [181, с. 71].

У вабага множество людей собирается на площади, чтобы послушать песенные диспуты между двумя группами, одна из которых может быть пришедшей. Певец-лидер импровизировал слова, объявляя тему диспута [303, № 21].

У киван во время танца *таубу* ведущий импровизирует новые стихи, часто с намеками на какого-нибудь жителя деревни, и такие добавления публика встречает весьма одобрительно [193, с. 420; ср. там же, с. 303, 432].

Но импровизация известна нам также как неподготовленное и произвольное сложение нового текста в исключительных, нетиповых ситуациях. Замечательно, что в роли невольных импровизаторов оказывались не известные певцы-ведущие, но обычные люди. Выражение ими через песню их состояний и чувств было невольным и потому совершенно естественным: в тех обстоятельствах песенное слово было найдено ими как единственный способ выражения.

Понятно, что число примеров, которыми мы располагаем, невелико, но они достаточно показательны. Большинство их приведено у Р. Берндта. В Когу молодая женщина имела несчастье в лесу увидеть двух мужчин, игравших на флейтах (дело происходило где-то в 40-х годах нашего века). Мужской совет решил, что она должна умереть. Когда отец и брат потащили ее в лес, она стала петь: «Я не видела флейту, я не видела...» Говорят, что поющую ее и убили [61, с. 68].

Мальчика-сироту захватили на чужом огороде и побили до крови. Он прибежал в деревню, и сестра, держа его голову, плакала и пела:

Посмотрите на этого мальчика, посмотрите!
Из Агиреана, красный банановый лист, красный,
С падающей лозы он показывает вам. Смотрите!
[61, с. 373; ср. там же, с. 151, 277—278].

Песня-импровизация заменяет не выраженные в обычной словесной форме мольбу, жалобу, обиду, скорбь. Осознание значимости такой замены должно быть элементом культурной традиции; в частности, безусловно, на определенном культурном коде основывается произвольное стремление к песенному выражению в моменты особого напряжения, стрессового состояния. Отметим, что драматическая ситуация и чувство горя не помешали девушке найти точный (для новогвинейской песенной традиции) образ: кровь мальчика она уподобила красному ба-

нановому листу. Для таких «находок» одной школы недостаточно — необходимо органическое и естественное знание культурного кода, свободное, столь же естественное владение формами песенного языка.

Б. Дин и В. Карелл приводят пример бытового причитания, которое исполнила мать мальчика, уходившего из деревни с экспедицией. Женщина сидела с закрытыми глазами и, раскачиваясь как в агонии, пела. По словам наблюдателей, это был поток горя, звуки ее причитания разнообразились от нежного колыхания волны до душераздирающего вопля. Все причитание состояло из повторявшихся двух слов, выражавших отчаяние женщины [96, с. 22].

По сравнению с импровизацией более высокую форму творчества представляют осознанно направленные формы сочинения. Осознанное начало отнюдь не ослабляется от того, что песня, как утверждают иногда певцы, является к ним во сне, подсказывается якобы мифологическими силами и т. п. [190, с. 189].

П. Сангер и Н. Соррелл приводят в записи с Западного Сепика несколько песен, якобы явившихся результатом сновидений, при которых к певцам приходили предки [280, с. 80].

Певцы, сложившие песню, помнят, какие обстоятельства толкнули их к этому, с каким местом это связано и т. д. У коита рассказывают, как появилась новая песня к традиционному танцу: житель деревни укрывал на своем огороде бананы от летающих лисиц. По дороге домой он увидел камень с овальным углублением, заполненным чистой водой. Он попил, помыл руки и остаток плеснул на тело. Потом он причесался, сел и сложил песню об этом случае. В деревню он попал во время танца. Когда танец кончился, певец рассказал о своей песне, и она вошла в этот танец [291, с. 157]. Собственно говоря, перед нами — типичная «случайная» песня, и большая часть песен этого типа возникает сходным образом — в результате осознанного (хотя и не всегда объяснимого) поэтического осмысления какого-то события, впечатления, какой-то встречи. Вот характерное толкование акта творчества, данное информатором из Гадсупса (Восточное Нагорье): «Человек работает в своем огороде, когда он начинает обдумывать песню. Когда он идет домой, он все еще обдумывает песню, потом он собирает группу своих друзей и говорит им: „Я сделал песню; теперь приходите и пойте ее“. Здесь нет ничего необычного. В порядке вещей — откликаться песнями на самые обыденные случаи. „Мелкий дождь падал на листья панданусового дерева, а потом вода капала с листьев на землю“. — „И что же?“ — „И все. Человек увидел это и сложил об этом сингсинг“. В другой раз песня откликнулась на то, что девушка впервые готовила еду для отца. Она снова и снова переворачивала сладкий картофель на углях, но отец попробо-

вал и стал бранить ее, так как картофель не был готов, а потом заставил дочь есть его» [87, с. 296, 297].

Простота тематики не означает, конечно, простоты самих песен и легкости складывания их. Жизненный сюжет обдумывается певцом, т. е. либо трансформируется в сюжет песенный, либо из него извлекаются какие-то ключевые моменты, которые составляют каркас песни, либо к нему прилагаются знакомые, традиционные образы.

Традиция существует как известный набор композиционных и «сюжетных» схем, как система «сцеплений» образов, как устойчивое символическое значение отдельных действий и предметов.

Сложение песни — акт закономерно обусловленный, опирающийся на определенные принципы, имеющий известную цель и требующий специальных знаний. Поскольку любая песня складывается «не просто так», но предназначена для включения в определенную ситуацию, она должна соответствовать выработанным для данного песенного типа структурным правилам и его поэтическому языку. Эд. Шиффелин получил очень ценную информацию, относящуюся к этому кругу вопросов, беседа с Наве из Вабиси Гисиро (Восточное Нагорье), сложившим песню для обряда *гисаро*. Согласно традиции, характерной для типа песен *гисаро*, в основу текста положено последовательное упоминание близлежащих локусов. Они выбраны не случайно, но связаны с биографией лиц, которым песня адресована, и должны вызвать многочисленные жизненные ассоциации. Одновременно порядок упоминаемых локусов отмечает путь, которым шел певец, обдумывая свою песню. Одна из идей песни Наве — создать впечатление утрат, вызвать у слушателей горькие воспоминания. Это достигается подбором соответствующих образов-символов. Со стороны может показаться, что певец пел о том, что он видел. В действительности же он пользовался традиционными метафорами, с которыми связан довольно определенный смысл: в его песне деревья ломаются от ветра, слышится зов *кало* — птицы, воплощающей голос леса и возбуждающей у людей воспоминания о потерянных детях; изборажается плодоносящая (т. е. уже непригодная для еды) саговая пальма и др. Так достигается нужный эмоциональный эффект, и слушатели проникаются чувствами одиночества, утраты и разрушения. Очевидно, что такой эффект возможен, только когда код певца совпадает с кодом аудитории, к которой он обращается. При таком совпадении набор значений, какими обладает песня, довольно ограничен и вполне определен [284, с. 180—181].

Значение песни создается не только внетекстовыми связями отдельных ее образов, характером ее сюжетики, но и в равной степени — подчас в самом тексте никак не выраженными —

реально-бытовыми, функциональными ее связями, более или менее устойчивыми и сохраняющимися в памяти тех, кто ее знает. На островах северной части Торресова пролива была записана следующая песня:

Waia ye-a wa e-a bumere bumere
Maiau Kaukuk a a Sarkau Kaukuk
a kau-ku-ku-ku-ku-ku.

Не все слова в этой песне поддаются прочтению. Сарк — название места (Саркау — форма генитива); *бумере* — женский дух умерших; *каукук* — черная птица, живущая в мангровых. О каукук говорят, что она поет подобно человеку. Согласно одному толкованию, дух Каукуку жил в Сарк и имел обыкновение петь, когда люди приходили сюда ловить рыбу. Они не видели духа, и только песня доносилась до них. Дух не причинял им вреда и говорил: «Когда я умру, птица продолжит мою песню». Так и повелось, что черная птица, называемая каукук, всегда кричит «кау-ку-ку-ку-ку-ку». В данном случае песня сама себя объясняет. Но есть и более общее к ней объяснение, не противоречащее приведенному комментарию, однако существенно раздвигающее ее смысловые границы: эта песня якобы духов людей, которые умерли во время великого голода [250, с. 45].

Песня и обряд

Для новогвинейского фольклора характерны органическая включенность песни в определенный обрядовый комплекс, ее строгая предназначенность, пространственно-временная обусловленность ее структуры и ее исполнения требованиями и нормами обряда, в конечном счете структурно-семантическая связь с обрядом. Песня не мыслится вне обряда, но и обряд без песни, предписанной ему традицией, невозможен. Коль скоро какая-либо церемония или какой-то ритуал включают песню (чаще — песню с танцем), обойти ее нельзя, и она здесь — отнюдь не периферийное, не побочное явление. Песне дано в обряде сказать очень многое и значительное. Нередко именно песня оказывается ядром обряда, аккумулируя и раскрывая его ключевые значения. Песня, во всяком случае, эффективно комментирует и даже ведет обрядовое действие на отдельных его участках и сама оказывается частью такого действия. Таким образом, песня разъясняется через обряд, к которому она привязана, но и сама бросает на него свет. Для обрядового комплекса важно, что он реализуется одновременно или попеременно различными языковыми способами (язык пространства и временных ограничений, язык поведения, разных форм представ-

ления, язык ритуального реквизита и т. д.), среди них язык песни занимает очень важное место.

Не столь часты случаи, когда песня почти напрямую описывает совершающийся ритуал, при этом она опережает отдельные его моменты, а возможно, и субституирует действия, которые в ходе ритуала не осуществляются. А. Стратерн сообщает песню, которую исполнил эксперт по ритуалу при завершении постройки мужского дома: «В маленьком мужском доме в Нда-не мы исполняем песню *куклумб*, песню *куклумб*. Я приготовляю листья дерева *копийа* и привязываю их к центральному столбу нового дома. Я готовлю и привязываю их. Я в высоте подобно птице *ндоеа*, на моей коже красивое оперение. Позвольте мне приготовить и привязать листья. Я в высоте... (следует повторение). Я прибыл в маленький мужской дом и в большой мужской дом. Интересно знать, как я приготовлю сам листья? Я возьму листья с *куклумб*, растения, которое встречается на краю кладбища, и листья с дерева *копийа*. Я приготовлю и положу листья с *копийа* и *култ* в основу столба и листья *килт* в основу столба» [297, с. 233].

«Сюжет» песни повторяет сюжет ритуала, следует его шагам, хотя, видимо, воспроизводит лишь узловые его моменты. Можно было бы сказать, что значение песни равно значению ритуала. Но столь же справедливо сказать обратное — что значение ритуала полностью покрывается содержанием песни. В данном случае они равноправны, но за песней то преимущество, что вербальная форма более информативна и более отчетливо маркирует релевантные элементы ритуального комплекса. Кроме того, песня фиксирует неочевидные моменты ритуала, например уподобление сидящего на крыше исполнителя птице.

У песни есть ритуально-символический и мифологический план, который, собственно, и дает смысл всему происходящему. Лишь знание этого плана открывает глубину песни и обряда, обнаруживает их функциональную осмысленность и обоснованность.

Растения, которые с такой точностью названы в песне, обладают магическими свойствами. О *куклумб* известно, например, что его листья способны светиться, долго сохраняют свежесть и хорошо пахнут, благодаря чему они привлекают в новый мужской дом различные ценности. Возможно, по этим же мотивам *куклумб* ассоциируется с предками, что особенно усиливает его значение в ритуале, завершающем сооружение мужского дома. Определенные магические ассоциации связаны и с *копийа*, *култ* и *килт*.

Птица *ндоеа*, которой уподобляет себя исполнитель песни-ритуала, — это орел, известный своей плотоядностью. Уподобление, видимо, имеет вполне материальную основу: надо, чтобы люди

добывали себе ценности и припасы еды так, как это делает для себя индоа.

С разработанной символикой птиц мы встречаемся в заклинании, которое следует за песней. Здесь упоминаются тридцать восемь видов птиц, каждый со своим особенным оперением и своими способностями находить добычу. Первой называется птица, которая устраивает себе гнездо, обкладывая мхом вертикально поставленную палку, так что эта подпорка напоминает центральный столб мужского дома, а само гнездо — площадку для ритуального танца [297, с. 233—234].

Параллельность песни по отношению к другим элементам обряда в ряде случаев вполне очевидна. У жителей района р. Флай исполнялся «кокосовый танец». Это было довольно сложное действо, для которого заготавливали туши белых попугаев, развешивая их по деревьям. Этим птиц считают главными вредителями кокосовых рощ. Танцующие надевали специальные наряды из полос кокосового листа. Пальмы покрывали нашлапками из прязи и украшали. Суть песен, которые сопровождали танцы, У. Бивер передал следующим образом: «У нас масса кокосов. В других местах их нет. Наши кокосы крепкие, как дерево *ти*. Наши кокосы слаще других». Здесь же содержались призывы к ветру не сдувать кокосы с деревьев и к реке — не смывать их.

Таким образом, все составные элементы обряда направлялись к одной цели — обеспечить сохранность урожая кокосов, предохранить их от птиц и от стихийных сил [51, с. 137—138].

Во время церемонии *гаера*, когда устанавливается и украшается ритуальное дерево, песня следует за обрядовыми операциями: «Мы делаем сейчас это дерево *гугу*, делаем его хорошо... Все люди идут плотно и стоят близко» [189, с. 298].

Когда в ходе церемонии *хориому*, как предполагается, души умерших танцуют перед собравшимися женщинами, барабанщики, сопровождающие танец ударами, поют: «Мой брат, он теперь дух, стань в темном месте, мы танцуем теперь для него». — «Мой друг, он теперь дух, стань в темном месте». — «Я пытаюсь разбудить моего друга, его больше нет, мое горло не в порядке (метафора грусти)». — «Этот танец теперь для тебя, мы танцуем для этого брата» [189, с. 288—289].

Песни иногда подсказывают (а вместе с тем и вызывают, обеспечивают) успешные результаты, ожидаемые от ритуала. При этом будущий успех или изобилие изображаются символически, например богатство — в образе особенно дорогой раковины, а сила — в таких словах: «Мы будем вертеть нашими топорами так сильно, что они зароятся в стволе» [286, с. 148].

В ритуале разрезания свиньи у кивай (он совершается возле центрального столба в мужском доме) песни повторяют каждый

значимый этап операции: «Режьте свинью, идет масса крови». — «Режьте свинью, кровь льется на пол». — «Режьте свинью, делите мясо». — «Приготавливайте мясо для еды» [193, с. 362]. Разумеется, эти призывы следует воспринимать не только в связи с определенными действиями, но в контексте всего ритуала, смысл которого — в обеспечении плодородия огородов и деревьев и материального благополучия, и в успешной подготовке к предстоящей войне с соседями, и в получении надежных амулетов и др. Поэтому тексты заключают переносный смысл. Их буквальное значение, очень простое и ясное, можно интерпретировать как своеобразный набор метафор, ключ к которым — в ритуальном подтексте. Такая «обратная метафоричность» — характернейшая черта поэтики обрядовых песен. Их кажущаяся элементарность и на первый взгляд безобразность обманчивы. Воспитанным в поэтических традициях, согласно которым реальное трансформируется в некий условный образ и раскрывается через этот последний, нам трудно воспринять поэзию, которая строится на прямо противоположном принципе, когда реальное выступает как образ условного. Между тем в новогвинейском песенном фольклоре мы встречаемся именно с такой системой, которая вовсе не исключает более привычной для нас, но должна рассматриваться как равноправная ей.

По контрасту обратимся теперь к обрядовым песням, построенным на началах яркой и последовательной символической интерпретации. Р. Берндт подробно описал мужской обряд *авагли*, заключавшийся в действиях, которые должны были вызывать интенсивное выделение пота. В течение примерно пяти дней мужчины выполняли этот обряд, главным смыслом которого было приобретение ими силы. Процедура совершалась в специальном доме. Женщины, участвовавшие в ней, не только выполняли подсобные работы, носили дрова и т. д., но и включались в ритуал танцами и песнями. Характерна символика этих песен, сочетающихся с описанием реальных действий: «Красные попугаи, где нам положить дрова — здесь или там? Вы красные попугаи». Позднее женщины несут бамбуковые сосуды с водой, украшенные красными цветами и листьями кротона: «В Копугарампи мы несем листья красных цветущих ползучих растений. Не ваши матери дают вам это. Ваши сестры и жены дают вам это. Мы несем, мы даем».

Аналогичные образы повторяются и в мужских песнях: «В Миараса пот льется, по груди бежит, дальше, он идет: красные попугаи!» — «Мои птицы, красные попугаи, мои родичи... Мои птицы, красные попугаи, мои родичи...» [61, с. 75—77].

Красные длиннохвостые попугаи, как и красного цвета растения и цветы, символизируют силу и красоту тела, обретаемые в ходе обряда потения. Женщины, как утверждает Р. Берндт,

испытывают особые чувства удовольствия, видя своих мужчин в состоянии авагли, что и находит свое выражение в песенных образах. Они надеются, что позднее авагли может отпечататься на их телах, и намек на это содержится в специальной песне [61, с. 80].

Из того же ряда символов — дикий фибр орхидеи, который вырван из земли и оказывается в разных местах: так поет мать о сыне, участвующем в обряде авагли. Она видит его выходящим из дома, его кожа хороша, а тело полно силы.

Репертуар обрядового пения авагли этим не исчерпывается. Видимо, в силу того, что сам обряд порождает разнообразные ассоциации и побочные представления, песни касаются разных тем. Среди них — тема взаимных отношений мужчин и женщин. В женской песне, сопровождающей доставку воды, говорится, что мужчина сердится. Ответная песня как бы подтверждает это: мужчины выговаривают женщинам за их медлительность.

В другой песне мужчины предупреждают юношей, подвергающихся авагли, не брать еду из рук женщин, у которых наступили регулы, иначе пот на их телах высохнет и они потеряют силу [61, с. 78—79].

В серии обрядовых действий песня выделяет те, которые требуют не просто интерпретации, но, так сказать, верного истолкования, известных уточнений, поскольку ошибочное понимание их может иметь нежелательные последствия. Когда совершается заклание свиней, при котором кровь должна литься на землю (с землей связано представление о Йугумишанте — женщине-прародительнице), мужчины, прежде чем отрезать свиную ногу, поют с поднятыми ножами: «Я режу не эту землю, мне принадлежащую, я режу свинью». Очевидно, что песня адресуется Йугумишанте, которая точно знает, какого рода обряд должен произойти [61, с. 63].

Зафиксированные этнографами факты дают разнообразные примеры исключительно сложных, тонких и разветвленных связей песни и внепесенной структуры, при которых та и другая взаимно обусловлены и не могут существовать и функционировать в отдельности.

И. Е. Элмберг описал обряд *неге мамос*, который он наблюдал в 1957 г. в одной деревне у мейпрат в районе Западной Новой Гвинеи. Деревня находилась в тяжелом положении — ее постигла какая-то эпидемия, несколько человек умерло. Обряд был обращен к покойному Чари Тянав, вдова и дети которого также страдали от болезни. Одним из ведущих стал его племянник Вай-Сафо Тянав, потерявший недавно маленькую дочь.

Уже эти исходные мотивы указывают на своеобразие обряда: он одновременно носит, как мы увидим, общественный характер и у него есть индивидуальная направленность, главные

его участники включены в него по родственным отношениям и даже обстоятельствам «биографического» порядка.

Образ определенно связан с культом умерших: череп и кости Чари переносят в сумерках к пещере, возле которой совершается действие; предполагается, что утром его дух (или какая-то часть его жизненной энергии) явится как птица Крок.

Когда Вай-Сафо и его помощники приходят к месту обряда, им дают теплый поджаренный таро на длинных палках. Й. Элмберг толкует эту акцию как выражение очень существенного для мейпрат представления о дихотомии *ча* (холодного, связанного со смертью, с духами, мужского начала) и *ан* (теплого, женского начала): считается, что пришедшие тяжело нагружены «холодной энергией» и им надо предложить частицу «теплой». Сами они приносят жареного опоссума, череп которого зарыт в окрестностях под специально выбранным деревом, а кости будут захоронены позднее там же.

Основную часть обряда составляют странные манипуляции с кусками ткани. Й. Элмберг посвящает несколько страниц своего исследования характеристике многообразных символических значений ткани у мейпрат. В одной части церемониальной площади поставили четыре столба, от которых протянули шнуры. У столбов встали ведущий и его помощники. Женщины открыли пакеты ткани и протянули длинный кусок Вай-Сафо; он стал им трясти и запел. Через несколько фраз песни он бросил развернутую ткань на высоко привязанный шнур, искусно заставив ее как бы плыть некоторое время по воздуху. То же делали и его помощники, они пели, потряхивая тканью в ритм с песней. Пение длилось более часа в полной темноте, затем зажгли огонь, поели, а куски ткани пересчитали. Рано утром женщины сняли куски ткани со шнуров. Некоторые мужчины бежали с криком: «Крок, освободи (животных)...» Все вскочили и побежали по направлению к деревне. С восходом солнца бегать перестали.

В течение четырех дней доступ на площадку был запрещен. Считалось, что там пребывал *дема*: он ел, радовался длине протянутых шнуров, которая демонстрировала количество ткани, и должен был доставить домой духа Чари. Что касается ткани, то считалось, что она должна была наполниться силой или энергией *дема*, который был вызван с помощью песни, и это оказало бы самое благотворное воздействие на людей, пребывающих в состоянии голода и болезней.

Одним из магических последствий обряда было то, что шнуры, как получившие особую силу, сразу же употребляли для разных ловушек и охотничьих приспособлений. К сказанному остается добавить, что процедура с тканями включала и значение обмена, имевшего как собственно ритуальный, так и со-

циальный и экономический смысл [105, с. 167, 170—171].

Совершенно очевидно, что позиция песни в описанном обряде — до известной степени ключевая: именно песня обеспечивает успех ритуальных действий, частично описывает их, порождает весь дальнейший ход событий. В то же время песня обнаруживает многоплановость ритуала — она сама имеет несколько пересекающихся планов.

Возможности анализа песни отчасти стеснены тем, что автор книги, приводя оригинальный текст, сопровождает его не буквальным переводом, но парафразой. Особенности текста типичны для новогвинейской песни вообще: у нее есть как бы свои законы грамматики — слово несет нагрузку, смысловую и синтаксическую, которая под силу целому предложению либо его части. Такой «иероглифический» принцип чрезвычайно затрудняет прямое понимание текста. Отдельные слова-фразы связываются между собой не логически, не повествовательными или грамматическими, но ассоциативными связями, которые отчасти подсказываются ходом и внутренним смыслом ритуала.

В песне обнаруживаются прежде всего «биографический» план, ее связь с «сегодняшними» заботами деревни. Приход Крок (дух-птица) поющий связывает с тем, что дети станут свободны от угрозы смерти и смогут свободно играть. Затем он обращается к Чари: он сделал все полагающееся, чтобы тот явился: очистил его череп. Певец говорит о вдове Чари — она должна увидеть его кости и дать ему еду, она будет шептать заклинания. Вай-Сафо вспоминает о своей умершей дочери, посвящая ей несколько прочувствованных стихов:

Моя маленькая дочь умерла,
 Маленькая дочь, так любимая:
 Она... вместе с отцом.
 Могильная платформа взяла ее,
 Мою дочь-солнце

(примерный буквальный перевод первого, второго и пятого стихов: «Маленькая мертва, маленькая красивая... Маленькое солнце»).

Этот «биографический» план естественно переплетен с планом ритуально-мифологическим и обрядовым и сам включает значения этих двух, так что отделить одно от другого почти невозможно.

Ритуально-мифологическое содержание песни заключено прежде всего в мотивах ожидания дема и духа Чари, в описании их пути, в выражении надежд на получение от них благ. Характерно, что песня не говорит (во всяком случае, прямо) о процедуре с тканью, хотя она исполняется как раз в ходе ее. Песня сама творит те элементы ритуала, которые фактически

не совершаются и совершиться не могут, но мыслятся происходящими и принимают зримые очертания благодаря тексту: предполагается, что дема и дух Чари двигаются по туннелю, что их продвижение поддерживается заклинаниями женщины, что они карабкаются по специально сделанной для них веревке. В песне есть слова:

Имбирь положен в пещере умерших,
(Вычищены) добела его кости,
Он остается четыре дня.

Видимо, имбирь клали (либо это действие совершалось в песенной форме) в пещеру, которая реально существовала, и он символизировал присутствие духа.

Песня лишь деталями касалась эмпирической части обряда: упоминались пещера, приготовленная для духа еда, говорилось о молодых людях, которые будут танцевать завтра [105, с. 283—284].

В предметном словаре песни ощутимо наличие символов. Об одном таком символе — имбире — уже упоминалось. Видимо, символичны стихи, где соседствуют образы «дерева для колочения», жара, горячей смолы, сверкающего факела. Й. Элмберг склонен придавать им сексуальный смысл. С большей уверенностью может быть раскрыта символика слова «вог» («туннель») и образов, с ним связанных. Сам образ туннеля, вероятно, многозначен, и в песне его упоминание должно вызывать разные ассоциации, каждая из которых по-своему обоснована. Так, реальные или воображаемые туннели являлись объединяющим стержнем (подобно течению рек) для локальных групп, разбросанных на большом пространстве в горах и на побережье: движение дема и духа могло мыслиться как осуществляемое по этой коммуникационной системе. Но туннель имел и собственно мифологическое значение: слово «тотор», обозначавшее «жилище дема», разъяснялось как «ворота туннеля», «пробка туннеля»: в этом случае прохождение дема уподобляется его выходу из сакрального жилища. Наконец, еще одно значение возвращает нас к ритуальной ткани. Типовые рисунки на ней имели названия, открывавшие возможности для символических толкований. Среди них были и «некто формирующий (или нечто формирующее) туннель», «система туннелей»: таким образом, дема мог представляться двигавшимся по символическому туннелю на ткани (а это порождало новую ассоциацию, поскольку изображения туннеля или «старой дороги» на ткани трактовались как символы женского детородного органа) [105, с. 98, 113, 140].

Не менее интересный пример сложного, во многом скрытого функционально-семантического единства песни, обряда и стоя-

щей за ними реальной действительности приводит Э. Шиффелин, посвятивший целую монографию многостороннему анализу церемонии *гисаро*, которую он наблюдал у калули (Восточное Нагорье) [284]. Своеобразие этой ночной церемонии заключается, в частности, в том, что ее активными участниками являются гости из других кланов: именно они исполняют танцы и песни *гисаро*, обращаясь с ними к хозяевам. Обряд этот совершается в помещении, причем для него необходимо довольно строго выверенное пространство и определенное расположение участников. Танцы исполняются по очереди гостями — «солистами», причем предусмотрено направление, в котором исполнитель движется. Песня структурно соотносится с этим движением — ее традиционные части строго соответствуют танцевальным отрезкам, каждая часть имеет свое типовое название и исполняется по-своему. Каждая песня включает от двадцати пяти до тридцати пяти стихов, пропеваемых дважды, повторяется танцующим четыре раза и длится минут пятнадцать-двадцать. По подсчетам Э. Шиффелина, за время церемонии исполняется от двадцати четырех до двадцати восьми песен. Хотя песни поются на чужом языке, их понимает каждый. Песни вместе с танцами производят на слушателей особое эмоциональное воздействие: те, к кому они более или менее прямо адресованы, постепенно впадают в состояние глубокой грусти, выражают свое горе громкими воплями; наконец, при завершении песни ее «герой» — один из хозяев — хватает горящий факел и прикладывает его горящим концом к телу танцующего. В это же время молодые люди, принадлежащие к клану хозяев, вскакивают, топают ногами, кричат и размахивают топорами, а исполнитель, стараясь не выказывать боли, продолжает двигаться по танцевальной площадке.

Такие сцены повторяются при каждом новом танце. Чтобы избавиться от последствий ожога, исполнителю нужно три-четыре недели, хотя в церемонии применяются специальные факелы, не дающие большого жара.

Информаторы делились с Э. Шиффелином чувствами, которые они переживали, слушая песни. «Когда танцор пел... я вспоминал свою умершую жену Уапа, которая сажала со мною панданусы и хлебные деревья. Он мне говорил: „Теперь ты ходишь один собирать в огороде то, что сажал с женой. Теперь ты один“. Я же думаю: „Почему ты поешь о моих огородах? Почему ты говоришь, что я одинокий? Что ты хочешь сказать этим?“ И тогда с криком „Кадааа!“ я бросаю факел»: Горе и гнев, чувство близости к поющему и желание причинить ему боль соединяются в этот момент и получают предписанное ритуалом выражение [284, с. 23—24, 178, 190—191, 195]. Можно сказать, что и эмоции предписаны им же, запрограммированы,

но вызвать их способна только песня, сопровождаемая танцем и построенная в определенном образно-семантическом плане. Песни гисаро должны непременно перенести слушателей в их прошлое, восстановить в памяти грустные ситуации их жизни, заставить их пережить моменты этого прошлого. При этом песни никого прямо не называют, и слушатели могут по ходу исполнения обсуждать и выяснять, кому адресован длинный текст. Разумеется, любая песня — поскольку она говорит о прошлом, об утратах — способна вызвать эмоциональный отклик у любого слушателя, независимо от адресата. Каждый находит в ней что-то свое. Но ее символика и отдельные ее образы имеют в виду конкретную ситуацию и определенных лиц. Для стороннего наблюдателя поразительным кажется уровень тонкости и сложности аллюзий, заключенных в самых обыкновенных топонимах, в упоминании простейших действий и обыденных предметов.

Перед нами песня, которую сложил Сели из Сулумеб для Ише из Вабиси, вдовы его дяди по матери, умершего года за четыре до этого. Опорными элементами песенного сюжета являются названия локусов, с которыми была связана жизнь супругов.

Топография, воссоздаваемая в песне, настолько точна, что Э. Шиффелин прикладывает к тексту план местности, который служит хорошим к ней комментарием. Каждый топоним конкретен, биографичен и включает эмоциональное начало, поскольку он порождает разного рода ассоциации. Песня не просто называет локусы в известной последовательности, она движется от одного к другому, воссоздавая в сознании вдовы путешествие, которое она проделала, возвращаясь с детьми в свою деревню после смерти мужа. Первая точка этого движения — у водопада Алим:

Птица *кало* у водопада Алим; йуу, отец, йуу.

Ты слышишь, отец подает голос с того берега ручья Афо?

Усевшегося высоко на дереве *илаха* и поющего

слышу ли я отца?

В следующей строфе голос отца раздается с берега Болу, в третьей — с берега Бишан и песня его — с дерева *тил*. Три строфы первой части интерпретируются в нескольких планах: как воспоминание самого певца о том времени, когда он с покойным Деина жил в доме у водопада; как напоминание о сыне Деина, который остался один и прислушивается к голосу отца; как указание на то, что дух Деина, возможно, находится в этих местах и поет с высоких деревьев.

Далее — два стиха, которые певец исполняет, двигаясь из одного конца площадки в другой:

Я перехожу, я в одиночестве перехожу, я перехожу
Устье ручья Бишан.

Они относятся к Ише, возвращающейся домой. Но они же маркируют переход сюжета из района клана Боно, к которому принадлежал покойный, в район Вабиси, клана хозяев церемонии. В танце также реализуется этот переход.

Следующая часть песни — *дун* — поется хором:

У ручья Даедае деревья выступают на фоне заката.
Саговая пальма *ти* у ручья Даедае,
Саговая пальма *ти* у ручья Даедае плодоносит.
Будет птица *ховен* есть ее?

В двух строфах заменяются названия ручьев и видов пальм, одна пальма не плодоносит, засыхает. С каждой из упоминаемых пальм связано точное, легко узнаваемое всеми место. Ландшафт дается через переживания Ише: это она по возвращении в землю своего клана видит деревья на фоне заката, это ее одиночество и утрату символизируют они своим видом.

Заключительные стихи песни:

Водопад ревет, водопад Дулу ревет.
Собирайтесь на высоком месте! Собирайтесь на горе
Баладагом!

В том месте, где ручей Бала, упоминаемый в предшествующей строфе, впадает в Дулу, стояла хижина, в которой умер Деина. Так песня подводит к последнему локусу, с которым был связан умерший, и к сюжетному завершению. Путь песни — это путь жизни двух людей, одна из которых оборвалась [284, с. 184—187].

И в других песнях упоминания об отдельных деревьях, ручьях, холмах, организованные определенным образом, пробуждают воспоминания о конкретном времени, об известных событиях и лицах. Песня *гисаро* — это чаще всего песня-путешествие, и маршрут ее одновременно реален и символичен. Иногда символическая семантика включает мифологические реминисценции.

Я выбью яд для рыбы в заводи реки Оидомин.
Рыба *ваги* перевернулась вверх брюхом.
О отец, разве ты не посмотришь на своего сына?
Разве скала Ауладугу висит перед твоими глазами?

В двух строфах называются рыбы *мобало* и *хало*, вместо скалы упомянуты гребень и болото, а обращения адресованы брату и кузену.

Согласно комментарию, сын умер незадолго до этого и отправился жить в реку в виде рыбы *ваги*. Но песня не останавливается

ливается на этом случае, она называет других рыб, т. е. других духов умерших и других родственников, и тем самым приобретает достаточно обобщенный характер.

Она строится как набор вариаций на одну драматическую тему. Именно варьирование отвлекает сюжет песни от конкретных обстоятельств, возвышая его над ними [284, с. 188—189].

Для понимания церемонии гисаро и песен, играющих в ней такую важную роль, существенна внетекстовая связь их с миром предков. Согласно мифам, духи умерших исполняли гисаро и научили этому людей либо кто-то из людей подсмотрел и запомнил церемонию. Сначала члены одного клана проводили церемонию только для себя, но позднее решили устраивать ее для другого клана, приурочивая это ко времени приведения невесты. Таким образом, обряд гисаро объединял мотивы смерти с мотивами брака. Считалось, что в обряде воспроизводятся эпизоды странствия умерших и их духов, поэтому исполнение совпадало по времени с периодом прихода в деревню духов умерших. От мифологического источника идет церемониальный предмет — стреловидный украшенный кусок тростника, в который вставлен кристалл. Этот предмет передается от отца к сыну, у каждого танцора он обязательно должен быть; когда исполнители практикуются в гисаро, они сосут этот тростник, чтобы добиться изящества в движениях и помнить песни. Если у танцора не будет тростника, никто не станет плакать под его пение [284, с. 213—214].

Пример с гисаро показывает, как много нужно, чтобы песня состоялась. В частности, в данном случае необходима не только полная соотнесенность песни с ритуалом на разных уровнях, но и — в рамках этой соотнесенности — последовательная поэтическая семантизация избранных жизненных обстоятельств. Песня гисаро может сложиться только на определенном эмпирическом материале, который ею трансформируется в соответствии с установленными правилами.

Для песен гисаро очень важно также — как неперемное условие их живого функционирования — наличие воспринимающей среды, полностью владеющей их языком. Мы знаем множество фактов, свидетельствующих о необязательности таких отношений между песней и аудиторией, когда значение песни существует как бы вне осознания его воспринимающей средой. Гисаро так существовать не могут. Их значение открывается понастоящему лишь в процессе их «прочтения» теми, для кого они исполняются.

Есть достаточное число фактов, указывающих на то, что песни в составе ритуала, будучи строго регламентированы и расписаны по его этапам, сопровождая его ход в течение долгих часов, не обладают значением, сколько-нибудь известным

исполнителям. Они знают, какие песни и как следует петь, но они ничего не могут сказать о самих песнях. Так бывает, когда ритуал заимствуется. Характерно при этом, что значение ритуала в целом и отдельных его частей коллективу, перенявшему его, известно. В районе дельты Пурари исполнялась церемония *эриमु*, посвященная мифической «хозяйке» воды. Считалось, что в ходе ритуала эриму приходила в мужской дом, забирала приготовленную для нее свинью, оставляя взамен сумку с украшениями. Глубокой ночью группа мужчин, вооруженных копьями и стрелами, с барабанами и раковинами, в каноэ отправлялась встречать эриму. На фоне этой серии действий, смысл которых вполне ясен участникам, тем более парадоксальным кажется исполнение песен, певцам совершенно непонятных. Любопытно, что песни эти поются — с обычной для исполнителей энергией и без перерыва — до того самого ночного часа, когда участники обряда отправляются к реке, т. е. пение длится не менее десяти-двенадцати часов. Совершенно очевидно, что для певцов был свой глубокий смысл в столь долгом и хорошо налаженном исполнении песен на искаженном языке соседей [317, с. 183—186].

Не раз было замечено, что песни, на первый взгляд мало значащие, далеко не всегда понятные самим исполнителям, могли петься бесконечно долго, от сумерек до рассвета, пока продолжались танцы и длился срок ритуала. Можно думать, что какие-то танцы и песни на определенных временных отрезках церемонии уходили как бы в сторону от основной линии. Таковы, например, у капауку любовные песни, касавшиеся отношений молодых людей, на «церемонии свиней» [258, с. 50—51, 74]. Темы, связанные с культом умерших, могут возникать в пении и произвольно, но все же преобладает включение их, обоснованное движением церемонии. В огородной церемонии, посвященной таро, исполнитель совершает ритуальную обработку земли, в которую включена и песня. Повторяющаяся ее тема: «Отец (мать, дед), принеси мне таро...» Предполагается, что отец (умерший) будет со стороны наблюдать за празднеством. Он время от времени является также сыну во сне, дает ему советы, приносит снадобье, поддерживающее рост таро и свиней, и учит, как его применять. Иногда «исполнитель» вместе с «родителями» идет ночью на огород, там они бьют в барабаны и поют — совершают обряд для роста таро. И обряд, и сама песня называется *тиногу*. Один старик рассказывал Ф. Уильямсу, что однажды, услышав звуки тиногу, он отправился на чей-то огород, но, прежде чем он приблизился, все исчезло [319, с. 28—29].

Обычным является также исполнение песен, которые по своему смыслу не имеют прямого отношения к совершаемому ритуалу.

лу. Таковы, например, песни в составе церемонии *гопи*, которая обычно устраивалась после многих успешных военных набегов. У песен *гопи* был строго отмеренный ритм, их исполнение вел опытный знаток пения, который начинал каждую строфу, а хор подхватывал, и окончание каждой строфы фиксировалось серийей коротких барабанных ударов. Исполнение повторялось два-три раза в день. О характере песен некоторое представление дает один текст, приводимый Ф. Уильямсом. Как и другие тексты того же типа, он начинается формульной фразой: «Я сын человека *Гопи*». Далее идет речь о гигантской свинье *Кимири*, взятой в деревне *Квои* неким *Карара* в уплату за каноэ. Возможно, что слово *ариа*, обозначающее вид птицы, здесь — название каноэ. Говорится также о движении лодки [317, с. 173—174].

Очевидно, было бы напрасно искать какую-либо перекличку между песней и обрядом. Прямые смысловые связи оказываются необязательными. Важно, что поддерживается связь структурная: песни *гопи* поются на определенную мелодию (либо несколько мелодий) и им свойственна единая линициальная формула. Что касается их конкретной сюжетики, то она, видимо, более или менее свободна.

Будучи внешне связаны ритуальной схемой, песни внутренне оказываются в перекличке с действительностью, с коллизиями и проблемами самой жизни. Обрядовые связи составляют ту необходимую форму, которая позволяет касаться реальных тем.

Следующий выразительный пример из фольклора *капауку* показывает, как песни, строго приуроченные к определенным обрядовым моментам, органически включенные в сложный игровой комплекс, замкнутые в традиционных пространственных пределах, оказываются направленными на передачу разнообразного жизненного содержания и откликаются на множество тем. У *капауку* принято после постройки танцевального дома устраивать в течение примерно трех месяцев *эма увии* («посещение танцевального дома»). Группы из разных деревень и родовых коллективов приходят в деревню на ночные танцы. В определенное время какая-либо из групп вбегала в дом, чтобы петь песню типа *угаа* и прыгать на упругом полу. Пение начиналось с лающих звуков приветствий, при этом люди в очень быстром темпе начинали прыгать так, что пол ходил ходуном. Солист заводил свою песню, «помощник» отвечал ему в манере контрапункта, а затем включался хор. После завершения песни снова начинали трясти пол, и лающие звуки подготавливали новую песню *угаа*. Спустя немного времени появлялись женщины и девушки с факелами, они двигались вокруг танцоров. Некоторые из ночей *эма увии* предоставлялись женщинам, они танцевали и пели *угаа*, а мужчины светили им, либо

мужчины и женщины менялись ролями в течение одной ночи. В этих празднествах участвовали сотни людей, здесь же резали свиней и распределяли еду, торговали и т. д.

Из показаний информаторов явствует, что песни угаа не были в своем содержании привязаны к ходу обряда, но посвящались темам взаимных отношений между членами данного коллектива или даже разных коллективов. В форме угаа мужчина мог предложить другому дружбу; побудить кого-либо к взносу в его «фонд», предназначенный для платы за невесту; выразить сожаление об утрате близкого человека; предсказать время замужества девушки... Из угаа люди узнавали новости и приобщались к сегодняшним проблемам деревни. В угаа поющий мог вызвать на спор своего соперника. Распространены были специальные *вака угаа* — песни ухаживания [256, с. 50—51; 258, с. 73—77].

Между церемонией и песней возникают отношения, которые не всегда можно объяснить исходя из данной ритуальной ситуации или из более широкого ритуального сюжетного контекста. Связи подчас основываются на самых общих ассоциациях, и, кроме того, в поддержании их свою роль играет фольклорная традиция данной этнической группы. У арапеш, например, церемония *абуллу* специально посвящена уборке ямса. Среди многочисленных стадий церемонии есть и такая, когда после укладки плодов ночью начинают петь песни абуллу. Для этого вида есть традиционная мелодия, которая может сопровождать и вновь созданные тексты, хотя многие сохраняются от прежних времен. Записанные песни связаны со смертью того или иного жителя деревни. По словам М. Мид, такой характер носит вообще большинство песен арапеш. Если это так, то вряд ли стоит искать прямые смысловые и функциональные связи в данном случае. Можно лишь ограничиться общими соображениями о том, что церемонии, посвященные огородным культам, так или иначе включают реминисценции, относящиеся к культу умерших.

Песни арапеш как будто не содержат никаких мотивов, которые бы соотносились с темой плодородия и вообще как-то затрагивали тему огородничества. Но в них есть военные мотивы, и этим соответствующие песни перекликаются с пантомимой, изображающей убийство врагов. В основном же песни обращены к ушедшим родственникам, каждый из которых назван здесь по имени, причем сообщаются отдельные подробности их смерти. Пение происходит под танец абуллу. Четверо-пятеро мужчин держат длинный, метров до шести, шест *алу* за концы, молодые люди поддерживают его посередине. Они поочередно поднимают и опускают до земли то один, то другой конец шеста, причем эти действия соответствуют чередованию фраз песни. Здесь же

стоят мужчины с копьями, дубинками, женщины с сетчатыми сумками, и все они танцуют в такт движениям шеста. В песнях говорится о причинах смерти (колдовство, чье-то нападение), о жене, ожидающей умершего мужа, но больше всего — о пути, которым идут («спускаются») умершие и те, кто их провожает. Называются пункты, в которых останавливаются духи, иносказательно описываются способы их ухода. Например, согласно верованиям арапеш, духи прыгают в море. Певец так описывает уход умершего брата:

О младший брат Бауван!
 Море взяло тебя, и ты ушел.
 Ты остался на Валиф,
 Ты остался на мысу
 [222, т. 2, с. 428—429].

Характерно, что во всех записанных абуллу речь идет о людях, недавно умерших и еще не вошедших в состав предков.

Функциональный диапазон новогвинейских песен чрезвычайно широк, и мы располагаем очень небольшим материалом, чтобы хотя бы пунктирно обозначить его границы, существенно отметить типологическое многообразие функций и их, так сказать, разнонаправленность. Приведенный выше материал достаточно показателен в этом смысле. Не совсем обычный пример общественно-воспитательной функции песен и связанного с ними обряда привел А. Хамфрис. Обряд назывался *эхало*, и прибегали к нему в деревне, когда по разным причинам обстановка становилась тяжелой, отношения портились. А. Хамфрис наблюдал *эхало* в 1925 г. Большая процессия танцоров в масках вошла в деревню и разбилась здесь на группы. Участников узнавали и к ним в паузах между песнями обращались матери, отцы, жены. Танцующие представляли разные тотемные связи. Ведущими были *эхало-отец*, игравший роль клоуна, и *эхаломать*, орудовавшая во время танца рыболовной сетью.

Ночью исполнялись песни *эхало*, причем их знали только мужчины, которые пели их по очереди, толпа же подхватывала пение. Тексты, которые приводит А. Хамфрис, обращены к девушкам, здесь их укоряют за неумение вести хозяйство, за распущенность и нескромность и т. д. Вот свободный перевод одной песни: «Девушки, почему вы позволяете всем мужчинам любить вас? Это нехорошо. Вы не должны вести себя так. Вы не должны позволять мужчинам любить вас».

Во время дневных танцев старшие в речах, обращенных к младшим, выговаривали им за разные проступки и давали поучения и советы. Мать упрекала сына за невнимание к ней: он уносит всю пойманную им рыбу к себе в дом, не думая, что мать и отец голодны. «Через *эхало* я разговариваю с тобой,

с тем, чтобы ты изменил свое поведение и сделал свою мать «счастливой».

Общественное значение эхало достаточно определенно раскрыл один информатор: «Белые люди исправляют других, сажая их в тюрьму и наказывая разными иными способами. Мы, новогвинейцы, исправляем наших людей через эхало» [165, с. 159—163].

Существует обширный круг обрядовых либо просто ситуативных песен, связанных с переходом женщин из одной возрастной категории в другую, а также отражающих, так сказать, женский взгляд на некоторые явления и предметы.

Из обрядов, связанных с рождением ребенка, отметим совершаемый у папуаязычной группы населения Соломоновых островов женский обряд, который устраивают спустя четыре-пять недель после рождения. Участницы, надев лучшие наряды и украшения, исполняют танец и поют койя. К этому времени уже заколото несколько свиней. Тело ребенка натирают маслом, и «специалистка» поет «заклинание роста». В этом заклинании следуют поименные обращения к предкам, которые владели искусством магического воздействия на детей. Ближайшая цель заклинания — дать возможность матери носить ребенка на огороде без боязни повредить ему.

От рассвета до темноты

Вы двое, мать и дитя, будете подобны крепкой пальме
кинкирису,

Которую ветер раскачивает туда и сюда (но не может
сломать).

Образ раскачивающейся пальмы здесь не просто метафора: на огороде мать и висящий у нее за спиной ребенок будут весь день составлять одно целое и их движения будут подобны наклоняющемуся и выпрямляющемуся дереву.

Что касается койя, то в этой песне на первом плане — мотивы клановых отношений. Собравшиеся на праздник женщины здесь, в деревне, «чужие», они родом из другого клана. В песне они вспоминают о нем — о месте Туруном. Каждый субклан имеет свой тип койя, и через его специфику устанавливается связь женщин со своим родом.

Прислушайся к манере, в которой мы поем и танцуем
в наших местах,

В наших местах, в Туруном...

Это манера, в которой мы поем и танцуем.

В койя есть мифологические реминисценции. Здесь упоминается локус Тухухроу («Я иду из родных мест нашего клана, в Тухухроу»), которым, согласно родовому преданию, проходят

предки-демиурги, мифологические существа — древесные крысы, направляясь к местам обитания их потомков [247, с. 178—180].

Многим этнографам удалось описать целиком или частично в разных местах Новой Гвинеи обряды, относящиеся к переходу девушек в пору зрелости [61, с. 106; 132, с. 72—73, 212; 219, с. 139—143; 243, с. 32—33; 258, с. 65—66; 273, с. 60; 313, с. 60]. Во время обрядов обязательно исполнялись песни. У сиане приглашали из других деревень стариков, которые в течение пяти ночей пели песни *авоиро*, расположившись во внешнем помещении девичьего дома. Пение как будто должно служить защитой «духа» девушки. Позднее те же авоиро поют молодые люди, принадлежащие к клану девушки, когда ее выводят из заточения. Всю ночь они поют ей [132, с. 72—73]. У чимбу девушки поют *гигани дингуа* — песни наставлений. Песенный цикл длится несколько ночей, мужчины клана могут присутствовать при этом. Вот содержание одной такой песни, определенно указывающее на характер и интенсивность поучений: «Раньше ты не приносила крови. Раньше ты была подобна маленькой девочке, но теперь ты близка к тому времени, когда можешь выходить замуж. Теперь тебе нельзя играть с детьми или самой играть в детские игры. Ты должна принять на себя женскую работу, каждый день ходить на огород и ухаживать за вещами, которыми твоя мать научит тебя» [273, с. 426—427]. Мы не знаем, к сожалению, что перед нами — перевод текста песни или ее «полный смысл». Судя по всему, второе, так как новогвинейские песни не могли содержать столь обстоятельного и логически развернутого текста. И. Уайтман, слушавший аналогичные песни также у чимбу, уверяет, что они не имели смысла (т. е. не поддавались прямому переводу) [313, с. 415].

Песенный фольклор обрядов девичьей зрелости дает нам одновременно образцы высокой лирики с богатой образностью и целым набором ассоциаций. Дж. Ниллес записал огромного (по новогвинейским масштабам) размера песню, которая пелась при символическом очищении тела девушки по окончании ее заточения.

В этой песне есть стихи, воспроизводящие стадии обряда: девушке велят принести воду из источника, нарезать листья и принести еду, приготовить огонь и накалить камни, развернуть циновку и т. д. Но следующие строфы резко меняют весь тон песни:

Поднимись на вершину горы Чумау,
Посмотри на красивые деревья,
Взберись на деревья *кундомбу* и *гандиа*,
Ты увидишь их раскрывшиеся белые и красноватого оттенка
цветы.

Понаблюдаей за птицами *кинде, вендо, дире*, собравшимися на ветвях.
 Прислушайся к песням *кагл, ваугл и дилу*, когда они поют парами.

Они все ушли теперь за реку, за холмы.

Там в дереве есть дупло; пойди и посмотри, как красиво дитя радуги прячется подобно цветку *ойиен*.

Пойди и посмотри на детей молнии и грома, как прекрасны они.

На вершине Пиндауде они живут и стоят недвижимы.

Они могут спуститься; мы хотим видеть их;

Мы хотим знать о них и иметь их

[243, с. 32—33].

К сожалению, Ниллес не привел всей песни, которая заключала около двадцати строф. По-видимому, обряд очищения включал символическое путешествие на вершины гор, в леса, в мир птиц и цветов. В сохранившихся строфах просматривается мифологический план: участники обряда готовы вступить в контакт с прекрасными детьми молнии и грома, и это тоже, вероятно, составляет предписанный традицией элемент очищения.

Но при всем том мы имеем дело с настоящей поэзией, где прямой поэтический план составляют тонкое переживание природы, наслаждение ее красотами — звуками, цветами, пространствами. Удивительно в этой песне внимание к состояниям мгновения, подвижности, неустойчивости, переменчивости.

Известные нам редкие свадебные песни преимущественно обращены к девушке-невесте либо говорят от ее имени и от имени ее родных.

По данным К. Рида, от момента принятия выкупа за невесту до передачи ее мужу девушка ходила вместе с другими невестами, они бродили по окрестностям много дней и нелли. Прощальный обряд, совершавшийся в отцовском доме, также включал песни, которые всю ночь следовали одна за другой. «Временами пронзительный, причитывающий голос запевал... все подхватывали мощным хором... Ситуацию можно было квалифицировать как обряд расставания». В паузах между песнями «старшие родственники время от времени обращались к невесте, рассказывали об обязанностях жены и учили ее, как следует вести себя с родными будущего мужа. С окончанием последней песни гасили очаг. Проводы невесты в другую деревню проходили под пение [21, с. 224—242].

У варолен разные моменты свадебного обряда отмечались пением *ратара*, например принесение подарков, приготовление украшений для брачной пары, завершение постройки брачных подмоствок — *ина*. На рассвете одного из дней обряда брачная

пара должна была совершить церемониальный обход деревни. При этом пелась *соитирано*, заканчивавшаяся веселым криком. Вероятное значение одной такой песни: «Мы ворвемся в Кондирей и убьем здесь много людей» [147, с. 101—111].

У куман в ночь перед тем, как девушку уведет партия жениха, женщины символически очищают ее тело. Ритуал этот напоминает описанный выше, и песни поются те же, с добавлениями, относящимися к происходящему.

Помимо самого поверхностного упоминания о ритуале очищения песня передает физическое и психологическое состояние девушки:

Мое лицо горячо, оно пылает,
 Оно сияет, как оперение птицы *кавагломбама*.
 Отец и мать, слушайте: моя кожа горит
 [243, с. 35; об обряде очищения и сопровождающих его песнях см. также
 40, с. 244—245].

Приведенные примеры заставляют думать, что любые категоричные характеристики новогвинейской песни неизбежно окажутся односторонними и неполными и что в действительности она представляет собой явление многосложное и обнаруживает разнообразные, на первый взгляд трудно согласовывающиеся тенденции.

Фольклор в обрядах ухаживания. У истоков любовной лирики

Обряды ухаживания и связанный с ними фольклор представляют особенный интерес, поскольку они ведут нас в среду новогвинейской молодежи, в мир ее внутренних отношений, сердечных переживаний, в мир, где «на равных» встречаются юноши и девушки, где столь характерная для новогвинейского общества оппозиция «мужское» — «женское» предстает в формах, лишенных традиционного принижения женщин, страха перед их природой, столь характерно проявляющихся в быту, во многих ритуалах, в обряде инициации.

Девушка в обрядах ухаживания оказывается объектом особого внимания, молодые люди добиваются ее благосклонности, ищут способов «завоевать» ее, покорить силой своих чувств, средствами магии. Основное направление обрядов — от мужского к женскому: юноши должны проявлять инициативу, они представляют активное начало, дело девушек — соответствующим образом откликаться на их выбор.

Обряды ухаживания отчасти напоминают то, что у ряда народов Европы имело характер посиделок.

Обряды ухаживания составляют заметную часть традиционного комплекса добрых отношений между молодыми людьми. С ними так или иначе связаны представления о возможности с помощью магии наделить юношу и девушку соответствующими качествами, которые придадут им особую привлекательность, вызвать у девушки влечение и т. д.

Родители сына (преимущественно мать) с самого детства начинают воздействовать на него средствами любовной магии, натирают его тело разными снадобьями, которые должны обеспечить ему успех у девушек и сексуальную силу. Позднее мать использует магические средства для привлечения определенной девушки. Применяемые заклинания могут включать мифологические реминисценции: например, белый порошок с саговой пальмы ассоциируется с мифическими Гануми, о котором известно, что он был любимцем девушек; эффективная формула вызывания желанной девушки варьирует известные слова Маруногере при открытии первой церемонии могуру, с которыми он обращается, чтобы прислала женщину изжарить свинью [193, с. 241—242].

На Северном Д'Антрасто юноша, чтобы покорить девушку, тайно уносил ее юбку и надевал на себя во время купания. Стоя в воде, он пел магическую песню *эбатао*, а позднее возвращал юбку на место [170, с. 135]. У сиани юноша натирался специальной смесью и ходил вокруг дома девушки: считалось, что, учуяв запах смеси, она «станет горячей от восторга» и пойдет к нему [247, с. 144].

У тереби записана песня, к которой дано такое объяснение. Когда молодой человек хочет победить сердце девушки, он уходит в лес или на вершину одинокой горы, откуда может видеть хижину, где живет его любимая. Он запекает песню любовной магии и в это время наблюдает за каким-нибудь насекомым, карабкающимся по стеблю. Если окажется, что по окончании песни оно еще на стебле, то девушка скажет «да», если же улетит раньше, то откажет. Слова песни обращены к насекомому: «Ползи вверх, малютка; прошу тебя, не спускайся, плутовка» [303, № 27; ср. также 39, с. 193; 53, с. 418].

Обряды ухаживания устраиваются ночью, в мужских домах либо — там, где они есть, — в женских домах. У чимбу инициаторами встреч выступают девушки клана, они приглашают юношей другого клана, «свои» молодые люди могут присутствовать, но обряд устраивается не для них [73, с. 52—53]. В долине Вахги К. Симпсон наблюдал обряд, называемый здесь *канана*, совершавшийся в длинном, около 24 м, здании. Пары сидели возле огней, разожженных в ямах пола по всей линии дома. Крыша была такой низкой, что нельзя было встать во весь рост. На девушках были плетеные пояса, указывавшие, что они

еще не замужем; лица были ярко раскрашены, на шее, на руках были украшения, браслеты, на голове — наряд с жаури и другими украшениями; тела их блестели от масла, у некоторых носы были проткнуты палочками. На юношах были похожие пояса и украшения, но на головах у них красовались пучки ярких перьев казуара, райской птицы и др.

Под общую песню пары с закрытыми глазами ритмично раскачивались, поворачивая головы, лоб ко лбу, щека к щеке, почти прикасаясь к губам друг друга. Так могло продолжаться всю ночь; по сигналу наблюдавшей за обрядом женщины пары менялись, но отдельные пары не разбивались, иногда передвигались в тень, где принимали другие позы и продолжали «повороты головы». В редких случаях такая любовная игра могла заходить далеко, когда огонь потухал. По словам информаторов, цель канана — предоставить возможность молодым людям узнать друг друга [295а, с. 174—175].

Сообщения из других мест Новой Гвинеи подтверждают, что мы имеем дело с типовым обрядом, который мог частично варьироваться, сохраняя устойчивые элементы. В Паглау (Нагорье) молодые люди во время долгого пения сплетали пальцы, и это положение имело свое название; там же при больших сборищах (*канант*) пары терлись лбами и носами, и это называлось *ку нггандип* — «они жгут (или накаляют) камни». Х. Ауфенангер отмечает, что к такой встрече, называемой *теванди таи* («они поют рядом», «они сидят близко друг к другу и поют»), мать готовит девушку специально, обеспечивая ее магическими средствами, которые должны воздействовать на юношу [40, с. 226—228].

У бена-бена (Восточное Нагорье) такие встречи проводятся в мужских домах примерно раз в месяц, и в них участвуют юноши и женатые мужчины «другого» клана, причем участников мужского пола всегда больше [252, с. 42—43]. По словам М. Рэй, во встречах с одной стороны участвуют «сестры» одного субклана, с другой — юноши того же субклана и мужчины других кланов. Для каждой девушки эти встречи растягиваются на три-четыре года. Она проводит целые ночи в мужском доме и может здесь спать, разделяя ночное жилище с «братьями» субклана. По существу, это предбрачный период, который, как правило, оканчивается замужеством. Обычай этот называется *тимп боаг кере* (в переводе на англ. яз. «carrying leg» или букв. «leg bed through») — по основному положению пары в обряде: молодые люди сидят друг против друга, обе ноги девушки лежат между перекрещенных ног юноши; они пожимают друг другу руки, обмениваясь шутками [268, с. 22, 175—177]. Судя по некоторым данным, пара — это потенциальные женихи и невеста, хотя далеко не всегда их встречи на обряде завер-

шаются браком. У менди отмечены любопытные факты состязания соперников: сначала против девушки садится (в манере, описанной выше) один из юношей; он поет песню, а затем уступает место другому, и так может продолжаться до тех пор, пока девушка не остановит своего выбора на одном и принимает уже только его и «братьев» из его клана. Ее решение обычно оказывается прелюдией к браку [252, с. 162].

У куман встречи бывают двух типов: *гоананди* происходит в девичьем доме общины, где девушки сидят у стен, а юноши образуют противоположный ряд, который сдвигается после нескольких песен; пара может отделиться и перейти в дом девушки, где сходный обряд *канго* будет продолжаться в присутствии матери [243, с. 33—34].

По описанию у энга помещение для встреч как бы делится на женскую и мужскую половины. Переход возможен, когда кто-либо садится рядом с девушкой. У энга до недавнего времени юноша сидел возле девушки, сохраняя определенную дистанцию, не касаясь ее [108, с. 4; см. также 130, с. 53; 168, с. 244; 299, с. 82—85].

Ритуальные действия, предусматривающие обязательное участие пары и включающие зеркально повторяемые движения головами, касания щеками, лбами, носами, иногда и губами, сидение в специально выработанной позиции, очевидно, несут магический, социально-символический и лично-символический смысл. По-видимому, эти действия в первую очередь направлены на взаимное знакомство и взаимопроверку на совместимость представителей противоположных полов, взаимный выбор партнеров и — по крайней мере временное — преодоление традиционного барьера между полами. Песни вносят в этот набор ритуальных значений весьма существенные оттенки.

Песни ухаживания — преимущественно мужские. У Стратер-на зафиксированы интересные случаи, когда песня мальчика *амб кенан* содержит изложение точки зрения девушки [168, с. 243]. Не вполне ясен характер тех песен, которые поются совместно парами. Например, у сиане во время обряда *гимагама* пары поют, раскачиваясь из стороны в сторону, постепенно юноша и девушка наклоняются друг к другу, пока носы их не соприкасаются [132, с. 65].

У мейбрат песни ухаживания поются, видимо, не в обряде описанного нами типа, а в ходе игры, в частности игры в шнуровые фигуры, отдельные виды которой включают сексуальные аллюзии. Песни поются по очереди и представляют собой шуточный, с известной долей символики, диалог. Текст, приведенный Й. Элмбергом, содержит прозрачные намеки на желание юноши получить от девушки запретное и ее слабо завуалированное обещание [103, с. 70—71]. У манга девушки могут петь или

Для характеристики песен ухаживания исключительно интересен записанный у энга набор типовых песенок, которые должны знать и уметь исполнять молодые люди, участвующие в ночном обряде. Из объяснений собирателя (новогвинейца) мы узнаем, что *эда немаго* требовали специальной выучки, им нельзя было обучиться «просто так». Юноша проходил «школу» в течение двенадцати-восемнадцати месяцев и платил своим учителям. В прежние времена молодой человек мог общаться со своей девушкой только через посредство *эда немаго*. Это — обрядовая любовная поэзия, исполнявшаяся на особый лад; паузы между стихами заполнялись песнями, которые определенным образом с ними соотносились.

Цикл из шести стихотворений и перемежающих их песен можно читать как развернутое и развивающееся признание юноши, его лирическое самораскрытие перед девушкой. От стиха к стиху чувство движется, нарастает, становится все более откровенным и вырывается к концу с полной силой. Вначале — робкая надежда на отклик, ожидание чего-то от встречи; здесь и страх перед молвой, которая может бросить тень на девушку, и ревнивые мысли о возможных соперниках, и настойчивое требование к девушке сделать выбор. Своеобразие этих любовных мотивов — в их прямой обращенности к находящемуся тут же адресату, в необычном, с нашей точки зрения, «эффекте присутствия». Но что придает стихам особенную специфичность — это поэтический способ выражения, сквозь который проглядывает особый взгляд на мир, на поведение и отношения людей и на определяющие их внутренние движущие силы. Поэтическое содержание стихов несет печать характерного этнографизма, и, чтобы понять его, простого перевода текста оказывается недостаточно, необходимы пояснения к набору устойчивых значений, к коду.

Вот я начинаю.

Девушка, ты будешь есть, и еда не кончится.

Девушка, ты будешь говорить, и слова не кончатся.

Гуляя, гуляя в равнинах,

Ты всегда спешишь на свою дорогу.

А я, мальчик с двумя душами (?) из мальчиков

сказочной земли.

Подобный единственному плоду сладкого картофеля *оно*
моей матери

И единственному плоду таро *тану* моего отца.

Итак, ты просила меня прийти

На твою сторону, в угол твоего длинного дома.

Как видишь, я подчинился.

Скажи мне теперь, что у тебя есть для меня,

Что ты обещала мне, привлекая знаками лица,
 Движениями губ и носа,
 Которые привлекают меня уже так давно,—
 Я говорю совершенную правду.

Чтобы объяснить стихотворение, комментатор отсылает нас к специальному поэтическо-этнографическому словарю, где можно прочитать, что опо — это редкий и очень ценный плод, с особым вкусом, вид сладкого картофеля, который культивируют женщины, а тапу — также редкий и высоко ценимый в этом районе сорт таро, культивируемый мужчинами. Так разъясняется «двойная» природа юноши и утверждается особенная ценность его личности. Однако реального комментария недостаточно, приходится заново «переводить» весь текст с языка поэзии на язык прямого общения, и вот как выглядит перевод: «Я ни за что не пришел бы, потому что смотрю на себя как на ценный плод таро или сладкого картофеля, который вырастили отец и мать. Девушкам не разрешают дотрагиваться до таких плодов. Но поскольку ты пригласила меня, у тебя есть что сказать мне. Скажи же мне поскорее, прежде чем я изменю свое намерение. Разве есть что-нибудь такое, что ты прервешь на середине, не кончив? Например, когда ты ешь — ты ешь (до конца), когда говоришь — говоришь, когда гуляешь — гуляешь. Если ты что-то задумала, то не откажешься. Так и слов, которые ты собираешься произнести, не остановить — они поплывут и отзовутся в небесах и над долинами».

Помимо того, что приводимый перевод проясняет отдельные места стихотворения, он вносит нечто такое, чему как будто нет прямого соответствия в поэтическом тексте. Это касается последней фразы. Если бы текст переводил сторонний наблюдатель, мы могли бы просто счесть это за вольность его фантазии. Но перевод принадлежит Кундапену Тальяге; он — энга, выросший в традиционной среде; стихи эти полны для него непосредственного смысла, поэтому вряд ли он сочиняет что-то от себя. Следовательно, мы должны признать, что имеем дело с поэзией особенной семантической насыщенности, когда слово и фраза значат гораздо больше, чем дает их точный смысл.

Приведем еще часть из пятого стихотворения, в котором семантических загадок, пожалуй, еще больше:

Сын богатого купит дочь бедного.
 Сын богатого женится на дочери бедного.
 На склонах или на вершинах гор
 Барабаны нашего племени звучат громче всех,
 Так ясно, что выбор становится делом Мата.
 Ты можешь либо оставить их звучать,

Какими бы ни были их слова — правдивыми или
лживыми, —

Либо можешь закрыть им дорогу.

Но отнеси на своей груди это великолепное перо

В землю, где лежат твои огороды,

Или в то место, где ты живешь,

О девушка, в свои родные места

Или в землю твоих мечтаний.

Смысл песни в значительной степени запрятан в ее традиционной образности, и для уяснения ее опять необходим «пересказ». «Любой юноша может жениться или купить любую девушку: выбор зависит от двух лиц. Сейчас говорю я, а выбор зависит единственно от тебя». Так толкуются первые два стиха. Чтобы прочитать их подобным образом, нужно, конечно, органично владеть соответствующим кодом, привычной системой ассоциаций, которые непосвященному просто недоступны. Мало знать, что оппозиция «сын богатого» — «дочь бедного», оказывается, не заключает и намек на ограничения, а, напротив, выражает возможность и свободу выбора. Необходимо еще и искусство «протягивания» ассоциации, перевода ее в более личный план. «Пересказ» следующих стихов: «Я пришел к высшей точке своей речи. Я подобен барабану своего племени, который звучит громко и чисто на склонах и вершинах гор. Он слышен совершенно ясно. Так и мои слова...» Опять-таки нужно свободно ориентироваться в кодовой системе, чтобы воспринимать барабаны племени как голос молодого человека, который этому племени принадлежит. Но здесь есть и другие образы этнографического плана. Мата на языке энго — это вид дерева, у которого листья ярко-белого цвета снизу и тускло-зеленого сверху; обычно они употребляются в качестве украшений на празднествах и во время танцев; мата в песне — это метафора силы, определяющей выбор и ассоциирующей так или иначе с ритуалом.

Комментарий к последним стихам: «Если, однако, тебе скучно или неясно, ты можешь оборвать меня и не дать мне продолжать. У тебя есть право в любое время остановить меня. С другой стороны, если тебе нравится то, что ты слышишь, возьми мой образ и мои слова туда, где ты живешь, в твои огороды, в твои родные места или в землю, о которой ты мечтаешь».

«Мой образ и мои слова» в пересказе соответствуют «великолепному перу» в стихотворном тексте. Красивое перо птицы — обязательный элемент праздничного и обрядового украшения, и в стихах не случайно с ним ассоциируется образ юноши. Ассоциация носит личный характер, поскольку украшающие перья

были собственностью мужчин и, следовательно, были знаками определенных лиц. Девушка не могла «унести» просто перо: оно должно было принадлежать определенному лицу.

По ходу исполнения стихов юноша мог играть, как бы пытаясь не только описать словами, но и представить зримо отдельные ситуации, трогая какие-то предметы или жестикуюлируя.

Песни также могли дополнять, усиливать сказанное в стихах либо просто перекликаться с ними. Так, после первого стихотворения песня как бы подтверждает, что юноша явился по приглашению и что девушке не стоит отказываться. Вторая песня настойчиво призывает девушку проникнуться симпатией и дружеским чувством к тому, кто сейчас рядом с нею, а в третьей песне о любви говорится уже открыто. Песня, относящаяся к пятому стихотворению, о котором мы говорили подробно, передает напряженное состояние героя:

Я не стану колебаться,
 Когда придет время,
 Ибо я всю веру отдал в Пакили,
 Где я войду в длительную тень.
 Осени меня еще сильнее твоей тенью,
 Тенью твоего молодого крыла — Пакили.

Пакили — родина девушки; это место уже упоминалось в предыдущих песнях. Собственно, Пакили присутствует так или иначе в каждой из пяти песен и отчасти объединяет их в цикл. Больше того, последовательность упоминаний Пакили определяет внутреннее развитие основной песенной темы. В первой песне: «Это вы, девушки из Пакили, пригласили меня, и я откликнулся на ваше предложение». Во второй: «Проникнись симпатией к мальчику из Паули, о подруга из Пакили... Подружись с ним, ты можешь выйти за него...» В третьей: «Когда придет время, пусть я найду обещанное место, на которое я могу бросить свою любовь... Пусть я найду обещанную Пакили...» В четвертой: «Ты можешь разделить имя с землей Конаме, О девушка Пакили, приходи, приходи, приходи».

В песнях есть и другие переклички («Когда придет время...»), так что они складываются в сюиту, где лирический герой ведет напряженную борьбу, стремясь завоевать сердце девушки.

Эда немаго — поэзия большого содержания, сложной обрядовой системы, отдельные элементы которой поражают своей изысканностью, свидетельствуя о наличии высокой поэтической культуры в данной этнической среде [108].

Заклинательные песни

Заклинательная поэзия составляет, видимо, значительный раздел новогвинейского фольклора. Само это понятие требует некоторых уточнений. Во-первых, «заклинательное» начало — в смысле направленности текста на какой-то предмет или какое-то состояние, установки на прямую эффективность — свойственно самым различным песенным жанрам и может проявляться в них по-разному. Собственно заклинительные песни — те, которые прямо включены в какой-либо магический комплекс, подчинены его целям и соотнесены с другими его элементами. Во-вторых, заклинительные песни не всегда легко отделить от заклинаний в прямом смысле. По-видимому, между ними есть принципиальная общность в поэтических особенностях, в организации и основах образности. Дело осложняется еще тем, что сами заклинания не только наговариваются, но иногда и пропеваются на особый манер. Но все же это разные виды фольклора, и смешивать их нежелательно [о заклинаниях в разных районах Новой Гвинеи см., например, 12, т. 3 (1), с. 102—105; 157, с. 43—45, 182—183; 170, с. 127—131; 213; 222, т. 2, с. 415—416; 256, с. 27—28; 282, с. 65, 159—160, 249—252, 259; 317, с. 236—237; 324, с. 120].

Заклинательные песни поются по самым различным поводам, в типовых обстоятельствах трудовой деятельности и домашнего быта: при обработке огородов, подготовке к гарпунной охоте или рыбной ловле, при постройке дома; для излечения от болезней; при колдовских действиях, имеющих целью вызвать либо отворотить зло, возбудить любовь и т. д.

Песенную магию, связанную с земледелием, мы рассмотрим далее специально в составе земледельческого культа, а также коснемся ее в других главах. Заклинательные песни нередко по своим функциям и содержанию мало чем отличаются от обычных заклинаний. Чтобы погубить кого-то, колдуны бросали в огонь убитую крысу и куски сахарного тростника и пели:

Guzino guzi guzino...
Anawa guzino guzi...
Ojo oii...

(«Мясные мухи [из его тела]... В Анава [землю умерших он уходит]»). Считается, что жертва колдовства независимо от местонахождения слышит эту песню и умирает [61, с. 215].

На островах Д'Антракосто песни, называемые *томодуве*, исполняются с разными магическими целями. Они входят — вместе с лекарствами, разного рода колдовскими действиями и массажем — в систему магического лечения. Когда томодуве не дает эффекта, зовут «специалиста», знающего более сильную

песню — *димо*. Он начинает массировать тело пациента, сопровождая песней каждое движение, и постепенно гонит болезнь в нижние конечности. Он растирает ноги все крепче, и его песня становится быстрее и быстрее; достигнув ступней, он, с последним взрывом песни, кончает. Такая процедура может совершаться по три раза в день в течение трех дней [170, с. 141].

Считается, что человека можно убить песней. Колдун ходит по тропке, рассчитывая встретить жертву, и при этом нежным голосом поет заклинание. Прошедший здесь заболевает и вскоре умирает. Каждый колдун имеет свою собственную песню, видовое название которой — *авабугу* [170, с. 143—144]. Томодуве поют также старики, посещая беременную женщину в ее уединении. У каждого из них — своя песня на этот случай. Песня, приводимая в рассматриваемом источнике [170, с. 105], относится, собственно, не к женщине, а к новорожденному. Это нечто вроде колыбельной, исполненной заботы о ребенке.

Есть достаточное число фактов, указывающих на то, что песни могли «впрямую» выполнять магическую роль.

В районе Тора рыбу ловили, делая выгородку в реке и отравляя затем воду при помощи отрубленных корней одного дерева. Когда рыбаки водили корнями по воде, они пели тихо, почти шепотом: «Goerié, goerié, goerié...» («Умри, умри, умри...»), потом — «Aadebaai, aadebaai...» («Умри быстро...»). Третья песенная команда звала рыбу выйти на поверхность. При этом специалисты имитировали звуки, якобы характерные для умирающих рыб [249, с. 68]. Для успешной охоты на дюгоней у киваи совершался обряд вызывания мифических покровителей — Соидо и Пекаи. Гарпунщик привязывал к одному из столбов платформы, ставившейся на рифе, женскую травяную юбку, символизировавшую Пекаи, и обращался с песней к дюгоню, который должен был представлять Соидо: «Соидо, приходи, Пекаи ждет тебя здесь...» При этом он движением головы давал знак приблизиться. Характерна здесь тройная система подачи магических сигналов: через символ (юбка), жест и вербальный текст. При этом именно последний с наибольшей определенностью раскрывает содержание происходящего [193, с. 132]. В тех случаях, когда в систему включается еще один элемент — заклинание, именно на его долю выпадает та же самая роль, а песня как бы отступает на второй план, хотя функция выражения прямого смысла за ней сохраняется [193, с. 130]. Песня неизменно признается высокозначимым элементом магического обряда, хотя значение это не всегда доступно расшифровке, поскольку язык ее может быть чужим и непонятным. Видимо, считается, что магическим целям принципиальная непереводаемость не мешает [ср., например, 193, с. 371—372].

Магическую функцию песенный текст мог осуществлять в силу его ассоциативных мифологических связей, которые не были явными, а иногда даже скрывались специалистами от непосвященных. Когда женщина киваи отпраплялась ловить крабов и устриц, муж помогал ей тем, что клал на дно ее корзины мангровый лист и шептал заклинание, которое в действительности было частью церемониальной песни и относилось к мифической женщине Абере, имевшей обыкновение ловить крабов со своими девушками. Прежде, как сообщает Г. Ландтман, слова держались в секрете от женщин [193, с. 145—146].

Перенос некоей мифологической ситуации в настоящее через песню с магическими целями довольно обычен. Функциональные связи при этом могут носить более или менее открытый характер либо оказываются затушеванными. Но во всех случаях мифологический фон должен быть известен, хотя бы одним исполнителем.

Своеобразным ответвлением заклинательного песенного фольклора является детская игровая «магическая» поэзия. Некоторые образцы ее зафиксировал Ф. Нобл у манагаласи, на севере Новой Гвинеи. После купания ребята, чтобы скорее обсохнуть, поют лежа на камнях:

Pumina geruko, Tamina geruko

(«Солнце, свети на нас, солнце, свети на нас»).

Видимо, «пумина» и «тамина» — свободные вариации одного слова, обозначающего солнце.

Есть песня, останавливающая дождь:

Oni napara, oni hariha, Kokoda oro
Wahara kune iji va'e.

(«Твоя жена, твой сын, люди кокода,
Женились, потом уходили»).

Полный перевод: «Твоя жена и твой сын, женатые люди из Кокода, идут биться с ними». С последними словами песни бросали горсть грязи в сторону тучи.

Другая песня на ту же тему: «Змея пытается тебя укусить, беги» (и то же магическое действие) [245, с. 517—518]. Интересны состязательные песни, которые пелись ночью одновременно двумя группами: одна звала луну уйти за облака, другая — оставаться в ясном небе. Метафорой облаков был лес, метафорой неба — открытая трава [245, с. 519].

Можно предположить, что в этих детских песенках задержались мифологические мотивы.

Песни и война

Военные столкновения между отдельными племенами или локальными группами ради грабежа, увода женщин, кровной мести и т. д. составляли в прошлом органическую и заметную часть социальной жизни всего новогвинейского быта.

Как и все другие виды социальной, хозяйственной, домашней деятельности папуасов, война — на всех ее этапах и со всеми сопутствующими ей обстоятельствами — регламентировалась выработанными и закрепленными традицией правилами, нормами, обычаями и несла на себе ярко выраженный ритуальный отпечаток. С моментами ритуализации мы встречаемся при подготовке и начале войны, выступлении в поход, победном возвращении или заключении мира, оплакивании погибших, но также и в обстановке непосредственных боевых столкновений, в самых напряженных ситуациях борьбы.

Именно ритуальная сторона войны способствовала ее органическому включению в единый контекст социальной жизни, утанавливала ее связь с другими слагаемыми, придавала ей дополнительные значения. Она же обуславливала функционирование специального «военного» фольклора — заклинаний, колдовских формул, гаданий, призывов и, конечно, песен.

Ритуальный военный цикл предусматривал осуществление на каждом этапе соответствующих — коллективных и индивидуальных — обрядовых (в том числе магических) действий, которые должны были сплотить участников военного предприятия, воодушевить их, придать особую силу им и их оружию, обеспечить им безопасность в предстоящем сражении, ослабить и деморализовать противников и т. д. Об исполнении военных ритуалов в разных местах Новой Гвинеи см. [34; 86; 130; 170; 193; 261; 282; 291; 335].

Отдельные ритуальные действия воинов предусматривали исполнение специальных песен, семантика которых была подчас довольно сложной. У маринд-аним мужчины пели *айасэ*, собираясь вокруг культового инструмента, называвшегося *пахуи* или *багва* и представлявшего собой род богато орнаментированного копья или жезла с широкой листообразной лопаткой или цилиндрическим утолщением на конце. Пахуи употреблялся не только дома в ходе обряда, но и во время военной экспедиции; его нес руководитель отряда. По некоторым данным, во время битвы им ударяли врага, придавая этому некий ритуальный смысл; лишь после этого можно было обезглавить жертву [45, с. 738]. Здесь нет возможности вдаваться в подробности трактовки значения этого инструмента. Ван Баал, видимо, преувеличивает его связь с фаллическим культом и наличие в нем сексуальных мотивов [45, с. 739—741]. Зафиксирован миф, в ко-

тором происхождением своим багва обязан старому Анесаке, гиганту. У него было два сына, старший неожиданно умер. На третий день после похорон отец пошел на могилу и увидел, что из нее выросла кокосовая пальма с орехами. Анесаке заключил, что его сын превратился в пальму. Позже старик с младшим сыном перешел на другое место и устроил здесь гигантский огород. Однажды ему приснилось, что он слышит удары барабана у реки, и он послал туда сына. Судя по всему, отец посылал юношу принести нечто, но тот всякий раз приносил не то. Наконец Анесаке велел срубить дерево, из которого он и сделал багва, разукрасив его, и повесил на столб. В эту ночь старик пел до рассвета песню охотников за головами, а затем велел сыну прикрепить к древку каменный диск — *куна*. Анесаке отдал оружие сыну, и тот немедленно пустил его в ход против отца. После удара он обезглавил его [45, с. 729]. Обращает на себя внимание связь ряда мотивов мифа не только с убийством, но и с культом плодородия. В финале мифа из тела Анесаке появляются черви, которые превращаются в людей.

В нашем распоряжении есть несколько текстов песен типа айасэ. К сожалению, как это часто имеет место, тексты не поддаются полному переводу, и только по отдельным словам можно догадываться об их значении. Несомненно наличие в этих песнях мифологических связей. Один текст, например, сводится к повторению имени мифической старухи Собры [331, т. 2, с. 191], что само по себе весьма симптоматично. О Собре известно, что она появилась первой, создала огонь, участвовала в некоторых других событиях первотворения. Ей принадлежит окончательное завершение формы человеческих существ. Но с нею же связано начало охоты за головами. Собра имела обыкновение похищать детей, она убивала и пожирала их, при этом устраивая так, что подозрение падало на других людей, которых родные детей убивали. Таким образом, именно Собра первой стала подстрекать людей к убийству. Она же научила охоте за головами своего мужа Назра. Она шла впереди и пела песню воинов айасэ [45, с. 211, 551, 662]. Видимо, она и создала песни этого типа.

В более развернутом тексте, приводимом П. Вирцем [331, т. 3, с. 55], отдельные понятные слова указывают на то, что в песне идет речь о ритуальном военном доме, но также и о «Доме солнца», о крови и предстоящем убийстве, о еде, о сексуальных мотивах [45, с. 723]. Ван Баал приходит к заключению, что данный текст «содержит ссылки на поход, на битву, на дом воинов, на сексуальную связь, на мифологических персонажей» и как-то соотносится с мифологическими представлениями о солнце [45, с. 724].

Можно с полной уверенностью говорить, что как ритуал, так и (может быть, в особенности) песни служат тому, чтобы включить предстоящую битву и ее участников в традиционный контекст мифологического и психологического плана. То, что стояло за песней, совершалось одновременно в мифе и в жизни, два времени и два ряда событий объединялись по значению, смыслу и результатам.

У асamat незадолго до похода пели *онам со* — «песню облаков». Согласно преданию, эту песню пели предки нынешних жителей деревни Бисмам, когда они спускались с гор на побережье. Песня говорит о предках, живущих в «мире наверху», в деревьях, аналогичных земным, он упоминает обо всех, кто каким-то образом пострадал, а также о «людях» мифического мира — людях-молниях, людях — белых облаках, людях-муравьях, людях-червях и т. д., о духах, принимающих различные формы. Отдельные места этой песни излагаются на архаическом языке. Во второй части перечисляются борозды на деревьях и травах, где укрываются духи, нападающие на людей.

Затем следует песня *э'со*, в которой ключевые слова относятся к разным видам попугаев. Называется какой-либо вид, а затем идет вопрос: «В чей дом мы пойдем завтра утром?» При этом поющие называют себя младшими братьями птиц. Попугаев сменяют древесные кенгуру, белки разных видов. Песню не должны слышать женщины и дети. Возможно, что попугаи и белки воспеваются как пожиратели фруктов (аналогии между фруктами и человеческими головами обычны [335, с. 440—441]).

В нашем распоряжении есть и тексты, которые не имеют второго плана и смысл которых выражен прямо. Чтобы возбудить мужчин к предстоящей битве, лидер обращается к ним с песней, слова которой затрагивают их мужское достоинство:

Что это вы там? Женщины?

Так где ваши юбки?

Почему вы не идете на битву?

Слыша это, мужчины начинают «дрожать от возбуждения в ожидании встречи с врагами на поле сражения» [89, с. 229].

В песне мафулу главный смысл, видимо, состоит в указании на союз, дружбу двух деревень [327, с. 216—217].

Какую непосредственную информацию содержали обычно военные песни и какое воздействие они могли оказывать на окружающих, видно из следующего примера: однажды по просьбе путешественника М. Тэйлора мужчины запели одну такую песню; те, кто не был с ними, услышав пение, стали сбегаться, размахивая оружием, а затем присоединяться к певшим, «пока горы на мили вокруг не проснулись, и наши хозяева провели большую часть ночи, объясняя криками соседям, что это была

шутка. Их песня становилась все более дикой и дикой, а певцы все больше возбуждались, до того, что мы стали бояться, как бы они не поднялись на войну и не накинулись на нас» [302, с. 123—124].

Магические действия совершались во время похода: например, воины, намереваясь парализовать противников, по пути сваливали саговую пальму, стараясь при этом, чтобы она упала определенным образом, и выкрикивали угрожающие фразы [325, с. 270—271].

На островах Д'Антраксто воины имели обыкновение во время морского похода пересекать пролив ночью. Укрывшись где-нибудь в бухте, они сидели тесно в кругу и в низком приглушенном тоне пели песню войны — *бода*. Во время пения лидер каким-то таинственным путем обнаруживал близость врага. Информаторы говорили, что мелодия у *бода* всегда одна, но у каждого лидера есть свои слова. Песня может быть обращена к белоголовой скопе, острые когти которой отличаются особой хваткой. Почти одновременно с *бода* оставшиеся в деревне старики поют свои военные песни — *лулунибогана*, которые должны поддерживать ушедших [170, с. 83—84]. Там же, на Д'Антраксто, отмечено исполнение песен в связи с конкретными ситуациями военных действий: при бросании копья (песня *мадувела-вуда* — «быстрая борьба»), чтобы вернее нанести рану (*даийа-га* — «кровь»), чтобы приостановить отступление (*каива*) [170, с. 165].

Перед началом битвы неприятельские группы могли осыпать друг друга оскорблениями в виде ритуальных формул и сатирических песен [303, № 29].

Естественно, что ритуальным образом оформлялись победа, успешное возвращение, получение трофеев, причем в соответствующих церемониях видное место занимали победные песни. Такие песни при возвращениях — самая первая манифестация успеха [61, с. 236, 242, 243, 281, 282; 303, № 28].

Возвращающиеся у орокаива извещают о своем успехе издали сигналами с характерным ритмом. Приближаясь к деревне, они поют песни, либо прямо сообщающие о победе, либо предлагающие женщинам готовить еду, либо заключающие признания отдельных воинов в неудаче [321, с. 171—172]. В иных случаях песни поют встречающие. Довольно широко зафиксирован обычай исполнения победных плясок, сопровождавших разного рода ритуальные действия, в том числе с принесенными головами врагов и т. д. [45, с. 749; 50, с. 19; 51, с. 174; 145, с. 112; 147, с. 207—209; 258, с. 58—60; 321, с. 173].

В обрядах возвращения свое место занимали оплакивание погибших, ритуальное сообщение им о том, что они отомщены; так же как — в некоторых местах — разного рода каннибаль-

ские церемонии [100, с. 84—85; 194, с. 73; 221, с. 186—188; 282, с. 105; 317, с. 212—213; 325, с. 278—280].

Разумеется, у этих обрядов есть помимо триумфальных и траурных мотивов более сложный семантический план, с которым соотносятся и песни, разного рода выкрики, словесные формулы. К. Хейдер считает, например, что описанная им двухдневная церемония с победными плясками *эдаи*, исполнение которых довольно строго регламентировано, служит установлению ее участниками связи с «духами», которым они обязаны сообщить о своем успехе [145, с. 112].

Мифологический план прослеживается также в танце *пипи*, который считается главным военным празднеством у маватта. В этом танце объединяются мужчины и женщины, причем на последних он действует особенно возбуждающе. В ходе пипи поется песня о Квоиаме (Куиамо) — великом воине [51, с. 174].

Г. Ландтману, записавшему рассказы о Куиамо, удалось зафиксировать песни, к нему относившиеся и называвшиеся *нубуа* — по пляске, которую имел обыкновение исполнять мифологический герой. Эти песни пели возвращавшиеся с победой воины — они стояли в лодках с оружием в руках, разрисованные и украшенные, а женщины, собравшиеся на берегу, танцевали, держа в руках маленькие циночки и ветки кротона. Высадившись на берег, победители в полном военном облачении начинали танцевать пипи или *Куиамо пипи*. Отдельные строфы песен относились к танцу, напоминали о победе, о добытых головах, о прошедшей битве. О Куиамо говорилось как о великом воине, пролившем массу крови и убившем многих людей, сильным и всегда готовом к битвам. Строфы, как будто непосредственно относившиеся к только что прошедшему событию, к победе, и строфы, адресованные Куиамо, свободно чередовались не разделенные, видимо, сознанием временной, исторической дистанции; миф и реальность здесь не отделяются, Куиамо воспринимается не только как первый воин, открыватель войны и всего, что с нею связано, но и, в сущности, как один из участников завершившейся битвы.

Здесь же в песнях можно было встретить упоминания о Сидо, открывшем дорогу в страну смерти; о Иоубо, жене великого Иаса, встречавшей мужа, возвращавшегося с войны, танцем *игбаме*. Г. Ландтман приводит и женские песни, по-своему воспевавшие подвиги воинов. Вот один характерный текст: «Воин... побежал прямо на битву подобно летящему голубю; он не боялся; лесной человек упал» [189, с. 302; 193, с. 162—164].

Песни победного характера могут, конечно, и не заключать мифологических мотивов. Они непосредственно воссоздают типовые ситуации, а иногда и вполне конкретные обстоятельства и моменты, связанные с прошедшей войной:

Когда враги спят, мы стреляем в них.
Они кричат, когда течет их кровь.
Мы возвращаемся, таща их за волосы.

Подобно тому как хищная птица устремляется
на зверька,
Так я буду стрелять в тебя.

Я убил врага на огороде.
Он лежит там, на опушке леса.

Люди из Аванти Каса пришли к нашим дверям,
Открыли, вошли, чтобы унести раковины.
Так они оставили нас.

Теперь мы приходим,
В то время как вы в своих домах.
Мы запираем двери, поджигаем дома, стреляем в вас
[61, с. 114—115].

Последний текст, несомненно, фиксирует определенное событие, и отсюда как будто уже недалеко до песен собственно исторических, т. е. таких, в которых запечатлеваются конкретные факты, имена, места действия и тем самым закрепляется память о реальном прошлом. Но о песнях исторических говорить еще рано, поскольку реальная история отражается в песнях примерно так же, как история мифологическая, т. е. ассоциативно и дискретно, без той сюжетной и фактической определенности, которая может придать песням самостоятельную содержательную полноту и значимость. И то и другое выявляется лишь на фоне предания. «Историческая» песня становится понятной только в контексте предания. Она, собственно, ему и принадлежит. Характерный пример мы находим в материалах Г. Ландтмана. Он записал обширное предание о военных столкновениях между людьми Масингара и Дару. Одним из драматических в этой серии конфликтов был эпизод, когда лишь немногие из людей Дару могли спастись в лодках, но и они сбились с пути, попали на чужой берег, построили там плоты, чтобы добраться домой, некоторые же плоты оказались слишком тяжелыми, и те, кто был на них, утонули. Когда оставшиеся добрались до дома, они заметили, что закат был необычайно красным.

Варианты предания сохранили и краткие тексты песен, сложенных по случаю этих событий. В одной из них говорится — без упоминания каких-либо мест — об утонувших, о пропавших, о большом ветре, о человеке, который с берега видит плот и людей. В другой говорится: «О, как далеко до Дару, как нам

добраться?» В третьей и четвертой красный закат уподобляется крови: «О, я вижу кровь Даудай; убили одного из наших людей; кровь Даудай соединяется с облаком возле Адири». Последние слова перебрасывают мост от описанной в предании истории к устойчивым мифологическим представлениям: Адири в мифологии кивай — земля умерших [190, № 349].

Песням такого рода, когда они функционируют вне предания, необходим комментарий. Точнее сказать, необходима коллективная память, поддерживающая живые связи между песней и событием:

Когда отец сказал тебе «уходи!»,
Ты не ушел далеко.
Когда мать сказала тебе «уходи!»,
Ты не ушел далеко.
Твое тело корчилося от боли и качалось
В потоке Тукуи, в источнике Вонгеле.

Это — о мальчике, которого застрелили однажды по дороге в деревню [181, с. 85—86].

В церемониях перемирия встречаются мотивы мифологического плана в виде обращения к предкам или «красным духам» [261, с. 147], но на первом плане здесь — символы мира и дружбы, прямое осуждение войны, виновников возникшего конфликта.

Воины с обеих сторон танцуют, размахивая листьями *тусета*. Движения эти разъясняются в песне:

Мы обмениваемся листом тусета,
Нейтрализуя нашу враждебность.

Руководители выступают вперед, совместно ломают сахарный тростник, объявляя, что они не будут больше драться и могут теперь вместе есть [61, с. 236].

Вот типовое послание мира в виде песни:

Драка — это плохая вещь, как и война.
Подобно деревьям мы будем стоять вместе,
Подобно деревьям в Фунгфунг,
Подобно деревьям в Йелен.

Здесь названы места на пребне, разделяющем долины, в которых живут враждующие группы [181, с. 83—84].

Перед нами — формулы, которые без труда переносятся на различные конкретные случаи, для этого нужна лишь поправка на соответствующие локусы. Аналогичный пример дает песня, обращенная к некоему Вели (согласно комментарию — из деревни Ваньок), виновнику происшедшего столкновения:

Вели, это твоя вина!
 Вели, ты за это отвечаешь!
 Этот огонь съел воду наших рек,
 Этот огонь съел реку Севе,
 Этот огонь съел реку Иахоле,
 Вели, это твоя вина,
 Вели, ты за это отвечаешь!

По словам комментатора, смысл повторяющейся метафоры «огонь съел» — «много людей и свиней было потеряно в ходе войны» [181, с. 83].

Традиционные межплеменные войны и связанные с ними ритуалы, танцы, песни ныне принадлежат по преимуществу истории.

Песни в трудовых и бытовых ситуациях

Жесткая ситуативная детерминированность песенного фольклора на Новой Гвинее, с одной стороны, является естественным ограничителем в сфере творчества и исполнения, поскольку никакая песня не создается и не может быть пропета «просто так», а с другой — парадоксальным образом оказывается мощным стимулятором, поскольку вырабатывается традиция песенного «обыгрывания» любой типовой ситуации, любого характерного явления быта. Песня становится универсальным, едва ли не обязательным элементом всего бытового, производственного, ритуального комплекса. Так в недрах последовательной функциональной закрепленности песенный фольклор обретает специфическую свободу и возможности широкого развития.

Так называемые трудовые песни, сопровождающие какой-либо ряд упорядоченных действий производственного характера, могут участвовать в процессе их организации и упорядочения (хотя это не обязательно), но они непременно заключают еще значения более существенного плана. Г. Остеруол слышал, как женщины тор, выбивая саго из стволлов пальм, пели при этом песни. С одной стороны, пение, по его мнению, поддерживало и регулировало ритм коллективной работы. Вместе с тем женщины верили, что песня поддерживает запас их сил. Наконец, песня воздействовала на саго:

Dja — trek, Dja — trek,
 Sameh — trek, Sameh — trek,
 Dja — trek, Dja — trek

и т. д.

Слова эти представляли нечто вроде команды, адресуемой саговому дереву, — с целью превратить его сердцевину в кашу.

цу (*трек*). В другой песне непрерывно повторялось слово «де-то-ее» (сердцевина): считалось, что при пении сердцевина легче разрыхляется. Г. Остеруол заметил, что женщины могли вносить в песню импровизационные моменты. Так, его присутствие получило отклик в одном многократно повторяемом тексте: «Пуан и женщины выбивают саго» [249, 60—61].

Групповая работа почти всегда предполагает подключение песни. У квомы во время завершающего этапа постройки дома — возведения крыши — исполняется песня: ведущий пропевает стих, хор поет припев:

Кладите настил наверх
 А-о-ва,
 Связывайте его крепко
 А-о-ва,
 Сильный дождь пойдет
 А-о-ва,
 Делайте крышу непроницаемой для дождя
 А-о-ва,
 Стройте ее хорошо,
 А-о-ва, а-ао-о-о-о.

Ведущий волен был импровизировать стихи столько, сколько позволяли ему фантазия и дыхание [316, с. 187].

«Направляющее» и «заражающее» действие песен очевидно, равным образом как и отсутствие в них прямых связей с рабочим ритмом.

В деревне Бонгу на Берегу Маклая автор этих строк записал несколько песен от женщин, которые объяснили, что исполнение их происходит в то время, когда идет расчистка лесной площади в лесу. Мужчины рубят, выкорчевывают деревья, а женщины, сидя поблизости, поют. Судя по всему, пение в данном случае вряд ли служило ритмоорганизующим началом. Одно из объяснений: поют, «чтобы деревья сделались мягкими», «чтобы помочь тем, кто хочет их рубить». Согласно комментарию к другой песне, поющие «желают удалить дурного духа, засевшего в дереве. Этот синсинг — для рубки деревьев, для придания силы топору и ослабления силы дерева».

Песню могут петь двое мужчин, они при этом танцуют вокруг дерева и подрубают его топорами.

По существу, песни женщин тор и бонгу аналогичны в функциональном отношении, будучи основаны на убеждении, что песенное слово усиливает человека и ослабляет объект его труда. Но в бонгуанской песне есть еще мифологический элемент: песня обращена к духу, т. е. к «хозяину» дерева, он должен под влиянием песни оставить дерево.

Пучок функциональных значений двух бонгуанских песен весьма своеобразно выражен в их текстах.

О kuro o kuro o kuro gasim-o.

Куро — название вида дерева, *расим-о* — форма глагола, означающего «подрубать дерево вокруг». Следовательно, слова песни просто воспроизводят действия мужчин. Но возможно, что они относятся к ритуально-магической части таких действий и, следовательно, охватывают не только видимый круг движений, но и весь комплекс значений.

Текст другой песни:

Gilogilo gilogilo-o-o
No Saua rabe saua gilongilo gilo,
O gilo gilo gilo gilo-o-o.

Н. М. Гиренко предложил для второй строки перевод: «О проза, берегись (бойся), гроза».

Гилогило сами информаторы объяснили как подражание крику черного какаду. По их словам, «сила синг-синга лежит в речи попугая», т. е. песня добивается осуществления названных выше целей тем, что в ней говорит черный какаду.

Текст третьей песни:

Pupu jo, pupu jo rindi randa
Pupu jo, pupu jo...

Пупу — личная форма глагола «дуть» (о ветре); *ринди ранда*, по объяснению информаторов, означает одновременность роста отдельных частей дерева [19].

Таким образом, из самого текста функциональное значение песни прямо не открывается. Значение песни складывается из совокупности пересекающихся значений собственно текста (который значит всегда больше, чем он буквально выражает, даже если не включает символики), окружающих песню действий и внетекстовой информации, которой располагают исполнители.

Наблюдателями в разных районах Новой Гвинеи отмечены многочисленные факты создания и исполнения песен в связи с ситуациями, которые, казалось бы, вовсе не предполагали вмешательства песни. Такое «вмешательство», однако, было почему-то необходимо, причем речь должна идти не просто о песне, но о песне-игре, о песне, упорядочивающей действия и ситуации быта внесением в них игровой организации либо дополняющей как-то уже наличествующие в них моменты драматизации и игры. Здесь уместно сказать, что новогвинейская песня вообще не существует как статично исполняемый текст. Она неизменно разыгрывается, она включена в какой-нибудь динамический комплекс, а нередко служит средством создания такого

комплекса. Это вполне очевидно для песен ритуальных, церемониальных, соединенных с танцем и т. д. Но это не менее ярко проявляется в песнях по разным бытовым случаям.

Игровой элемент вносится вместе с песней в трудовые процессы, требующие коллективных усилий. М. Уильямс наблюдал в горах, как две команды мужчин, человек по пятьдесят каждая, перетаскивали огромные бревна для моста. Позади каждой группы двигался хор мужчин человек в двадцать, украшенных пучками листьев и лентами, с обмазанными краской и глиной лицами. Они издавали крики и песенные фразы в ритм движениям работавших, отмечая окончание каждого очередного цикла особенно дикими возгласами возбуждения [326, с. 231—232].

В. Савилль описывает доставку на берег из леса и спуск на воду нового каноэ. Всем этим сложным делом командовал хозяин, который в течение некоторого времени должен был соблюдать ряд табу, чтобы сохранить лодку от ранней порчи. Волочение лодки сопровождалось магическими операциями, заклинаниями и песнями, ободрявшими участников. Ближайший родственник хозяина начинал песню, в которой он давал лодке имя, традиционное для лодок данной семьи. Он пропевал стих, кончая его на высокой ноте, а хор подхватывал рефрен, под который и совершался очередной цикл движений с лодкой. При этом под определенные слова тянувшие каноэ сначала откидывались назад с притворным напряжением, а затем действительно напрягали силы и протягивали лодку вперед. Припев, собственно, означал: «Идет, идет, пришла!» Стихи, пропевавшиеся ведущим, относились к разным моментам волочения, но также к листьям таро. Когда лодка достигала воды, тянувшие ее пели «песню радости», слова которой перевести не удалось.

«Какими унылыми и плоскими кажутся слова песни, перенесенные на бумагу! В действительности эта заключительная часть церемонии была воодушевляющей, и всякий, кто мог слышать это звонкое „А ... и“ „Аиениба“ („иди“) или эту дикую „песню радости“ от сорока-пятидесяти сильных мужских голосов, должен был пережить это воодушевление» [282, с. 127—129].

Сходную картину наблюдал Ф. Дарк у киленге, когда перетаскивали к воде почти готовое каноэ. Этому предшествовало вечернее празднество с кострами, во время которого старики пели, аккомпанируя себе на барабанах. Песни были старые и не могли исполняться в любое время. Сингсинг продолжался всю ночь, в одном из эпизодов участвовали две старые женщины, танцевавшие у огня. Каноэ украсили свежими листьями, бамбуковыми палками и специальными эмблемами, в него село человек двадцать, они пели под удары барабанов, и каноэ отплыло под песню [95, с. 21—22].

Здесь уместно сказать и о специальных гребных песнях, исполнявшихся под удары весел. Музыкальная их характеристика дана И. Кунстом [185, с. 136—138]. Г. Хельд наблюдал исполнение таких песен у варошен. Гребцы только тогда напрягают силы, когда начинается песня. Когда море неспокойно и раттановые узлы скрипят под напором большой волны, гребцы громко поют против ветра. Песня снова звучит, когда они приближаются к деревне. Гребные песни (*рано*) поются так, чтобы у разных групп исполнителей были перерывы. Песню сначала ведет один, потом сидящий на корме подхватывает первый стих, затем присоединяется вся команда. Этот стиль пения информаторы уподобляли преследованию, когда обе партии пытались как бы воодушевить и догнать одна другую. Г. Хельд добавляет, что, возможно, мифологический язык песен тем самым подгоняет лодку [147, с. 338].

У жителей восточного побережья залива Папуа — моту в традиции были ежегодные торговые (и одновременно ритуальные) морские поездки в дельты больших рек залива. Эти поездки назывались *хири*, они предварялись и сопровождались обрядами, и важнейшее место в них занимали специальные песни. И сама традиция ежегодных плаваний, и связанные с нею обряды и песни у моту возводились к мифологическим временам и таким образом получали свое объяснение и своеобразную сакрализацию. Согласно мифу, фантастическое существо *дирава* утащило в подводную пещеру известного ловца черепах Эдаи Сиabo, чтобы открыть ему секреты постройки *лакатои*, специальной лодки для дальних путешествий, и объяснить, что в таких плаваниях можно добыть массу саго. По указаниям Сиabo люди сооружают *лакатои* и дают ему имя Оалабада. Отплывающим запрещают пользоваться барабанами, они изготовляют для себя *седе* — ударный инструмент из бамбука. Сиabo дает им мелодию и слова песен *лакатои*, которые он получил от *дирава* [291, с. 17, 97—99; о *лакатои* см. также 140, с. 227—231]. Ф. Бартон записал у коита несколько песен *лакатои*, которые, как обычно, не поддаются точному переводу и могут быть объяснены лишь частично. Например, одну песню, судя по именам, которые в ней упоминаются, можно ассоциировать с легендой о первых *хири*: Каимегоре и Идогоре ушли в плавание, первый был главным зачинщиком *хири*, второй — его последователем; они поссорились из-за *аси* — частей, из которых составляются *лакатои*, и каждый построил для себя лодку. Идогоре благополучно вернулся, а Каимегоре исчез в пути. В других песнях также говорится о гибели путешественников, о подготовке к плаванию, о технических сторонах изготовления *лакатои* [291, с. 116—118]. И хотя самим исполнителям в этих песнях многое неясно, без них *хири* не может состояться. Хотя

цели таких плаваний самые серьезные, а последствия могут быть самыми непредвиденными, они насыщены обрядовыми и ипровыми элементами, и песни составляют их важную часть.

Судя по материалам, собранным Е. Ханнеманном в районе Маданга, большинство традиционных детских игр не обходится без песен. Игры эти чаще всего подражательные: дети имитируют добывание орехов, охоту на птиц, захват свиньи, словившей забор; ловлю рыбы *буб*, которая живет в скалистых пещерах; охоту на летающих лисиц; играющие имитируют также пчел, гонящихся за людьми; выступление группы зверей против собаки и т. д. В этих играх обнаруживаются зачатки театра, и во многих случаях главные персонажи должны обладать актерскими навыками. Вот как, например, разыгрывается история о «войне» зверей с собакой: пока собака спит в деревне, казуар и кенгуру собирают группу диких животных и окружают собаку. В это время все поют. Казуар и кенгуру обсуждают, кому из них лучше напасть на врага: у первого на ноге острый ноготь, у второго — копье. Собака просыпается и набрасывается на кенгуру, а остальные звери разбегаются кто куда.

Нередко песня служит определением временной границы игры, а отдельные ее моменты маркируют переломные игровые действия. Песня определяет ритм игрового движения. Она же, по-видимому, передает смысл происходящего, не всегда понятный постороннему взгляду. Важна, во всяком случае, обязательность и органичность игровых песен, их конструктивная и упорядочивающая роль. Между тем здравый смысл этого вовсе не требует, а включение песенного начала, несомненно, усложняет игру. Значит, мы имеем здесь дело с устойчивым комплексом представлений об особой значимости и функциональной необходимости песенного текста. Характерно, что в детских игровых песнях района Маданга мы находим знакомую картину: большая часть их не поддается переводу, язык их чужд детям. Тем не менее участники тщательно соблюдают традицию и правила игры, предусматривающие исполнение песен. Элементарные тексты, возможно, скрывают значения, о которых сами дети не догадываются. В игре, где воспроизводится сбор орехов с дерева *тали*, дети поют, размахивая руками вперед и назад: «Тали умер, он умер» [142, с. 335—343].

Большой материал по песням в составе детских игр собран на островах Д'Антраксто. Есть песни, относящиеся к рыбам, выпрыгивающим из воды, или к птицам, попадающим в поле зрения детей. При этом поющие производят «магические движения». Например: «Птица-фрегат, ты закрываешь (?) крапинки татуировки». При каждом повторении текста ударяют себя по плечу пальмовым листом, держа его в другой руке. Игры

состоят из простых движений, прыжков, бега, смены позиций, подражания необычным движениям птиц. Между тем тексты песен заключают мотивы, к игровым ситуациям не всегда имеющие прямое отношение, но концовки их так или иначе привязаны к ходу игры. Дети сидят в кругу, один — в центре, держит чью-то ногу, поет: «Позволь нам есть твой ямс, мы выкопали его, если бы ты дал мне маленький кусочек, я бы съел его. Тебе ничто не угрожает, ты ничего не замечаешь». С последним словом (*сибону*) поющий резко дергает ногу и бросает. В другой песне, сопровождающей вариант игры в прятки, есть такая строфа: «Припади к земле, лист таро, змеинная защита; твой кокос под ним, мой кокос за ним». Возможно, что строфа эта метафорически соотносится с прятанием, с надежным укрытием.

Образы огородных культур, деревьев — саго, кокосовых и других — обычны для таких песен, и в них, видимо, отчасти символизируются игровые движения и ситуации, отчасти же они имеют отношение к более общим жизненным явлениям — росту, благополучию, наличию еды [170, с. 166—167; о детском игровом фольклоре см. также 39, с. 187—188; 45, с. 692; 122, с. 152—154; 145, с. 193—199; 147, с. 356—361; 193, с. 438—440; 219, с. 96, 105; 221, с. 44—45; 57—58; 245; 268, с. 17; 282, с. 100—103; 333, с. 117—119].

Но и игры взрослых связаны с лением. На островах Д'Антракasto девушки и юноши состязаются в перетягивании длинного корня смоковницы *туфи*. При этом участники состязания поют короткие песенки, поднимая и опуская «канат» в такт пению. Некоторые из них, как обычно, непонятны, но и те, которые поддаются переводу, видимо, с самой игрой не связаны. Возможно, что некоторые из них адресованы участникам состязания и, во всяком случае, касаются ситуаций и лиц, всем хорошо известных. Содержание таких песенок опирается на контекст повседневных отношений, текущей жизни и вряд ли имеет какой-либо обобщающий смысл. Например:

Пойдемте в Аитуа,
Алавеви не пойдет с нами;

Лиливо, Лиливо, ты завязываешь украшения
вокруг своей головы,
Ты взбираешься на гору Кваиокваю,
Ты сгибаешься и что-то ищешь.

[170, с. 172].

Опять, как и в некоторых других случаях, налично тенденция к поэтическому закреплению моментных ситуаций, движения жизни [об игровом фольклоре взрослых см. также 193, с. 331; 217, с. 202—209; 274, с. 39—50].

В конце XIX в. Р. Гайз в центральном районе Новой Гвинеи записал образцы песен, общее название которых было *ле-ку-леку*, и перевел их на английский язык. Перед нами — одна из самых ранних публикаций из новогвинейского фольклора. Ценность ее значительно снижается из-за полного отсутствия каких-либо пояснений к текстам. Коротенькие песенки остаются для нас совершенными загадками, поскольку мы ничего не знаем относительно их семантического и функционального фона, хотя буквальный смысл их читается без труда.

Первые песни связаны с военной темой, но представляют ли они элементы военных обрядов или своеобразные исторические песни, неясно:

Вапили Рога говорит о битве, говорит о битве.

Люди Алепа приходили вооруженными. Мы прогнали их
прочь.

Всякий раз, когда мы метаем копья, человек убит.

Следующая группа песен объединяется поочередными обращениями к женщине, мужчине, снова женщине, девушкам. Возможно, что они пелись в каком-либо танце:

О женщина, нежно идущая, нежно крадущаяся.

О мужчина, ты приходишь издалека и падаешь на тропу.

О женщина, поймай перепела ручной сеткой.

О девушки, которые сильны, чтобы поймать голубя.

Этот ряд песен заканчивается текстом:

По деревне давайте пройдем вверх, пройдем вниз.

Три песни посвящены некоему Олулага:

О Олулага, твои волосы жесткие и длинные,
как листья *пополо*.

О Олулага, когда ты трясешь своим *кора*,
...падает тяжелая капля.

О Олулага, с красивым лицом, ты повесил
голову на жертвенную платформу.

В качестве догадки скажем, что эти песни обращены к воину, одержавшему победу.

В следующих трех песнях объединяющим как будто можно признать упоминание о птицах, хотя, видимо, в разном контексте:

Иди посмотри на мальчика из леса,
играющего на берегу с журавлем.

Я похож на красного попугая,
Я улетаю и возвращаюсь.

На вершине холма есть деревня, где мужчин
обучает мудрости орел.

В двух песнях объединяющим является название места — Молеголо:

Гилалака и Йамолака хвастают, кто из них
достаточно силен, чтобы перевернуть
платформу, на Молеголо.

Когда северо-западный ветер подует легко
на Молеголо, твое головное украшение
из перьев сдвинется.

Рядом стоящий текст переключается с этим текстом по упоминанию головного убора:

Я не хочу головное украшение,
Я обвяжу мои лодыжки шнурками.

И, наконец, две последние песни типа леку-леку:

Наша мать в Кало, где солнце садится,
станем похожими на рыбу *гемо* и пойдем
искать ее.

Брат мой, что ты несешь и что ты
делаешь в воде, разбрызгивая ее ногами?
[262, с. 443—444].

Можно предположительно говорить о циклическом начале, которое организует разные группы текстов. В роли организующих элементов выступают некая общая тема (в первом цикле — это характеристика чьих-то возможностей, а для двух рядом

стоящих текстов — тема поймки птиц), общий локус, предмет. Конечно, принципы и характер циклизации остаются для нас неясными, поскольку они, конечно же, обуславливаются функциональной семантикой песен.

Обратим внимание еще на такую содержательную сторону большей части песен, которую можно выразить словами «поэзия мимолетности». Суть этого несколько изысканного понятия в данном случае заключается в том, что песни фиксируют какие-то преходящие, одномоментные состояния, обращают внимание на эпизоды мимолетные и как будто малосущественные, обладающие каким-то внутренним, скрытым значением. Несколько ниже мы специально остановимся на «случайных» песнях.

На основании ряда фактов мы можем говорить о внеритуальной и внетрудовой функциональности песен. Эта функциональность заключается в том, что песня оказывается наиболее емкой и эффективной формой информации в различных сферах жизни, закрепления и формулизации определенных понятий, отношений, связей, норм поведения. Вполне возможно, что в каких-то случаях песня служит способом высказывания на запретные для обычного языка общения темы, но все же, видимо, главное не это, а возможности и специфика песенного языка, его образная структура и упорядоченность.

Р. Берндт приводит целый набор женских песен о сакральных флейтах. Мы уже говорили о жесточайшем табу, которому были подвержены женщины и дети: они не смели не только видеть и слышать флейты, но и знать о них что-либо реальное. Для них флейты должны были представляться фантастическими птицами. В действительности женщины знали о флейтах много больше, чем им было позволено. Это, разумеется, не мешало им испытывать чувства страха, трепета, когда из леса до них доносился рев инструментов. Флейты в их сознании, помимо всего прочего, представляли странный, чуждый мужской мир, были воплощением непреодолимого барьера, отделявшего их женский мир от мужского. Песни передают эту достаточно сложную гамму понятий и переживаний. Одна из песен строится как диалог матери и дочери. «О мать! [Что это там?] Не говори [о них], ведь у тебя нет мужского... Идет дождь. Флейты звучат. Флейты звучат с горы Нантунанту, из леса: [там] мужчины. [Но у тебя] есть кровь. Не кричи, ты женщина. Ты не слышишь».

Опираясь на беседу с информатором, Р. Берндт следующим образом разворачивает содержание заключительных фраз: «Сядь, и кровь твоя упадет на землю, ибо ты женщина... Если бы ты родилась мужчиной, ты смотрела бы на *это*; но ты девушка, а не мальчик, кровь будет идти из тебя подобно воде. Это то же самое, что игра на флейтах» [61, с. 69].

Оппозиция «мужское» — «женское» передана в песне с предельной остротой. Собственно, песня вся от начала до конца — образная реализация одной этой оппозиции, все остальные аспекты темы сняты. Но они предстают в других песнях о флейтах. В частности, есть песни с сексуальной трактовкой. В одной из них флейта символизирует мужское начало, неотразимо привлекательное для женщин: «Эта флейта звучит. Соединись со мной. Он идет. [Эта флейта звучит подобно] птице *тиага*». В другой песне, напротив, флейту называют «второй женой»; ее появление описывается как приход женщины из леса в мужской дом. По словам Р. Берндта, эти песни исполнялись женщинами в те ночные часы, когда они должны были прятаться в своих хижинах, «слыша далекий рев флейт [61, с. 70—71].

Женский песенный фольклор, особенно необрядовый, известен нам далеко не в полном объеме, но то, что зафиксировано наблюдателями, представляет исключительный интерес в плане изучения функциональных связей первобытной поэзии. М. Стратерн слышала песни, относившиеся к взаимоотношениям между женами, и обнаружила интересное разнообразие трактовок: здесь и ревность, и противопоставление безразличности или безобразия красоте и высоким качествам другой, и взаимопонимание, и даже сочувствие друг другу. Но характерна прежде всего сама потребность к закреплению в песенной форме этой гаммы эмоций и отношений [299, с. 52]. Еще одна чисто женская ситуация: у варопен на восьмой день после родов женщину специальным обрядом *саира* освобождают из заточения, в котором она пребывала. Она восемь раз обходит вокруг украшенного листьями столба, а другая женщина, с палкой в руке, провожает ее. Песня относится, однако, не к матери, а к ребенку [147, с. 137].

В сущности, любая бытовая ситуация, любой бытовой акт, равно как и психологическое состояние, оказываются располагающими к включению в них песни — не просто как средства некоей эмоциональной разрядки, но определенного обобщения, заключающего функциональное начало. К. Берндт во время экспедиции к каману записала около трехсот песен. В дневнике она фиксировала обстоятельства, при которых происходила запись, и замечательно, что эти обстоятельства всегда коррелировали с содержанием самих песен. Вот отдельные примеры из дневника К. Берндт: мужчина импровизировал песню, в то время как ленивыми движениями руки и ноги задерживал и отпускал поток воды; некий Висаси из Нумага оплакивал свою сестру, наказанную за адюльтер; мужчина причитал над костями своего отца; другой мужчина пел о женщине, которую муж побил за то, что она оставила ребенка и ушла по делам в другую деревню; юноша пел о тумане, который наподобие дыма

Приводимые авторами книги оригинальные тексты определенно указывают на наличие организации в стихе и ориентацию певцов на определенный запас поэтической образности. Творцы «случайных» песен явно владели известными навыками, им были ведомы «секреты» поэтической школы.

Сходные факты отмечались наблюдателями и в других местах. При этом обнаруживалось, что «случайные» песни становились традиционными, использовались в танцах и т. д. В деревне Вагавага (Южный Массим) была записана танцевальная песня:

Он плывет в Тубетубе, ветер,
 Ветер дует сильно, Дагедагера.
 Начинаю из моего каноэ Порубубуни
 вычерпывать.
 Птица-фрегат вскрикивает.
 Ветер дует сильно.

Очевидно, что текст запечатлел какой-то единичный эпизод. Согласно комментарию, действительно, песня явилась откликом на реальное событие и имела в виду известное лицо, попавшее в шторм на пути из Дагедагера в Тубетубе [291, с. 586—587].

У коита при огораживании участков пели песню, о которой было известно, что ее сложил мальчишка из Яваи, когда, возвращаясь со свидания с девушкой из Одоуи, он был застигнут бурей. Песня как будто вполне «прагматична», она не выходит за рамки события и не трансформирует его. Поэтическую природу текста выдает варьирование одних и тех же слов: «рауравени» и «оротовени» («дождь») и «гороморогаио», «допидорогаио», «бобигорогаио» («дождь идет», «ливень») [291, с. 153].

Из каких пустяковых обстоятельств рождается песня, показывает пример с островов Д'Антраксто. Учитель с Фиджи — Молити спал у себя в хижине, когда ему принесли на продажу четыре кокоса. Парни из миссии разбудили его словами: «Молити, они принесли четыре кокоса». Эта фраза стала основой для песни, получившей распространение по обеим сторонам пролива Морсби:

Четыре, четыре, Молити, ты спишь, ты...
 четыре.
 [170, с. 166].

«Прагматизм» любопытным образом здесь нарушен, и появилась характерная для новотвинейских песенных текстов недоговоренность.

«Случайная» песня, в сущности, строится по общим для новогвинейского поэтического фольклора законам: сюжетная неочерченность и недосказанность, дискретность, свободный выбор образов, сопрягаемых с денотативной сферой, отдаленность ассоциаций...

К. Ф. Кох рассказывает, что жители Йалемо, где он поселился, откликались в песенках на разные обстоятельства его жизни здесь. Например, по поводу того, что каждый вечер женщины устраивали у его дома рынок, принося продукты в обмен на соль:

Они не видят своих мужей,
Они не видят своих детей,
Со своими продуктами они окружают
Его дом из пальмового дерева.

[181, с. 15].

Здесь есть доля осуждения или насмешки, как это обычно для коротких злободневных песенок, известных в фольклоре разных народов.

Песни «на случай» могут быть и очень серьезными — не только по реальным обстоятельствам, их вызвавшим, но и по собственному их поэтическому содержанию. Одну такую песню приводит Р. Берндт в связи с драматической коллизией, завязавшейся вокруг появления флейт в деревне. Согласно традиции при завершении фестиваля с наступлением темноты мужчины входили в деревню, играя на флейтах, шли от хижины к хижине, и женщины через двери подавали им мясо: считалось, что они таким образом одаривают флейты, которые являются совместными женами их мужей. Один из участников этого обряда решил, что некая Аругиса вела себя как бы вопреки издавна установленным условиям и тем самым допустила очень серьезный проступок. Свое отношение к этому случаю он выразил песней. Видимо, первые фразы песни принадлежат флейте-женщине: «Женщина, открой дверь. Я смотрю, нет моей совместной жены. Она ничего не кладет в мою руку». Флейта-женщина с криком идет в лес. Она идет в Каисинаругапинти, сердитая, как змея. «Стой там! Это я, мужчина, играл. Мне становится стыдно и горько за эту флейту» [61, с. 71—72].

Внеобрядовые песни по разным поводам и в различной форме обращаются к темам, связанным с взаимоотношением полов. И в этих песнях проявляется общая тенденция, свойственная новогвинейскому фольклору, — к непрямому выражению, к символике и ассоциативной образности. В текстах, где поверхностный взгляд не обнаружит ничего значимого, кроется существенное содержание, ведомое тем, кто владеет кодом.

У дугум дани К. Хейдер обнаружил большой класс песен *силон*. Их поют юноши и молодые мужчины, бродя в окрестностях деревни. В этих коротких песнях многое непонятно — результат игры словами и включения слов из чужого языка. Но даже когда текст читается, содержание его остается неясным.

Обычно в песнях встречаются имена девушек, и поющий как бы обращается к ним, что-то им сообщает, чем-то делится, о чем-то просит. Возможно, что первоначально эти имена относились к определенным лицам, но позднее они приобрели типовой характер. И сами песни надо рассматривать как выражение неких типовых состояний и чувств, хотя в текстах их отчетливо ощущим отмечавшийся выше момент «мимолетности».

Чаще всего в песне фигурируют два девичьих имени, и записанные К. Хейдером тексты группируются в несколько небольших циклов, каждый из которых организован парой таких имен. Содержание некоторых песен откровенно прямолинейно:

Пойдемте собирать листья для дымовых пучков.
Вы двое идите вместе!
Пойдемте собирать листья для дымовых пучков.
Вы трое идите вместе!
Девушка Галу, девушка Илиекхе,
Пойдем вместе, и я сотворю с тобой любовь...

Чаще, однако, мы имеем дело с иносказанием. Тот, от лица которого поется песня, говорит, что у него нет «обменных камней», нет «свиной (для платы за невесту?)». Упоминаются листья определенных деревьев, раковины, символизирующие богатство, и т. д.

Следующий текст может быть воспринят нами в знакомых европейской поэтической традиции ассоциациях, но вряд ли такая трактовка будет соответствовать его действительному значению:

«Я уйду далеко, я уйду далеко».
Ты говорила так когда-то давно,
Девушка Гилуге, девушка Иаииге.
Ты сидишь близко к очагу.
«Я уйду далеко, я уйду далеко».
Ты говорила так когда-то давно,
Девушка Гилуге, девушка Иаииге.
Ты сидишь у столбов очага.

Еще один текст из того же цикла остается в целом загадочным, хотя поэтическая его выразительность очевидна:

Я не хочу покупать раковины *насса*,
 Я не хочу покупать раковины *каури*.
 Девушка Гилуге, девушка Иаинге.
 Синее небо наверху, твоя рука хватает его,
 Белое облако внизу, твоя нога наступает на него.

Текст организован строго симметрично, на основе варьированного параллелизма стихов, что вообще характерно для силов [145, с. 305—309].

В фольклоре хули отмечен уникальный музыкально-поэтический феномен — одновременное исполнение одним лицом «песни» со словами и музыкального сопровождения на варгане. О стихах таких песен говорят, что они рождаются в сердце и затем поднимаются к языку, где оформляются в слова. Текст, собственно, не поется, а отчетливо выговаривается под звуки инструмента. Он строго организован по принципу повторности стихов с переменной одного из опорных слов. И опять мы сталкиваемся со специфической иносказательностью. Текст, записанный от одной женщины, начинается обращением к матери и дочери из Ванда, далее говорится об облаке, которое движется (каждый новый стих называет новое место).

В песне, собственно, ничего больше нет, и лишь беседа с исполнительницей позволила прояснить ее смысл. Песня имеет в виду конкретную ситуацию: мать торопит дочь выйти замуж; между тем спешить не стоит. Образ идущего облака заключает двойное значение: на одном уровне — это символ медленно текущего времени (у девушки есть время, чтобы принять решение); на другом уровне — каждое облако, движущееся из определенного места, представляет молодого человека (это значит, что молодые люди с разных сторон приходят, чтобы видеть девушку). Как всегда, текст песни так спрессован, что ему необходим комментарий. Можно думать, однако, что для тех, кому он адресован, такого комментария не требуется, ибо язык песни принципиально понятен, он традиционен [259, с. 205—217].

О любви, о сватовстве принято говорить в песнях иносказательно, и, как бы сложна ни была, с точки зрения постороннего, символика, посвященным она открыта. Этому помогает, помимо всего прочего, наличие в песнях какого-нибудь устойчивого образа, с которым сознание воспринимающих связывает традиционные ассоциации. В следующей песне выражены с точки зрения местной традиции вполне определенно чувства юноши:

Меекамуде, пойдём ради тебя в Аигии,
Пойдем ради тебя в Аигии,
К панданусу *йаге*, пойдём ради тебя, *оу ваоо*.

Аигии — место, где живет юноша. Первые два стиха принадлежат ему (собственно, в его задачу входило соединить название своей деревни с традиционным призывом к девушке. Существует набор таких песенных призывов, из которых каждый волен выбирать по вкусу). Предмет, к которому зовет юноша, также выбирается из имеющегося в запасе ряда. Всю значимую часть песни поют сам юноша и его помощник, хор подхватывает заключительные «оу ваоо», символизирующие шум пандануса на ветру. Но они значат, видимо, и больше и включаются в ведущий призыв, обращенный к девушке: ее дело, как откликнуться на него, но не понять его она не может [256, с. 50—51].

По-видимому, лишь в определенных ситуациях, предуказанных ритуальной традицией, в песнях могут появляться намеки откровенно эротического плана и пропеваются слова, которых в обычной речи избегают. По наблюдениям М. Меггит, мужчины энга редко говорят на сексуальные темы. Однако в известные моменты звучат песни-оскорбления. Их могут начать девушки, в то время когда мужчины волокут бревна: они откровенно высмеивают их бессилие. Мужчины в песне предлагают тут же подвергнуть девушек испытанию.

Песни сексуально-шутливого плана снова всплывают в ходе обряда *санггаи*. Девушки, имея в виду своих женихов, поют, с пренебрежением отзываясь об их мужских атрибутах. Как отмечает М. Меггит, женатые мужчины, смущенные откровенной непристойностью таких песен, уходят с танцевальной площадки, но молодые люди, часто из соседних кланов, охотно ввязываются в диалог, и обмен песнями определенного типа может длиться часами [227, с. 210—214].

Песня и миф

Отношения песенного фольклора и мифологии носят широкий, по существу универсальный и специфический характер. Они могут быть открытыми или закрытыми, — во втором случае песня требует специального комментария, без которого наличие мифологического плана остается проблематичным. Однако комментарии нужны всегда, поскольку сама песня дает специфическое описание какого-либо мифа или мифологического персонажа, делая это в крайне обобщенной, дискретной и бессюжетной форме, часто ассоциативным путем. Как правило, песня устанавливает связи с мифом через упоминание имен персонажей, топонимов либо каких-то содержательных элементов. Миф

как связное целое в песне не выступает, но оно, конечно же, существует и проявляется как обязательный фон, без которого сама песня лишается смысла. Эта специфичность отношений во многом обуславливается характером функциональности песен. Большая часть известных нам песен, содержащих мифологические реминисценции, функционирует в составе церемоний, ритуальных и магических действий, их мифологические значения и связи подсказаны и определены ходом соответствующей обрядовой процедуры. Другими словами, мифологический план песен всегда направлен и активен, всегда включен в ритуальный процесс, одна из функций которого — установление предусмотренных отношений с различными секторами мифологического мира. Мифологический план наличествует в качестве действенного элемента и в других сферах церемонии или ритуала — в пантомимах, танцах, различных эпизодах, жестах. Песенные мифологемы не существуют обособленно, они читаются в более широком ритуально-мифологическом контексте. Существенно то обстоятельство, что вербальный характер делает их мифологические связи наиболее проясненными, и это придает песням особую значимость. В сущности, именно песня более или менее впрямую выявляет конкретный мифологический фон, с которым в данный момент ритуал имеет дело.

При всем том песни с мифологическим содержанием имеют собственную поэтическую ценность, поскольку песенная система трансформирует и интерпретирует мифологический материал не просто в соответствии с требованиями ритуальной процедуры, но и по законам поэтического сознания и способами, присутствующими одной лишь поэзии.

Песня одновременно участвует в осуществлении некоей внепесенной прагматической задачи (которая, собственно, ее породила и которая обусловила ее структурно-семантическое начало) и несет значения более широкие и «свободные», соприкасаясь так или иначе с какими-то сферами действительности и обращаясь к эмоционально-психологическому миру коллектива. Одно от другого неотделимо, и песня может быть понята лишь в единстве дихотомии прагматически-функциональное — поэтическое.

Одна из устойчивых функций новопвинейских песен состоит в том, что они выявляют мифологические связи в таких ситуациях, которые сами по себе о подобных связях ничего не говорят. Песня здесь — едва ли не единственный способ ритуализации. Естественно, что узловые моменты ее содержания ориентированы на миф. У пари ловля тунца считается делом очень важным и обставляется различными обрядами. Когда удачливый рыбак несет свою добычу домой, его встречают песней. Собственно, песня обращена к пойманной рыбе и заклю-

чает отрывочные реминисценции мифа, который известен в прозаической форме. Согласно мифу, предками пари были Ваги Боге и его жена Угата Ваина. Женщина родила пять тунцов и втайне от мужа приходила к морю кормить их, пока муж не поймал одного. После этого мать отослала оставшихся подальше в океан и установила, что они будут в безопасности, пока мужчины будут спать со своими женами. Муж открыл этот секрет, и рыбаки во время сезона ловли тунца стали воздерживаться от общения с женщинами [260, с. 107—108]. Песня явно «знает» миф: она называет пойманных тунцов детьми Ваги Боге — отца и Угата Ваина — матери; упоминает в качестве их дома Дауголата — место, куда приходила ежедневно мать, чтобы покормить грудью маленьких тунцов. К пойманным рыбам обращаются как к персонажам мифа. По песне, это их приносит в деревню рыбак, открывающий сезон ловли [260, с. 110—111]. Принципиальное отличие песни от мифа — в отношении к тунцам. Если миф частью объясняет чудесное происхождение тунца, устанавливает родственные связи тунцов с людьми пари, ставит ограничения на их ловлю и может даже рассматриваться как обоснование полного запрета на ловлю, то песня выражает торжество ловцов и нимало не озадачена тем, что тунцы, как и люди, — дети общих предков. Мифологические реминисценции здесь — лишь способ ритуализации, «приподыма-ния» самого факта получения первой добычи и, может быть, средство магического воздействия на дальнейший успех дела.

Охотники пурари по возвращении домой кладут убитых сви-ней в мужском доме, предназначая их для Каиемуну, патрона данного коллектива. Самый старей из участников обряда поет высоким голосом, называя имя дающего, и просит принять дар, например: «Каивира, сын Ауа, я принес здесь еду» [317; с. 151].

В ряде случаев мы имеем дело с песенными текстами, которые требуют для их понимания одновременно как бы двойного чтения: на уровне обрядового контекста и на уровне контекста мифологического. Далеко не всегда оба уровня открыто пересекаются, подчас они видятся словно бы на разных плоскостях. Однако более внимательный анализ, знание конкретных подробностей в конце концов подтверждают их взаимосвязанность.

У варопен существует сложный обрядовый цикл, сопровождающий этапы жизни ребенка вплоть до периода половой зрелости. Цикл этот — *саира* — от начала до конца пропевае-ся. Начало ему кладет обряд, должный обеспечить нормальное прохождение беременности и благополучное появление новорожденного. Одним из существенных моментов обряда является специальное украшение листьями и другими предметами лодки, ритуальное плавание на ней и исполнение танцев молодыми

людьми. Несколько ночей и дней в мужском доме продолжают танцы и длится непрерывное пение. Финальная утренняя песня называется *амаирано*:

Maine maino. Siriri pumbo. Ranae sawa.
Seri tunie.

Maine maino.

Вероятное ее значение: «Отправимся в море. Хватайте их — ура! Ночь в море, чистый океан. Отправимся в море».

Согласно мифу, это песня змеи, которая помогает мальчику в его испытаниях и несчастьях, возможно, это «инициационный демон», помогающий посвящаемым. Змея как бы берет мальчика с собой в море, откуда он скоро вернется в деревню, сопровождаемый женой; жители угощают змею и сами получают в награду прекрасные вещи.

Связь с мифом здесь не очевидна, поскольку в самом тексте прямых мифологических реминисценций нет.

Своеобразным комментарием к утренней песне служит не только миф, но и обрядовые эпизоды с лодкой и сопровождающее пение распределение среди участников ритуала тищи, табака, орехов [147, с. 129—132].

На фестивале *гови* песнями вызывали по очереди духов предков. Одна из этих песен исполнялась так, как если бы сами предки повторяли ее. В трех стихах последовательно упоминались (от первого лица) по именам дед, прадед и отец певца, который вел главную партию. Смысл песни, видимо, сводился к тому, что каждый из названных персонажей видел ясно растение *gau* [282, с. 258—259].

Р. Раппапорт приводит ритуальную песню, в которой постоянным элементом является обращение к марите — плоду пандануса, а меняющуюся часть составляют названия разных локусов: «Марита, поднимись и спустись с Комба ку; Марита, поднимись и спустись с Ком ку; Марита, поднимись и спустись с Бри...» Для понимания песни очень важно, что места, упоминаемые в тексте, — это разные жилища мифической «Дымовой» женщины, а сама марита ассоциируется с духами «нижней земли». Но не менее важно для смысла песни войти в ритуальный контекст, в котором она обращается. Песню поет вокруг огня процессия, ведомая двумя мужчинами, которые держат в руках плоды пандануса, то поднимая, то опуская их. Когда перечень мифологических локусов исчерпан, процессия останавливается. Начинаются ритуальные манипуляции с плодами, которые завершаются их приготовлением и поеданием. К этому надо добавить, что плоды срывают в роще, связанной с духами умерших, и что другие эпизоды ритуала заключают обращения к духам и жертвы им [261, с. 175—177].

Связь песни с ритуалом, особенно когда она осуществляется через мифологические мотивы, отнюдь не очевидна и, видимо, в ряде случаев основывается на каких-то ассоциациях, которые, в свою очередь, обуславливаются известной системой кодов.

У вогео накануне традиционного дальнего плавания группа участников собирается в одном из церемониальных домов для исполнения песен. Сопровождаемое ударами ручного и сигнального барабана, оно продолжается целую ночь. Песни относятся к культурным героям, слов в них, как обычно, немного, и они повторяются с бесконечными перестановками и комбинациями. Одна из записанных Й. Хогбином песен имеет в виду миф о происхождении брака:

Голуби на дереве целуются и воркуют.

Согласно мифу, жених Каваронг, чтобы выразить свои чувства невесте, в песне как бы уподобил себя голубям. Говорят, что песня составляет также элемент ритуала привлечения девушек. В компании участников плавания песня пелась в обстановке культа цветов: делали венки, повязывали их вокруг голов [157, с. 183].

Текст сам по себе совершенно не выдает скрытых семантических связей. Вся глубина значений, в нем заключенных, лежит за текстом, «выражающим» их чисто конвенционально, через метафору или отрывочную ассоциацию, о связи которых с семантическим фоном невозможно догадаться, настолько она «случайна», подчас периферийна и неопределенна. Й. Элмберг рассказывает об обычае во время одного из традиционных фестивалей (на севере Новой Гвинеи) драматически представлять события мифологической истории, сопровождая это соответствующими песнями. Одна из этих песен содержала повторяющееся слово «кингтанé» — «с кровью». Песне этой соответствовал миф из серии историй о первотворении. Существовало когда-то лишь одно дерево — Си, с пальмообразной верхушкой, гладким стволом и сильными подземными корнями, приносившее огромного размера плоды. Один из плодов упал, его кроваво-красный сок залил всю землю, из этого моря крови медленно вырос красный мужчина с женской грудью — Симброп, и он дал жизнь людям, населившим подземный мир под тем самым местом, где находились участники фестиваля. Люди же на поверхности земли родились из крови и перьев казуара с женской головой. Мотив крови всплывал затем в одном из традиционных законов клана: лишь мужчина, проливший вражескую кровь с помощью ножа из кости казуара, получает право владеть оперением райской птицы и участвовать в церемонии. Видимо, в соответствии с этим условием участники пения

стали вытаскивать из своих сумок и показывать сверкавшее разноцветными оттенками оперение [104, с. 210, 228—229].

Между тем в песне всему этому сюжету соответствовало одно слово — «с кровью». Хотя оно и повторяло ключевой момент и главный образ мифа, но само по себе, конечно, не давало о нем никаких представлений. Напротив, на фоне приведенной информации оно обретало многозначность, обобщающую силу и образную емкость.

У варопен во время церемонии, устраиваемой в честь ритуального пробивания носовых перегородок, рано утром, с восходом солнца, при зажженных факелах, под движения танцующих поют песню, называемую «Счет морских чудовищ». Хотя полный и связный перевод ее невозможен, главные темы и образы ее поддаются выявлению, и на этой основе можно уже говорить о некоторых ее значениях. Песня упоминает две утренние звезды — Салари и Омбаибай, и это упоминание должно быть поставлено в связь с жестко обусловленным временем исполнения песни. Другой круг значений связан с упоминанием *дама*, юношеского дома, но не простого, а из мифических времен, который утром передвигался сам к морю, а вечером возвращался в деревню.

В песне перечислено пять имен морских чудовищ. Об одном известно, что оно живет возле деревни на дне потока, другое является в виде змеи во время инициации. Наконец, песня говорит о *гхеа*, птице, которая указывает на смену сезонов [147, с. 147, 148].

Песенное слово — одновременно обозначение некоего реального предмета или лица, действия, признака и т. д. и символическая интерпретация, обнаружение особых связей и отношений — магических, мифологических, ритуальных, относящихся к сфере обычаев, установленных традицией взаимоотношений между людьми и т. д. Наиболее очевидно это проявляется, когда опорное песенное слово обозначает имя мифологического персонажа либо просто имя собственное. Включения первого даже в не очень ясный (с точки зрения состава фразы) контекст достаточно, чтобы дать всему тексту более или менее определенный смысл: ведь за мифологическим именем открывается известный набор сюжетов и устойчивых значений. Какие из них подходят в данном случае, может подсказать ситуация, в составе которой звучит песня.

У дахори принято при посадке огорода петь песню:

Рулаго и я, Рулаго и я,
 Рулаго знает семя этого дерева.
 Рулаго знает, Рулаго знает,
 И это семя, и это дерево принадлежит Рулаго.

Считается, что песня облегчает работу на огороде и снимает утомление. Вполне очевидно, что ключевым в ней в структурно-семантическом плане является имя Рулаго. О нем известно, что он был сначала великий охотник и знаток свойств трав и деревьев, позднее первым насадил огород и показал людям, как это делается. Вместе с этим он стал создателем сингсинга и был первым, кто при посадке исполнял песни [276, с. 12—17]. Приведенная выше песня вобрала весь этот запас мифологических представлений, но оставила большую часть их не выраженной явно. Глубина текста определяется, в сущности, глубиной и прочностью подкрепляющей его внепесенной информации.

У киваи во время церемонии *гаера* одна из песен относится к *сивагу* — хозяину источников, больших деревьев и т. д. О нем известно, что он может иметь вид человека, змеи, ястреба. В песне варьируются всего два слова — «сивагу» и «гамуго» (огород сивагу), смысл же ее — в выражении надежды, что огороды людей станут такими же большими, как и огород мифического хозяина [190, с. 198].

Песенные образы по-своему предметны и даже реальны, поскольку за ними стоят реально существующие объекты природы, быта, культуры либо по крайней мере такие объекты, в существование которых верят. Вместе с тем любой образ в песне имеет свое значение, свой набор ассоциаций, свое функциональное поле. Именно наличие этого глубинного плана придает элементарному на первый взгляд тексту серьезность и поэтическую масштабность.

У киваи во время церемонии *могуру* поют такую песню: «О люди, внесите свое оружие в мужской дом и взгляните на лицо с глазами краба». Центральный столб мужского дома у киваи вырезался в виде фигуры воина, к лицу которого воском прилепливали красные зерна, называвшиеся глазами краба [193, с. 16]. Песня и ограничивалась этим призывом совершить ритуальное действие, в основе которого лежал целый комплекс представлений о предках-покровителях, о неразрывной связи между миром живых и мифологическим миром, о сакральном значении резной фигуры с глазами краба.

Мифологичность песни может проявляться не только на уровне ритуального функционирования и семантики, но и на уровне генетическом: есть тенденция выводить происхождение какой-либо песни (или типа песни) из определенной мифологической ситуации. Так, о песне *уба-гидо*, сопровождающей танец в честь предков, рассказывают, что она родилась, когда совершилось убийство мифологического героя, человека и духа, Хидо: он был такой огромный и тяжелый, что тело его не могли нести, а должны были перекатывать, и люди делали это под медленное пение [82, с. 134].

Песня в мифе

В составе мифов-рассказов постоянно фигурируют песни: чаще всего их складывают и исполняют по разным поводам герои; в сущности, песня выполняет в их жизни те же функции, что и в жизни человеческих коллективов.

Мы располагаем достаточными данными для того, чтобы говорить о включении песен в мифологические рассказы как об устойчивой новогвинейской традиции. Песни составляют существенный элемент мифологической сюжетики и семантики, хотя собственно последовательной функции они не выполняют: песни — это всегда голоса персонажей, одна из форм их контакта с миром, воздействия на него, выражения их состояния, настроения и т. д. Впрочем, песня может иногда замещать прямую речь — приказание героя, например, что-то сделать, и тогда она обнаруживает повествовательную функцию [190, с. 195]. Песня возникает обычно в моменты особого напряжения, в переломных ситуациях. Если, например, миф описывает чью-то смерть, то приводится песня оплакивания, которую исполняет герой. Гимодобуро, похоронив свою чудесную супругу — самку краба, оплакал ее: он повторял в причитании свое имя и имя самки, изменив это последнее так, что слово, рифмуясь с первым, одновременно означало и имя, и процесс оплакивания. Текст в варианте мифа представляет также повторение двух рифмующихся имен [190, с. 328—329].

Песни, исполняющиеся от имени мифологических героев, могут обладать огромной разрушающей, созидающей и регулирующей силой. В этом смысле они служат образцами для песен, которые исполняются людьми [99, с. 99—101; 250, с. 31—33; 324, с. 9]. Определенные песни идентифицируются с героями мифов и входят в их характеристику. В мифе о Сосоме его «личные» песни сопровождают все основные моменты его биографии [45, с. 271—272].

Обычным является исполнение героем мифа песни с магической целью. Именно мифы дают нам целый ряд образцов песен-заклинаний.

У кутубу записан интереснейший миф, связанный с культом Уси и объясняющий происхождение искусства врачевания. Герои его — два брата, Сомаиа (старший) и Хобо. Младший брат решил однажды проследить, чем занимается Сомаиа, уходя надолго из дома. Он увидел, как Сомаиа вошел в маленькую хижину и, сев с куском бамбука и пучком листьев, запел песню, которая заключала перечень предметов. Упоминались черная свинья, пакет соли, раковины каури, дымящийся кускус, нога свиньи, нога казуара, большая перламутровая раковина с ожерельем, белая свинья, снова раковина

каури и пакет соли. Через всю песню в качестве рефрена повторялись слова «*kigau hoke*»: первое, видимо, означало связку каури, повсюду в районе кутубу считающуюся воплощением богатства, второе — глагол «гладить». Рефрен, вероятно, относился к повторяющимся жестам поющего: когда Сомая называл предмет, он ритмично поглаживал бамбук листьями. Закончив пение, он растолок в каменном сосуде кусок коры, вылил туда воду из бамбука и выпил содержимое, а затем вскочил и начал танцевать, кружиться, вращая глазами и высовывая язык; при этом он плевался красной слюной.

Совершенно очевидно, что миф описывает некий магический акт, и на долю песни здесь выпадает весьма важная роль. Впрочем, смысл перечисления предметов не вполне ясен; существенно, что называются традиционные ценности. Как нередко бывает в мифе, магическое действие становится достоянием коллектива лишь через повторные его воспроизведения. Хобо находит на следующий день скелет брата, сам совершает всю предусмотренную процедуру, затем отправляется в долгое странствие, собирая по пути целебные травы и камни, а во время остановок повторяет магическое действие. Наконец он приходит в Кутубу и устанавливает здесь культ врачевания. Его песня отчасти напоминает ту, что исполнял Сомая, по набору предметов, хотя не названы одни и добавлены другие; главное же отличие состоит в том, что перечень их означает цену, устанавливаемую за лечение.

Ф. Уильямс полагает, что и песня Сомая заключала скрытый подтекст: в ней перечислялись богатства, которые может принести практика Уси. В дальнейшем знание песни, приготовление и питье магического напитка, исполнение танца являются условиями посвящения мужчин в богатство Уси [324, с. 108—110; 5, с. 109—110, 114].

Песня-заклинание может предопределить будущее героя. Аваи (самка пеликана), родившая мальчика Дьеаи от фрукта *вонгаи*, пела над ним песню, натирая его тело грязью и кокосовым маслом. Не очень точный перевод этой песни: «Я... в листве, смотрю вокруг и вижу. Я... в ветвях, смотрю вокруг и вижу. Птица *каваигере*, которая обычно садится на верхушку дерева и слетает оттуда. Я смотрю вокруг и вижу». В двенадцать лет мальчик становится искусным охотником и никогда не промахивается, стреляя в этих птиц [250, с. 99]. Есть основание толковать песню, пропетую матерью, как песню самого Дьеаи.

Навиа, когда плывет за огнем, поет песню о предстоящем подвиге [190, с. 333—334]. В других случаях песня появляется в финале как выражение торжества героев, добившихся успеха. С такой песней возвращаются люди Масингара, которых жен-

бы задним числом приписываются мифологическим героям. В отдельных случаях это вполне вероятно, но в целом такое объяснение, может быть, и упрощает проблему.

Яркие образцы ритуальных воинских песен представлены в мифе кивай о великом и беспощадном воине Куиамо. Каждое свое кровавое деяние он завершает песней. После первого — убийства матери, Куиамо (его второе имя — Адикуйамо) создаст свою личную песню войны, которую он потом будет петь во время сражений:

Kéda báua keda baua keda baua
Ngai Kúiamo, Adikuiamo

(«Подобно большому морю я прихожу теперь,
Я, Куиамо, Адикуйамо»)

[190, с. 153].

Помимо своего прямого содержания песни в мифах, несомненно, заключают знаковый смысл. Являясь атрибутом героя, песня указывает на его главные качества, выделяет основное в его деяниях. В качестве обозначающих песни выступают вполне определенно в мифах о происхождении людей.

Песня маркирует человеческое начало. Ставшие людьми (из червей) и совершившие первые человеческие действия герои возвращаются с песней, которую одновременно можно трактовать как песню удачной охоты [190, с. 79—80].

Первопредки, завершив разделение племен и установив границы между ними, определяют и правила их взаимоотношений: «своим» нельзя выходить за границы, иначе их убьют и съедят, но и они сами должны поступать так же с нарушителями. Этот последний закон выражен в форме песни: «Mirenireni mirenireni waropa tafokeo koke koke...» («распространенный» перевод: «Убейте их! Убейте их! Убейте их и съешьте, в то время как мы танцуем, размахивая нашими луками») [61, с. 44].

С другой стороны, песня может столь же определенно маркировать иной мир и его противоположность миру обычному. Герой мифа во сне попадает в землю духов, где видит пляски, сопровождающиеся пением. В песнях духа звали его, обсуждали его приход как живого к ним [190, с. 189]. В мифе кутубу о муже, отправившемся в землю умерших за своей женой, герой видит танцы духов людей и животных и различает слова песни: «Kogere, Kogere, Takore, Takore» (Корере — запад, место живых, Такоре — восток, место умерших) [324, с. 153].

Некоторые из песен и плясок, описываемых в мифах, не являются принадлежностью одних лишь мифологических рассказов, но живут непосредственно в фольклорной традиции, преимущественно в ритуалах. В таких случаях миф объясняет их

происхождение и мотивирует их живое функционирование. Например, известно, что киваи во время танца *пипи*, который обычно исполняется после успешной битвы, поют песни из мифа о Куиамо [193, с. 424]. Воспроизводя мифологические песни в ситуациях, аналогичных тем, которые описывал миф, воины киваи не просто придают своим деяниям сакрально-героический характер, но как бы объединяют с помощью ритуала и песни мифологическое время с собственным временем.

В составе танца *пипи* поется песня из другого мифа — о Вакеа, герое, который мог превращаться в птицу и летать. На острове Ям он встретился с Сигаи, который научил его песне битвы, напоминающей по содержанию песни Куиамо [190, с. 136].

Рассказчики как бы перебрасывают мост от песни в мифе к реальной магической практике. О Пекаи, мифологической покровительнице огородов, рассказывают, что после смерти она превратилась в камень и люди мавата употребляли осколки в качестве огородных талисманов. Обработывая землю, они закапывали кусочки камней вместе с посадками и пели при этом песни, обращенные к Пекаи и ее мужу Соидо, рассчитывая на их чудесную помощь. Теперь, т. е. уже за пределами мифологической истории, в реальности люди при посадке ямса произносят магические обращения к Соидо и Пекаи [190, с. 121; 193, с. 73—74].

У киваи же в составе церемонии *могуру* воспроизводятся две песни из мифа о чудесном барабане Мераве. Обе, хотя слова их понятны каждому, имеют смысл лишь в контексте мифа, поскольку они привязаны к обстоятельствам, связанным с судьбой одного из персонажей [190, с. 142].

В другом месте на побережье залива Папуа отмечено исполнение похоронной песни *уба-гидо*, воспринятой из мифа о Хидо, который был одновременно и духом и человеком. Когда его убили, он был так тяжел, что тело его не могли нести, а перекатывали. Позднее он снова ожил, но песня, в которой оплакивали смерть Хидо, осталась в традиции похоронного обряда, и она исполняется в честь предков, причем исполнители собираются ночью в скрытых местах [82, с. 134].

Многие песенные тексты в мифах прочно привязаны к контексту и заключают эмпирическое, а не символическое описание ситуации. Они воспринимаются как созданные на данный случай и вряд ли приложимые к другим конкретным обстоятельствам. Складывается впечатление, что песни эти возникают в порядке импровизации. Другими словами, герои мифов наделяются способностью свободно говорить языком песни, импровизировать в определенных условиях. Тем самым импровизационный песенный язык получает характеристику сакрального языка, хотя в мифах он часто вполне эмпиричен. Мифологический

герой поет о том, что он видит, что переживает либо к чему стремится.

Хавиа отправился добывать огонь, предварительно надев роскошный головной убор, украшения и раскрасив лицо в черный цвет. Эти подробности указывают на ритуальный характер всей акции. Хавиа плывет с песней: «Oh kéke kéke ke káíbar ke ngai mámutu káua» («Там дым, человек жжет лес, я плыву, я иду взять огонь») [190, с. 333—334]. Эмпиричность данного текста мнимая, что подчеркивается и фоном ее исполнения, и наличием превосходной организации стиха: в действительности песня, моделируя ситуацию и действия героя, вполне органично включается в ритуал.

Замена обычной прямой речи, обращений песней основывается в мифах, конечно, на представлениях об особой силе песенного текста и песенного исполнения. Не простая жалоба, но причитание, не просьба, но песенное высказывание с элементами иносказания или императивности — таковы грани, разделяющие слово обычное и слово песенное. Характерно, что включение песни не обязательно приводит к успеху [190, с. 205, 213, 373, 435; 250, с. 42].

Можно сказать, что рассмотренные нами случаи употребления песен в составе мифов — двух типов: один характеризуется функциональной эмпиричностью, которая, как правило, замыкает тексты в пределах данного повествования, другой отличается наличием мифологической семантики, выходящей за границы повествовательных ситуаций, возможностью повторных применений, присутствием обобщения.

Очевидно, что эти два типа принадлежат не одной только мифологии, но и новогвинейской песенной традиции вообще. Разумеется, применительно к конкретным текстам типологическая дифференциация — не простое дело, на практике мы встретим случаи переходные, неясные и т. д. Важно, однако, что безусловно существует ориентация на указанные два типа как два различных и взаимодействующих художественных принципа.

Г. Ландтман отмечал, что песни в составе мифов и сказок всегда пелись исполнителями. При этом тексты далеко не всегда поддавались объяснению, рассказчики не могли повторить их в обычной речи и сами во многих случаях не понимали, что они пели [190, с. 3]. О том, что содержание песен исполнители сами могут не понимать, что подчас в них и не надо искать глубокий смысл, потому что слова в них перепутаны, говорят и другие наблюдатели [321, с. 39]. Но объективно песни всегда значимы, и ключ к их глубокому и серьезному значению часто скрыт в системе мифологических представлений, в каком-то мифологическом фоне, в ритуальных мифологических связях.

Серийные песни. У истоков эпоса

Открытие типа серийных песен, его определение и характеристика принадлежат Г. Ландтману, чей вклад в изучение быта, культуры и фольклора папуасов Новой Гвинеи следует признать поистине выдающимся. Г. Ландтман пишет, что ему много раз приходилось наблюдать у киваи такую картину: во время церемонии большая процессия мужчин в праздничных нарядах и украшениях двигалась в подобии танца по кругу. Это движение регулировал ведущий. Он же руководил пением, начиная исполнение нового текста. Каждый текст, состоявший из немногих слов, повторялся много раз и сменялся по воле ведущего.

Долгое время ученому казалось, что невозможно извлечь какой-либо смысл из пропевавшихся одна за другой песен, пока он не обнаружил связь между ними: составленные вместе, они образовывали серии, дополняя друг друга и предлагая своего рода повествование, разумеется грубое и фрагментарное, но безошибочно указывающее на характер песен [189, с. 289, 290].

Г. Ландтману удалось в конце концов записать порядочное число серийных песен, иные из них содержат более пятидесяти стихов. Подлинной удачей надо считать, что записанными оказались и все мифы, с которыми так или иначе связаны серийные песни. Если к этому добавить, что ученый сообщил подробности исполнения песен, показал их церемониальный контекст, то, оказывается, мы располагаем редкой возможностью рассмотреть песенные тексты во всех основных семантических и функциональных связях.

Характер серийных песен и их соотношение с мифами весьма наглядно проявляются в серии песен о Сидо и Сагару. Напомню, что Сидо — культурный герой, «открывший» смерть и проложивший путь в Адири, землю умерших, которую он, по существу, создал. Истории гибели и странствий Сидо предшествуют эпизоды его брака с Сагару и их сложных взаимоотношений [190, № 21—43] (подробнее см. в настоящей книге, с. 64—65, 282—283).

Серия ритуальных песен дает род грубой сводки этой мифологической истории. Как и другие серии, она представляет собой более или менее последовательный набор фрагментов, каждый из которых соотносится с тем или иным сюжетом либо эпизодом мифа, а вся серия как бы покрывает цикл сюжетов. Песни далеко не полностью передают содержание цикла и отдельных сюжетов, в них очень многое пропущено, и такая сюжетная дискретность усиливается оттого, что исполнители не-

редко пропускают песни, ослабляя и без того смутное сюжетное единство серии.

Другая особенность состоит в том, что каждый эпизод или сюжет, более или менее развернутый в мифологических рассказах, оказывается свернутым до предела в песне, передается несколькими словами, иногда иносказательно, намеком. Другими словами, миф переводится на язык песни, и при переводе очень многое исчезает, уходит в фон, в подтекст, а что-то возникает заново. Отношения «оригинала» и «перевода» настолько сложны, что одну и ту же песню можно, иногда интерпретировать, относя ее к разным эпизодам мифа.

Так или иначе, но серийная песня читается лишь в контексте данного мифа, вне его она выглядит как набор малосодержательных и взаимно слабо связанных микротекстов.

Вот как выглядит серия о Сидо и Сагару, включающая шестнадцать песен.

1. «Я иду на хорошие танцы в Яса».
2. Он тронул юбку девушки в Яса.
3. О *куруа*, лестница Сидо, она возвращается назад в Ууо.
4. Сагару приходит рассерженная, располагается в Яса.
5. В Яса Сагару, хорошая женщина, влезает на вершину дерева *набеа*.
6. Сидо подходит к *набеа* и думает: «С какой стороны мне рубить его?»
7. Сидо выкликает западный ветер: «Приди свалить *набеа*».
8. Ветер сваливает *набеа* и мою жену.
9. Сидо посылает птичек *сараре* к Сагару.
10. Сагару отсылает птичку *гимае*: «Возвращайся на то место, откуда ты пришла».
11. Сидо бьется с лесным человеком Меури каменной дубинкой, но не убивает его.
12. «Мой дорогой супруг, все время он со мной, он преследовал меня все время, теперь он мертв».
13. «Маленький попугай, положи мертвого в каноэ».
14. Сагару кладет Сидо в каноэ Сибири, везет его на другую сторону.
15. Слабый юго-восточный ветер несет Сидо.
16. Сидо кричит у водяной ямы возле Боигу.

[193, с. 431—433].

Отсылая читателя для сопоставления серии с мифом к страницам книги, где этот миф подробно излагается, отметим здесь некоторые структурные особенности песенной формы мифа о Сидо. Главная особенность заключается в полной и жесткой зависимости песенного содержания от внепесенной мифологической структуры. Эту зависимость можно толковать альтернативно: либо свернутая форма (песенная) является производной от

развернутой (нарративной), либо обе представляют собой равноправные в принципе способы реализации мифа, существующего как комплекс представлений. Независимо, однако, от обеих возможностей, для нас единственным комментарием, проясняющим содержание песни, является нарративное изложение мифа.

Можно заметить, что сам характер и объем свернутости в разных песнях неодинаковы: то песня вбирает значительный сюжетный отрезок, то излагает небольшой эпизод, совпадая в своих границах с мотивом повествования; песня то строится по правилам нарративности, то предстает в форме личного высказывания, и такая смена приводит к проявлению в серии несомненных элементов эмоционально-лирического плана; любопытна также смена изложения от третьего и от первого лица. При свернутости сюжетного плана шестнадцать песен все же дают в целом эффект повествования, движения действия во времени и в пространстве, динамики взаимоотношений между героями, выявления их эмоций. На первом плане в серии — мотивы отношений Сидо и Сагару, героические и «фантастические» (магические) мотивы. Серия воспринимается как односюжетное целое (в отличие от мифологического цикла, в основе своей многосюжетного). Перечисленные особенности характеризуют песенную серию как произведение с явно выраженными жанровыми признаками героического эпоса. Для полного соответствия требованиям жанра ему недостает, в сущности, одного решающего качества — развертывания сюжетного плана в границах, определенных объемом серии, и способами, намеченными в отдельных песнях.

Наложенная на сюжеттику нарративного мифологического цикла, серия о Сидо и Сагару удивительным образом обнаруживает типичные признаки эпоса о героическом сватовстве. В ней выявляются тематические мотивы, хорошо знакомые нам по эпическим памятникам, принадлежащим фольклору разных народов и разным типологическим стадиям: брачное путешествие героя и добывание невесты; вероломство соперников; похищение жены одним из соперников; подсказывание верной женой способа ее спасения; поединок мужа с похитителем; оплакивание убитого мужа женой и сакральное захоронение.

Однако такая реконструкция возможна лишь в результате наложения одной формы на другую. В реальной фольклорной традиции мы не имеем фактов превращения свернутого плана в развернутый, т. е. образования знакомой нам эпической формы.

Очевидно, что в условиях, описанных Г. Ландтманом, такое превращение не нужно. Пока носителям традиции ведом мифологический контекст, свернутый песенный план сохраняет пол-

ную жизненную силу и не требует каких-либо трансформаций. По мере утраты контекста он просто перестает быть понятным и вряд ли может быть развернут «из самого себя». Таким образом, складывается впечатление, что перед нами — своеобразная форма эпоса, не имеющая перспектив развития в формы, типологически сходные с классическими.

Разбор других серийных песен проливает свет на структурные особенности этого своеобразного вида песенного фольклора.

Во время известной уже нам церемонии *гаера* (см. с. 131) исполняется очень большая серийная песня, которая включена в ритуал, связанный с «деревом урожая». В соответствии с общим характером церемонии песня посвящена духам умерших. Она описывает сначала, как духи танцуют в земле умерших, которую здесь называют Адири, Воибу, Саси. Затем духи двигаются в танце из леса в деревню, при этом описываются символические действия, выражающие горе их, и исполнение плачей. Эти темы занимают первые одиннадцать песен, причем некоторые из песен повествовательно связаны между собой. Далее следует пространный ряд песен, в которых говорится о путешествии из земли умерших на восток, фиксируются отдельные пункты мифологического маршрута, вспоминаются персонажи и эпизоды, связанные с некоторыми локусами. Мы можем догадаться, что серия организована неким смысловым и даже сюжетным единством, но о сюжете можно говорить лишь в условном плане — постольку, поскольку стержнем серии, объединяющим все песни, является, как можно догадываться, движение из земли умерших к месту совершения ритуала. Остается неясным, о чем движении идет речь. Иногда песни идут от первого лица, т. е. как бы от одного из героев. Отдельные песни или связки песен можно интерпретировать как описание традиционных мифологических этапов пути из Адири, чем-либо примечательных в мифологической истории. Иногда они совпадают с дорогой Сидо, только описываются в обратном порядке. Как и Сидо, странник берет грязь из источника в Боигу и натирает ею тело; он проходит остров Даване, где сидит мифический персонаж Когеа. В серии всплывают реминисценции из разных мифов. Так, например, говорится о Басаи и упоминается чудесный барабан: речь идет, конечно, о камне на острове Пахо, уподоблявшемся барабану мифического персонажа Басаи; когда духи проходят это место, они танцуют вокруг камня и, вскакивая на него, создают большой шум. В песне говорится об огороде Сивагу, в котором все растет быстро и хорошо. О Сивагу известно, что это мифологическое существо, живущее на дереве и могущее являться в виде человека, змеи, ястреба. От него зависит состояние огородов.

Как отмечает Г. Ландтман, информаторы не могли опреде-

ленно объяснить отдельные песни серии и передать смысл некоторых слов. Отсутствие известного мифологического фона сразу же делало соответствующие песни непонятными.

Очевидно, что рассматриваемая серия опиралась не на один определенный миф или мифологический цикл, поэтому связи между песнями мотивировать крайне трудно. Видимо, они соединились в цепь по каким-то ассоциациям, по движению ритуала. Можно заметить, что иногда песни сцеплялись поэтическими способами, через аналогичное построение и повторение одних слов. Например, песни десятая и одиннадцатая отличаются только одним словом, замещенным дважды в соответствующих позициях; то же самое в следующей паре, но здесь замененные слова употреблены в двух формах и они взаимно рифмуются (*ganania — gubania, ganani — gubani*). Песни семнадцатая-девятнадцатая начинаются с имени Когеа и имеют общие слова. Хороший пример сцепления дают песни сорок седьмая-пятидесятая.

Dudi kúruri
kururi garogo

(«Возле Дуди кричит черная птица»).

В следующем тексте слово *курури* заменено на *амура* (райская птица), затем на *маруу* (птица типа лесного павлина), а в последней появляются Дудирудо (дух) и *дуие* (рептилия).

Так или иначе через всю серию проходит чередование связей, которые образуют блоки из двух, трех, четырех песен [193, с. 391—394].

Есть серии, где блоки определенно связываются в секции, так что серия членится на несколько частей, хотя членение не очень последовательное. Характерным образчиком здесь может служить серия песен об Абере, мифической женщине-воительнице, одной из первосоздателей культурного мира (см. о ней с. 26, 56). Первая песня задает начальный сюжет: люди Абере рубят лес для мужского дома. Следующие двадцать семь стихов описывают последовательные моменты сооружения дома: люди очищают деревья, делают столбы, зарывают их, готовят другие детали здания — перекладины, столбы, поддерживающие крышу, стены, настил для пола, листья для покрытия и т. д. Одним только операциям с пальмой, предназначенной для настила, отдано одиннадцать стихов. Нельзя не вспомнить здесь характерных для классических форм эпоса детальных описаний каких-либо действий и ситуаций.

Во второй части серии с этой же обстоятельностью описывается, как люди Абере разбирают дом.

В третьей части идет рассказ о сооружении и погрузке пло-

та. Вода смывает груз, и в песнях многократно повторяется ситуация, с той лишь разницей, что всякий раз называется другой вид складываемых на плот бананов.

Далее описывается плавание. Сама Абере плывет рядом с плотом в виде рыбы *гиро*, она и питается пойманными рыбами. Затем она превращается в рококлова, в райскую птицу. Благодаря этим перевоплощениям люди Абере достигают земли киваи. Девушки из окружения Абере приносят и сажают саговые пальмы; деревья эти становятся их мужьями. В последней песне говорится о том, что Абере посылает девушек за свиньей. Смысл этого действия вполне раскрывается через миф: здесь девушки при посадке саговых пальм закапывают с магической целью кусочки свинины, а затем сажают для киваи принесенные Абере огородные культуры.

В основе каждой из четырех частей лежит принцип повторяемости и варьирования (иногда с наращиванием) некоторых действий: постройка дома, разборка его, сооружение и погрузка плота, плавание. Следуют аналогичные описания с заменой одного-двух слов. Части серии образуют кумуляции; перечисления использованных в данной ситуации предметов или действий носят почти исчерпывающий характер (называются все этапы постройки дома, перечисляются все виды бананов и т. д.). Такой принцип развертывания сюжета получает прямое отражение в словесной организации песен: для каждой части создается своя устойчивая конструкция, которая повторяется из песни в песню, конструкция включает постоянные и переменные элементы; последние варьируются, но при этом соотносятся в ряду песен конструктивно, а иногда в плане звуковых аналогий. В первой и второй частях серии об Абере конструкция выявляется вполне отчетливо: ее постоянные элементы — слова «*Abere mege dagimo*» (первые два означают «люди Абере», третье — «мужской дом»). Слова, обозначающие детали дома и действия, составляют элементы переменные. Варьирование их дает песням движение, общая конструкция и постоянные элементы придадут единство. Так продолжается, пока не исчерпывается тема, связанная с мужским домом (сорок три песни). Затем возникает тема, связанная с плотом, и постоянный элемент несколько меняется: «*Abere mege patoga*». Но сдвигается и конструкция: переменные элементы больше не обрамляют ее. В последней части уже нет такой структурной жесткости, повествование движется более свободно, повторность захватывает лишь ближайшие песни, объединяя их по принципу блоков [193, с. 428—431].

В сущности говоря, такая система напоминает многое в принципах организации эпического повествования на более поздних и развитых стадиях. Отношения внутри каждой песни

и между песнями одной серии напоминают отношения внутри стихов и строф (и между ними) в поздней эпике.

Как мы могли убедиться, серийные песни всегда имеют своим фоном миф — в виде цельного повествования, эпизода, неясной реминисценции, какого-либо образа, устойчивого представления. Необходимо помнить, однако, что для серийных песен, их семантики и структуры столь же важна связь с ритуалом. Они функционировали в составе ритуалов как непременная их часть, вносили в них важные аспекты и сами обретали определенные значения в ходе исполнения. Самый характер связей серийных песен с ритуалами не отличается единообразием. Песни могут иногда полностью и довольно открыто следовать ходу ритуала, сюжетике пантомим, по-своему пересказывая их. Так, в песнях из одной серии в церемонии могуру описывается, как знаменитый барабан мифического героя Мераве затонул в реке Виборо и как люди пытались его достать, черпая воду. Одновременно с пением танцующие несли в руках настоящие сосуды и имитировали вычерпывание воды. Любопытно, что затем эти сосуды отдавали женщинам (не знавшим об их обрядовом употреблении), так как, считалось, они приносили удачу в рыбной ловле [193, с. 364—365]. Можно думать, что в наделении сосудов магической силой участвовали и песни.

В той же церемонии могуру разыгрывалась ритуальная сцена ловли, принесения в мужской дом и убийства дикой свиньи. Песни прямо следовали за моментами этой истории, описывая, как свинью поднимали, несли, вносили внутрь мужского дома, как люди танцевали в доме, клали свинью на пол, производя при этом большой шум, изображали себя воинами и т. д. В данном случае конкретные подробности кумулятивного построения оправданы шагами ритуала: каждая подробность соответствует такому шагу и отнюдь не выглядит лишней [193, с. 357—358].

Через всю серию проходят упоминания Маруу (другое его имя — Маруногере), культурного героя, с которым связаны известные мифы киваи. Маруногере построил первый даримо — мужской дом — и торжественно открыл секретную сакральную церемонию могуру, которая ему в значительной степени и посвящена. Но связь серийной песни с Маруу обусловлена ролью свиньи в его культе. Согласно мифу, когда церемония могуру только складывалась, мужчины наугад приносили Маруу различных животных в качестве ритуальных, и он отвергал их, пока не принесли свинью. В следующий раз он велел сам найти свинью. Рассказывают также, что однажды он проглотил целиком большой комок саго, а на следующее утро изверг его нетронутым, и комок превратился в свинью, которой Маруногере чудесным способом дал щетину, уши, рот, клыки и хвост.

Позднее охотники должны были привести ему живую свинью, но кто-то убил ее. Маруногере предполагал совершить в даримо обряд с живой свиньей, но вынужден был сделать это с убитой [193, с. 364—366]. Выясняется, таким образом, что и у ритуала, и у сопровождающей его серийной песни есть важный мифологический подтекст, и именно песня проясняет его, напоминая о крепкой связи ритуальных действий с мифологическим героем и с «первым» могуру. Как и в ряде других схожих ситуаций, песня воплощает единство настоящего и мифологического «прошлого», единство участников церемонии и их предков.

В этом смысле показательны серийные песни, сопровождавшие один из острых и необычных эпизодов могуру, когда в течение нескольких ночей ритуально разрешался и предлагался промискуитет, происходил обмен женами и свободный выбор пар. Именно серийные песни освещали с серьезной стороны действия, внешне носившие оргиастический характер. Наряду с текстами, говорившими о встречах пар, о наступлении утра, когда ритуальные отношения прерывались, в серии были песни, соотносившие то, что происходило вокруг, с мифологическим фоном. Они как бы включали в совершавшиеся ночные ритуальные встречи мифологических персонажей, о которых были известны разного рода «похожие» истории. Так в серии появлялись реминисценции эпизодов встречи и соединения Сагару с Меседе, девушек из группы Абере с Меседе.

По-видимому, очень важно было вовремя прервать ночные ритуальные встречи. Соответствующие песни и служили сигналом к их прекращению, возвещая о постепенном приходе дня. Шесть песен объединены одной темой и составляют законченную и хорошо организованную кумуляцию: говорится о появлении луны, которая дает слабый свет, об утренней звезде, о начале рассвета, о красном утреннем свете, о поднявшемся солнце; все это описывается как происходящее за стенами даримо (мужского дома), внутри которого исполняется песня, сопровождающая ритуал.

Замыкается же серия песнями, где по очереди называются имена девушек из группы Абере и говорится, что они будут хранить тайну церемонии могуру [193, с. 352—353].

Одна из устойчивых особенностей серийных песен — пересечение в их содержании двух планов: «реального», сиюминутного (описание элементов происходящего ритуала) и мифологического (описание аналогичных действий и ситуаций с участием мифических героев). Этим пересечением создается «эффект присутствия», семантическое обогащение исполняемого ритуала и обеспечивается вероятность его практических последствий.

Во время церемонии *нигори*, посвященной плодовитости черепах и поддержанию успешной охоты на них, серийная песня

описывает отдельные моменты, имеющие магический смысл, эпизоды охоты, передает подробности, которые «способствуют» размножению черепах. Сюда вплетаются упоминания о Муиере — мифическом герое с острова Туду, который, как считалось, первый разработал порядок гарпунной охоты на черепах и установил церемонию нигори. Муиере присутствует и в самом ритуале: один из участников, спрятанный под специальной платформой, имитирует голос Муиере, дующего в раковинную трубу. После специального танца муиере, продолжающегося часть ночи, мужчины отправлялись на охоту, которая составляла один из разделов церемонии. При распределении мяса специальные куски откладывались для Муиере.

Песни, упоминавшие его имя, имели в виду и прямые практические цели: к нему обращались за помощью — пусть он вытащит для них черепаху из корзины, чтобы ее можно было убить [193, с. 401—403].

Мифологические реминисценции могут появляться в песнях более или менее эпизодически, но они всегда мотивируются внешней либо внутренней связью со смыслом ритуала. Во время танца *кокоме*, входящего в состав церемонии хориому, песни описывают поездку на каное к близлежащему рифу и к более отдаленным островам. Это описание завершается подключением мифологического мотива: «Мы едем к Ади и Сидо в Мурилаго». Тем самым воображаемое плавание получает дополнительный смысл [193, с. 336—337]. О том, что в церемонии могуру танец изображает не просто охоту, но первую охоту на свинью, предписанную Маруногере, говорит именно песня, но это можно понять, лишь зная миф. «Возле Горомуба ястреб кричит [обращаясь к Маруногере]: „О отец! Я поймал ее [т. е. свинью]“». Согласно мифу, как раз ястреб сыграл важную роль в первой охоте. Отсюда — песня, отсюда же — устойчивая подробность в танце: его участники имитируют крики ястреба [193, с. 362—363].

Серийные песни воссоздают действия и ситуации, которые подчас ни фактически, ни символически в ритуале не воспроизводятся и, таким образом, сами служат единственной формой их воспроизведения. У таких песен может быть «действительный» план и план ритуальный, т. е. они могут описывать события реального мира, предполагая, что, во-первых, эти события вызваны волей участников ритуала и, во-вторых, что они необходимы ради определенных целей. Таким образом, при известных обстоятельствах реальное начало несколько не противоречит ритуальной функции и даже необходимо для нее. В ходе уже называвшейся церемонии нигори после успешной охоты на черепах и распределения их мяса исполняется общий танец и серия песен *виуа-кима*, целиком посвященная черепа-

хам и ржете на них. Как и в более ранней серии, описывается встреча самца и самки, затем описаны плавание, поиски черепах, их появление, действия гарпунера и т. д., вплоть до того момента, когда мясо черепахи вынимают из очага и люди веселятся [193, с. 404—405].

Серийные песни, основу которых составляет повествование, организованное ходом ритуала, семантики и сюжетно с ним связанное, в соответствии с содержанием ритуала обращающееся на одинаковых правах к мифологическим сюжетам и к реальной действительности, подчиненное принципу повторяемости с варьированием, нанизывания однотипных элементов, можно рассматривать как очень раннюю форму песенного эпоса. Сюжетная свернутость и значительная обусловленность семантики сложными, не всегда явными внетекстовыми связями делают проблематичной возможность развития этой формы и превращения ее в самостоятельный, т. е. независимый от первоначальных функциональных связей, жанр. К сожалению, помимо материалов Г. Ландтмана, мы не располагаем данными о серийных песнях у киваи, равно как и материалами о песнях этого типа у других этнических групп Новой Гвинеи.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКОМ КОМПЛЕКСЕ

Название «музыкальные» не вполне точно отражает существо описываемых инструментов и в ряде случаев вполне условно. Отдельные инструменты действительно предназначены служить собственно музыкальным целям и воспринимаются их владельцами, исполнителями и слушателями в этом качестве: таковы флейта пана, различные свирели, вагран, ударные, сопровождающие пение или танец, музыкальные луки и т. д. Другая группа, собственно, не претендует на музыкальный эффект, звуки, извлекаемые из инструментов, заключают специфические значения, воспринимаются как что-то голоса, сигналы и символы: это гуделки, раковинные трубы, трубы из плодов и овощей, специально выделанные ядра кокосовых орехов, трещотки, куски бамбука или другого дерева.

Есть инструменты, в которых музыкальная функция и функция подачи значимых (в практическом, сакральном смысле) сигналов пересекаются: таковы флейты из стволов бамбука, щелевые барабаны и др.

Абсолютное большинство инструментов представляет собой предметы естественной природы, в которых путем несложной операции выявлены возможности звучания: это секции бамбуковых стволов, куски дерева, кокосовые орехи, высушенные плоды деревьев, тыквы, раковины, листья и т. д. Лишь о немногих инструментах можно сказать, что они «придуманы», «сконструированы» подобно флейте пана.

Любая этническая группа на Новой Гвинее располагает сравнительно ограниченным набором звучащих инструментов. Например, по данным Н. Н. Миклухо-Маклая, дополненным и уточненным экспедицией 1971 г., люди бонгу знали сигнальный барабан (*барум*), ручной барабан (*окам*), два типа бамбуковых труб-флейт (*ай дамангу* и *ай гхабрай*), флейту-свирель (*схюмбин*), трубу из бутылочной тыквы (*илоль ай*), ядро кокоса (*монги ай*), раковинную трубу (*тора*), трещотки из наннзан-

ных скорлупок (*орлан ай*), длинный лист дерева (*дюбону*), секцию бамбука, которой ударяли о землю во время пения мужчин (*бембу*) [13, с. 229—238; 15]. В других местах этот набор слегка варьировался. Благодаря такому варьированию, а также наличию большого числа типовых разновидностей каталог музыкальных инструментов на Новой Гвинее довольно внушителен. Й. Кунст, систематизировавший данные по большинству районов, насчитывает свыше 80 инструментов и их разновидностей [185, с. 39—54; см. также 135].

Он классифицирует их согласно принципам, принятым в инструментоведении. Для наших целей, однако, более важна классификация, основанная на этнографических принципах, имеющая в виду прежде всего функциональную сторону — социальные связи, ритуальное употребление, связи с миром представлений. Нас в дальнейшем не будут интересовать инструменты, которые имели чисто развлекательное назначение, звучание которых не заключало какого-либо знакового (во всяком случае, устойчивого, постоянного, социально закрепленного) смысла и которые могли появляться и исчезать без ощутимых последствий. В центре нашего внимания — инструменты, характеризующиеся наличием прочных, устойчивых, глубоко осознаваемых коллективом функциональных связей, органической включенностью в социально-ритуальную практику, в комплекс мифологических представлений и сюжетов.

Довольно жесткое и осознанное разделение звучащих инструментов на две категории впервые обнаружил Н. Н. Миклухо-Маклай. Частично оно было закреплено у бонгу терминологически (все инструменты «сакрального» характера назывались «ай»), оно же получало выражение в способах хранения «ай» и наиболее наглядно — в запрещении женщинам и детям видеть, слушать «ай» и знать что-либо реальное о них [12, т. 3, с. 105—106, 109—110].

Как мы увидим в дальнейшем, сакральные инструменты были одним из наиболее ярких и сильных символических воплощений единства существующих кровнородовых связей, мужского союза и мифологического комплекса представлений о родовых, тотемных предках.

Флейты

Учитывая внешний вид этих инструментов и характер их звучания, было бы правильнее называть их — вслед за Н. Н. Миклухо-Маклаем — бамбуковыми трубами, однако в международной этнографической и этномузыковедческой литературе за ними прочно закрепилось название «флейты».

Один их тип описал Н. Н. Миклухо-Маклай: «Ай кабрай —

бамбук длиной около 2 м и больше, поперечником около 50 мм; перегородки в его междоузлиях удалены, так что весь бамбук представляет одну длинную трубу. Бамбук берут в рот... в него дуют, кричат, воют, режут и т. д. Целыми часами упражнялись в этом папуасы на своих праздниках, и звук инструмента, похожий на многоголосый вой, можно было слышать на берегу в тихие ночи... на расстоянии 2—3 миль... Кабрай на папуасском языке значит попугай с промком и крикливым голосом» [12, т. 3, с. 106].

Наряду с этим типом, служившим своеобразным резонатором человеческого голоса, были флейты, которые при сильном дутье сами производили звуки, вызывавшиеся различной вибрацией [185, с. 13—17; 325, с. 186; 332, с. 9—13 и др.]. Собственно, у бонгу также существовали эти два типа [15]. Извлекать звуки из флейт, сильно дую в них, было нелегко, и только крепкие, широкогрудые папуасы в цвете лет могли делать это хорошо. Игра на флейтах быстро утомляла. Дули обычно не беря трубу в рот, через руки, плотно охватывавшие отверстие, при этом большие пальцы прижимали к щекам [185, с. 14—15; другие способы см. 321, с. 89; 332, с. 9].

Работа с флейтами предполагала применение магических средств и соблюдение некоторых запретов. У военого флейтисты, участвовавшие в обряде *нибек*, регулярно получали от одного из руководителей праздника дозу магического снадобья, которое должно было поддерживать их силу, но даже после одного дня исполнения они обязаны были воздерживаться от контакта с женщинами и от курения до следующей луны [157, с. 75].

Ритуальная игра на флейтах подчинялась определенной регламентации. При парном исполнении, довольно широко распространенном в обрядовой практике, мужчины стояли лицом друг к другу, «мужскую» флейту держали в левой руке, «женскую» — в правой, исполнители медленно поворачивались в направлении движения солнца либо делали танцевальные движения [157, с. 73; 325, с. 186; о парном исполнении см. также 132, с. 60; 135, с. 30; 222, т. 3—4, с. 254—255; 268, с. 5; 321, с. 89].

Наряду со звучаниями произвольными, не имевшими постоянного значения, отмечаются устойчивые, закрепленные традицией мелодические формулы и фразы, у которых могут быть свои названия. П. Вирц приводит названия, принятые у чимбу, среди них — совпадающие с названием дерева, червя [332, с. 9]. По словам другого наблюдателя, у баиц мелодии флейт носят имена птиц и животных, голосам которых, как считается, они подражают [207, с. 116; см. также 185, с. 7; 321, с. 89]. У куман мелодии «воспроизводят» звуки окружающей жизни — плач ребенка, успокаивающие возгласы матери ([135, с. 34]. К. Рид

так описывает собственно музыкальную сторону звучания флейты: «Это была гулкая пульсация в басовом регистре, непрекращающийся взрыв звуков, рвущихся из надорванного горла. На этом ритмическом фоне развертывался контрапункт более высоких звуков, состоявший из повторяющихся секвенций, которые через известное время начинали восприниматься как мелодии... Испытываемое... эстетическое наслаждение было связано именно с тем, что для этой музыки всегда требовались две флейты, бас и дискант, пункт и контрапункт, мелодия и ритм, которые были двумя частями единого целого. Одна без другой они не несли абсолютно никакого эмоционального заряда, но, когда играли вместе, дополняя друг друга и чередуясь, общий эффект был волшебным» [21, с. 137, 142].

Ничем не примечательные внешне бамбуковые трубы разной длины не только производили звуки, способные вызвать сильные ощущения, но и были предметами важнейшего культового значения.

Сакральные и сигнальные связи, присущие флейтам, в известной степени предопределены их происхождением. Природа вещи — в ее происхождении: этот принцип мифологического объяснения мира весьма своеобразно преломился в отношении к флейтам. Нет ничего необычного в том, что создание флейт, как и других предметов культуры, приписывается предкам-первотворцам.

У кераки рассказывают, что *ари* (сакральная флейта) первоначально была хвостом маленького кенгуру; при прыжках животного хвост производил характерный скрипящий звук. Знаменитый герой-первосоздатель Камбел отрубил хвост топором, посадил его в землю, и из него вырос бамбук, из которого затем стали делать флейты. Этот род бамбука в секретном языке кераки называют тем же словом, что и хвост кенгуру. С происхождением бамбука связывают и одну особенность исполнения: играющие на ари должны прыгать [325, с. 309]. Обратим внимание, во-первых, на характерную для мифологических действий первосоздания двухступенчатость (хвост-бамбук — флейта) и, во-вторых, на генетическую обусловленность свойств предмета.

Обычным для новопвинейской мифологии является и мотив получения вещи из земли умерших. У арапеш записан миф о том, как люди, слыша много раз доносившиеся откуда-то звуки *синг-синг* (праздничной музыки), отправились однажды на поиски, и один из них спустился по срубленному дереву на дно водоема. Здесь он обнаружил деревню с жилыми домами, церемониальным домом, пальмами, с птицами, свиньями и собаками. В отсутствие духов предок-женщина вынесла пришедшему три флейты разных размеров, показала, как обращаться с

ними, но предупредила, чтобы он играл на них не раньше чем через два месяца. Духи, обнаружив пропажу, вышли на землю. Они ходили из деревни в деревню и нашли флейты, когда новые хозяева по прошествии срока стали играть на них. Им удалось завладеть флейтами (по другой версии, они похитили «души» инструментов, так что те не могли звучать), но люди сумели позднее сами вырезать бамбуковые трубки и воспроизвели музыку, а затем флейты распространились по другим местам [222, т. 5, с. 337—339; то же: 222, т. 2, с. 382—384].

У сентани обнаружение флейт происходит в ходе неожиданного чуда: от удара сброшенного с дерева плода раскалывается бамбук и оттуда появляется казуар, производя странный жужжащий звук. Мужчины ищут способ воспроизвести его, пока не обнаруживают, что это можно делать, дуя в кусок бамбука [277, с. 44—45].

Наиболее характерно для мифов о происхождении флейт развертывание сюжетов в плане дихотомии «мужское» — «женское». Согласно рассказам, зафиксированным в разных районах Новой Гвинеи, флейты первоначально принадлежали женщинам либо даже были созданы ими. Однажды Иугумишанта посадила дикий имбирь, а затем отрезала кусок бамбука и сделала из него флейту. Уединяясь, она играла на ней, а затем прятала в юбке. Уходя из дома, она клала на флейту волос из паха, что не позволяло кому-нибудь другому извлекать из нее звуки. Муж пероини — Моруфону, слыша музыку, долгое время боялся увидеть сам предмет: «Возможно, это убьет и съест меня». В конце концов он все же проследил за женой, вырыл имбирь, посадил его у себя и принес флейту. Она, однако, заиграла сама, предупреждая хозяйку о случившемся. Моруфону заявил жене: «Ты не можешь играть на *этом* как следует, а я могу хорошо. Ты не должна теперь смотреть на *это, это что-то* принадлежит мне». Он поставил флейту в листовку имбиря, и она выросла в большой отросток бамбука с имбирной основой. В мифе есть сопутствующий этиологический мотив: волос на флейте касается тела Моруфону, и от этого у него на теле и на лице появляется растительность [61, с. 50].

Загадочной остается последовательная соотносительность флейты с имбирем. Возможно, дело в том, что имбирь в мифах сопутствует актам рождения.

В других мифах место Иугумишанты, первосоздательницы и хозяйки флейты, занимают две женщины с острова Коил, девушки из Аифо, живущие самостоятельным союзом в одном большом доме, неизвестная женщина в лесу. Флейты поначалу принадлежат им, но они не могут удержать их; все истинное значение их остается для женщин скрытым, и лишь мужчины выявляют его, предварительно похищая или отнимая инстру-

менты у их хозяек. При этом флейты сразу же оказываются втянутыми в конфликтные отношения между мужчинами и женщинами, оказываются воплощением мужского начала. Та же идея — трансформации «женского» в «мужское» с обретением истинного значения, с переменной символического смысла и с подчеркиванием дихотомии — находит свое выражение в мифах о других музыкальных инструментах.

Приобретение флейт мужчинами — результат плутовских действий. Так, в одном мифе мужчина проникает в девичий дом, переодевшись женщиной, и уносит флейту. Возможно, что он — одно из воплощений Моруфону, потому что девочка, преследовавшая его, прекращает погоню, услышав крик райской птицы, обычно манифестирующей присутствие этого героя [61, с. 52]. В другой версии двое молодых людей убегают, по дороге дуют в флейту, которая сначала кричит «о мать, о мать», а затем «о отец, о отец» [61, с. 52—53]. У вогео флейтой завладевает Нат Карамванг, рожденный под землей и явившийся на свет подобно проросшему стручку. В память об этом подвиге мужчины имеют обыкновение перед игрой на флейте есть жареные стручки [157, с. 100—101].

Характерно, что, попав к мужчинам, флейты утрачивают исконное свое свойство — производить звуки без участия человека. В мифе вогео женщины, рассерженные утратой, предупреждают, что флейты сами играть больше не будут, что мужчинам придется работать до пота, чтобы вызвать звук, а если парни не смогут дуть должным образом, они никогда не вырастут в мужчин [157, с. 101]. Между тем это отнюдь не трактуется как потеря. Напротив, в контексте ритуальных функций флейт и их социального значения необходимость приложения больших сил для извлечения звуков рассматривается как органическое свойство флейт, как манифестация их мужской природы. Утрата свойства самозвучания — это утрата флейтами своего первоначального женского начала, следствие перехода из одного культурного состояния в другое.

Вокруг флейт сложилась достаточно сложная и кое в чем противоречивая система представлений, включающая по крайней мере три взаимоперекрещивающихся комплекса: знания и представления мужского коллектива, который эти флейты изготавливает, хранит и применяет в ритуальной практике; мистифицированные «знания» о флейтах, внушаемые мужчинами женщинам и детям общины; знания, которыми реально располагают женщины.

Первый комплекс причудливо объединяет реальное и фантастическое, профанное и сакральное. Перед нами тот случай, когда иллюзорная система, созданная многими поколениями, прочно овладевает коллективным сознанием, хотя иллюзор-

ность ее как будто очевидна. Флейты выступают как воплощения мифологических и тотемных предков, духов умерших, почитаемых мифологических чудовищ. Парадоксальным является то, что сакральный характер имеют не только звуки инструментов, которые трактуются как голоса соответствующих представителей мифологического мира, но и сами инструменты — обычные бамбуковые трубы. Все, что связано с ними, полно смысла, и они окружены множеством значений. Безусловно значимы места и способы хранения флейт. Обычно для них отводятся специальные отсеки в мужских или в церемониальных домах, они лежат попарно на ложе из листьев и цветов либо спрятаны на полках завернутыми в циновки. Местонахождение флейт в доме ориентировано на центральные столбы: «Этот способ поддерживает силу в флейтах, так же как силу, приобретенную церемониальными предметами в ходе фестиваля» [241, с. 269; ср. также 193, с. 16—17].

Между флейтами устанавливаются отношения родства: вновь приобретаемые или изготовляемые экземпляры воспринимаются как дети прежних [272, с. 179]. На Среднем Сепике и в некоторых других местах пара флейт, представляющих единый ритуальный комплект, считается связанной братскими отношениями. Им придается разная высота звучания, так чтобы «младший брат» был тоном выше «старшего» [111, с. 24]. Обычным является также характеризовать инструменты, составляющие пару, как один — «мужской», другой — «женский», и им даются соответствующие имена [157, с. 73; 272, с. 179]. У кераки говорят, что женщины и дети, со своей стороны, воспринимают звуки флейт как голоса матери и ребенка, жены и дочери гуделки [325, с. 187].

Об отношении к инструментам как к живым существам говорит тот факт, что время от времени их кормят, кладя кусочки пищи в открытые концы. О флейтах, участвовавших в фестивалях, говорят, что после «работы» они проголодались и их нужно подкормить, чтобы заложенная в них сила не уменьшилась [241].

Мифологические представления с очевидностью отразились в украшении флейт. На Сепике они часто имеют резные затычки, изображающие головы персонажей мифологии, например Моли-Моли и Ямбукаи-Моли, братьев-предков клана. Их лица вытянуты в форме птичьих клювов [111, с. 110]. У мундугумор отмечена флейта с резной головой, изображающей крокодила [222, т. 1, с. 173]. На самих трубах могут быть резные узоры, изображения стилизованных человеческих фигур и птичьих мотивов [32, с. 52; 33, с. 39—40; 122, с. 70]. Кроме того, к флейтам нередко прикрепляются украшения — сделанные из глины и раковин изображения лиц сверхъесте-

ственных существ; гротескные изображения змей [222, т. 1, с. 170], перья, собачьи зубы и ленты ротанга, мелкие каури или мех [157, с. 73]. Мид видела у мундугумор флейту, инкрустированную раковинами, с резной фигурой на вершине, тоже украшенной раковинами. Такие флейты считались детьми духа крокодила, и «рождение» их отмечалось специальной церемонией [220, с. 238].

В ритуалах флейты ассоциируются с каким-либо мифологическим персонажем, который должен прийти. Но в более общем плане их связывают с мифологическими чудовищными птицами. Такая трактовка обращена преимущественно к женщинам, которые не должны знать правды. У сиане для всех флейт употребляется слово *нема*, родовое название птиц; оно уточняется для отдельных пар инструментов (например, *нема фамти* — опромная райская птица). Женщинам внушают, что звуки, которые они иногда слышат, — это голоса чудовищных птиц. Однако мужчины и сами могут всерьез говорить о флейтах-птицах, обсуждать их голоса, с особым почтением рассказывая о *нема орафо* — «матери птиц» [132, с. 60, 66, 71; см. также 185, с. 7; 21, с. 140; 268, с. 170—171; 272, с. 142].

Ключевой в культуре флейт является жесткая система запретов, касающаяся женщин и детей. Женщинам под страхом смерти запрещалось видеть предметы, производящие таинственные звуки, и узнавать о них что-либо достоверное. В разных местах зафиксированы рассказы о расправах с теми, кто нарушал табу [61, с. 68, 223; 264, с. 5; 265, с. 25].

Как показывают наблюдения этнографов, взаимоотношения женщин с флейтами много сложнее простых запретов. Ф. Уильямс, конечно, прав, когда пишет, что табу — это универсальная и некая идеальная форма, которая на практике осуществляться с неуклонной последовательностью не может. Признается самый принцип отношений, и это, в сущности, главное [317, с. 133]. В действительности женщины знают о мужских ритуальных секретах гораздо больше, чем можно предполагать [122, с. 15; 197, с. 7—8; 222, т. 5, с. 301].

Нас, конечно, интересуют те традиционные отношения (и случаи их нарушения), за которыми стоит определенная система представлений.

Характерно, что женщины участвуют в некоторых обрядах, связанных с флейтами. Во время «фестиваля свиней» мужчины с наступлением темноты приходят в деревню, играя на флейтах. Они идут от хижины к хижине, при этом женщины накалывают мясо на кончики стрел и протягивают его через дверь, а мужчины заменяют мясо перьями казуара или слоной. Женщина должна думать, что мясо взяла «совместная жена» и что это ее слонона или волос [61, с. 71]. Дело в том, что у женщин

принято называть флейту именно так. На этой ассоциации основана женская песня, записанная в Яте: в ней говорится о «женщине-флейте», которая звучит, когда входит в мужской дом спать [61, с. 70—71]. По словам некоторых этнографов, звуки флейт неотразимо привлекательны для женщин и очень возбуждают их [61, с. 70]. Отсюда — постоянное любопытство, которое якобы испытывают женщины к флейтам, несмотря на то что хорошо знают опасности, подстерегающие нарушительниц табу. Согласно одному рассказу, женщине удалось склонить молодого человека приоткрыть тайну. Ценой нескольких встреч с ним она услышала его рассказ о флейте, очень характерный своей иносказательной описательностью: «Это похоже на женщину, с такой же кожей, как у тебя, одето в юбку; но у него дырка под каждой подмышкой, и нет глаз, хотя есть рот. Крик выходит из подмышечных дыр; оно держит свою руку под одной подмышкой и кричит из другой; потом то же самое с другой стороны». Несмотря на все просьбы женщины, он ничего больше ей не сообщил. «Это что-то что принадлежит только мужчинам; если ты взглянешь, они убьют нас».

Записано несколько женских песен, в которых раскрывается отчасти специфическое понимание природы флейт. Мать объясняет дочери, что флейты — это целиком мужской мир; женщина могла бы смотреть на них, только если бы родилась мужчиной [61, с. 68—69].

Значение флейт раскрывается в полной мере, конечно, в ходе различных ритуалов и празднеств. Здесь выявляются и сложная символика их звучания, и связь их с ходом ритуала и его мифологическим контекстом, и магическая направленность. Синкретическое единство этих многообразных связей делает их изучение особенно трудным. Сложность усугубляется тем, что информаторы не могут по ряду причин достаточно полно и ясно рассказать все связанное с функционированием флейт, а всякие попытки исследователей дать интерпретацию, исходя из собственных концепций и при ограниченной информации, неизбежно страдают односторонностью.

Устойчивой является связь флейт с мифологическими героями соответствующих церемоний. Вместе с тем они и их звучание являются обязательными символами самих церемоний. С момента принятия решения о проведении праздника флейты начинают звучать, сопровождая, предупреждая и как бы осуществляя основные этапы его организации. Вынос флейт из мужских домов обставляется обрядами и окружен глубокой секретностью. Помимо всего прочего, непрерывное звучание флейт в подготовительный период якобы способствует быстрому росту свиней, предназначенных для церемониального заклания. В музыке флейт сокрыт также престижный смысл: устроители це-

ремонию утверждают через нее свои способности и демонстрируют достижения [21, с. 142; 60, с. 89; 61, с. 51, 61—65; 132, с. 67, 189; 241, с. 269; 264, с. 519; 272, с. 118]. По ночам процессии с флейтами проходят по деревне, пугают женщин, посещают огороды.

У вогео слово *нибек* обозначает одновременно чудовищ и флейты. Нибек описывается как существо с головой змея, с телом, подобным огромному камню, и ногами многоножки. Но вместе с тем, считают, оно — неосязаемое существо с флейтой, представляющей его голос. Употребление флейт в обряде *нибек* строго регламентировано. Само чудовище появляется перед рассветом. Мужчины собираются для встречи на берегу, двое несут флейты, спрятанные в корзине. Один из руководителей обряда бьет пальмовым листом по скале: «Приди, нибек». Он называет имена пар, и та пара флейт, до которой доходит черед, начинает звучать. Особенно интересна роль флейт при проводах нибек. Они звучат, предупреждая о начале проводов, сопровождают движение нибек по символическим волнам к берегу. Флейтисты находятся на носу и корме воображаемого каноэ. По сигналу инструментов нибек просит в лодку. Исполнитель с мужской флейтой смотрит в море, с женской — находится позади его. Флейты держат при этом осторожно, «чтобы предохранить каноэ от опрокидывания». Нибек говорит, чтобы они уходили. Под символические движения весел флейты уносят в мужской дом [157, с. 78].

У арапеш сверхъестественным патроном растущих мужчин племени выступает *тамберан*. Его не могут видеть женщины и не прошедшие инициации юноши, и он олицетворяется на благо слушающих в различных шумах, в том числе в звучании флейт. Приход тамберан сопровождался ритуальными действиями. Он должен был войти в специальную хижину. Его движение знаменовали звуки флейт. Пока процессия находилась далеко, на дороге стояли женщины с детьми, они болтали и смеялись. М. Мид вспоминает, что ее спрашивали, смеясь, слышит ли она, как сладок голос тамберан. Но по мере приближения их охватывал страх: «Мы не должны думать о тамберан. Он принадлежит мужчинам... Мы не должны говорить об этом, чтобы не умереть». Флейты сопровождали тамберан на всем его пути и после звучали в его хижине [222, т. 5, с. 301].

Столь же прочно связаны флейты с «фестивалем свиней», одним из крупных церемониальных празднеств папуасов. Звучание их, производимое на разных этапах обряда, имеет не только сопутствующий или «престижный» смысл, в нем заключены магически-мифологические моменты. Предполагается, что флейты воплощают жизненную силу и что надо обеспечить ее функционирование во время последующих циклов роста свиней. Флей-

ты заворачивают в темные листы, которые должны представлять свиней, и игра на них стимулирует рост истощенных животных [241, с. 269]. Обрядовое убиение свиней совершается под аккомпанемент флейт. Новые флейты делаются в мужском доме и намазываются свежей свиной кровью или жиром [60, с. 89; 61, с. 65; 200, с. 18—19; 272, с. 118].

Важнейшим моментом фестиваля является приход в деревню *корова* и исполнение в их честь танцев и их угощение. Корова — духи умерших, от которых в значительной мере зависит высокий урожай. В наборе символов, воплощающих корова, флейты стоят едва ли не на первом месте. Корова, собственно, и являются на церемонии в форме сакральных флейт, тыквенных масок и пантомим, изображающих энергию огородов или духов ветра и солнца. Флейты берет с собой процессия, отправляющаяся в другие деревни, чтобы пригласить людей танцевать для корова. Флейты также участвуют в ритуальном распределении «пищи духов»: ее получают все члены клана, корова, последние куски кладутся «в рот птицам», т. е. в звучащие отверстия флейт. После этого флейты снова начинают играть [132, с. 64, 67].

Устойчивое употребление флейт зафиксировано в обряде инициации. Показ флейт в составе других сакральных инструментов, демонстрация их звучания, обучение игре на них и сообщение связанных с ними рассказов входят обязательно в состав обрядовых операций (см. об этом в гл. VII).

Отмечено употребление флейт в ходе похоронного обряда. У иатмул обряд воспроизводит путешествие духа на носимом ветром клочке плавучей травы вниз по реке Сепик в страну смерти. Символика эта воплощается в действиях, производимых вокруг платформы, которая свешивается с крыши дома, не достигая примерно 60 см до земли. На платформе водружена фигура, должна изображать умершего. Ритуал исполняется поочередно членами клана покойника и членами материнского клана. Первые собираются с сумерками и поют до рассвета так называемые именные песни. Флейты их клана незаметно приносятся в дом и прячутся под платформу, с которой свисают до земли, образуя ширму, пальмовые листья. Пение песен время от времени разнообразится музыкой флейт; на них играют мужчины, спрятанные под платформой. Утром приходит новая группа, флейты меняются, и происходит опять то же [50, с. 48—49].

Естественно, что и сами инструменты, и особенно их постоянные мелодии так или иначе связаны с социальной организацией коллектива. У горных племен мелодии флейт передаются от поколения к поколению в пределах субклана. Женщины не могут наследовать мелодию и «брать» ее, выходя замуж

[135, с. 34; 221, с. 247; 272, с. 142]. По словам Р. Солсбери, каждый линидж ассоциируется с определенной парой сакральных флейт [279, с. 17].

Субклан может иметь от одной до трех мелодий, они считаются общим достоянием мужчин — членов группы и «переданы» им от отдаленных времен предков. Имена флейт «повторяют» мелодии, которые, таким образом, сами по себе символически объединяют членов субклана друг с другом и с прошлым предков, воплощая и мужскую солидарность, и общность происхождения, и континуитет поколений [264, с. 6—8]. «Хранение» мелодий — привилегия «больших людей» и «специалистов».

Гуделки

Это не совсем, может быть, удачное название прочно вошло в научный оборот. В англоязычной литературе ему соответствует общепринятый термин *bullroager*, в немецкоязычной — *Schwirrhölzer*.

Гуделки представляют собой хорошо обработанные пластинки дерева, выпукло-вогнутые, чаще всего в плане напоминающие контуры рыбы или обоюдоострого ножа, реже — веретенообразной формы. Толщина пластинок обычно не больше 0,6 см, ширина — 2,5—5 см, длина колеблется от 20 до 50 см; впрочем, полуметровая длина для гуделок не столь типична. На узком конце планки имеются насечки для шнура или просверлена дырка, и сквозь нее пропускается длинный шнур, которым гуделка соединяется с бамбуковым шестом. Когда шест с силой начинают раскачивать над головой, шнур натягивается, и планка, разрезая воздух, порождает довольно широкий диапазон мощных звучаний, которые могут быть описаны как жужжание, гудение и завывание. Маленькие гуделки присоединяются шнурами к специальным ручкам [45, с. 486; 272, с. 44; 317, с. 165; 321, с. 89; 325, с. 181].

Пластинки изготавливают из крепких сортов дерева (из тех же, например, что и копыя), тщательно полируют, украшают неглубокой резьбой и раскрашивают.

Основной тип украшения гуделок — резной орнамент, занимающий половину или треть инструмента. Обычно это многократно повторяющаяся комбинация различных мотивов: горизонтальные и вертикальные цепи колец, по несколько волнистых линий, треугольники. Помимо орнамента на гуделках встречаются изображения человеческих лиц, голов крокодилов, контуров людей, ящериц, змей [68, с. 65—67; 69, с. 77; 272, с. 60; 317, с. 165]. У одного этнографа промелькнуло указание на то, что на гуделках были вырезаны знаки мифологического

характера [155, с. 28]. У маринд отмечено помимо орнамента фигурное завершение гуделки в виде человеческой головы [45, с. 486]. Ван Баал полагает, что резьба на гуделках дифференцируется по кланам [45, с. 573]. Орнаментальная часть гуделок обычно окрашивается в красный и белый цвета [68, с. 65]. Впрочем, украшения и полировка для гуделок не обязательны, у некоторых этнических групп они применяются лишь в особо почитаемых или значимых экземплярах [119, т. 1, с. 261; 272, с. 44].

Обычно различают, основываясь на размерах, два основных типа гуделок, и этим различиям придают характер дихотомич «старший — младший», «мужчина — женщина», «главный — подчиненный», «голова — конечности» [135, с. 20—21].

Подобно флейтам, гуделки обязаны своим возникновением фантастическим обстоятельствам и мифологическим силам и, подобно им же, демонстрируют конфронтацию мужского и женского начала. В ряде мифов творцами гуделок оказываются культурные герои и мифические первосоздатели. Тем самым объясняется исконно сакральный характер гуделок. Создание их так или иначе связано с устройением культов [45, с. 107; 317, с. 144]. Культурные герои приносят человеку гуделки вместе с другими благами и учат секретам пользования ими [45, с. 587; 132, с. 205—206]. Моруфону сделал гуделку в пику своей жене Йугумишанте, тайно изготовившей флейту. Он стал вертеть ее, и гул, производимый ею, сильно испугал женщину [61, с. 51].

Енгу, жена первосоздателя Тив'р, была неспособна к деторождению, но все же мужу ее удалось сделать так, что она стала беременна гуделкой. При каждом шевелении женщины гуделка издавала в ее чреве характерный звук. Енгу старалась скрыть это от мужа, но тот в конце концов понял, в чем дело. По его приказанию разные птицы пытались извлечь и унести странный плод, и это удалось сделать птичке *серекуте*. Тив'р заявил, что отныне это будет принадлежать только мужчинам.

По другой версии, Камбел извлекает гуделку из чрева своей жены Йумар [45, с. 269—270; 325, с. 307—308]. К. Гоурлэй сообщает и другие мифы о чудесном рождении гуделок [135, с. 79—80].

По другим мифам, гуделка как бы создает сама себя. Женщина рубила дрова, и неожиданно одна щепка поднялась в воздух с жужжащим звуком «бжу-бжу-бжу» и тут же упала. Позже она явилась женщине во сне, назвала ее матерью и рассказала, что следует сделать: это была подробная инструкция, как добыть шнур для гуделки, как при помощи особых снадобий придать ей магическую силу и как использовать ее

во время церемонии и при огородных работах. Согласно одному из вариантов, Маигидубу, человек-змей, явился женщине во сне и научил ее вертеть инструментом, чтобы воздействовать на землю перед посадкой ямса. Во всех рассказах этого типа женщина делится с мужем полученным секретом, а тот сообщает о нем другим мужчинам. Звуки гуделки первоначально производят ужасающее впечатление на слушающих. В конце концов мужчины завладевают гуделками, объявляя, что женщины и дети не должны слышать их. Секреты изготовления инструментов становятся достоянием стариков. Мужчины уславливаются, что отныне гуделка будет обязательной принадлежностью их тайного культа, и объявляют звучание ее голосом духа, о котором женщины не должны ничего знать под угрозой смерти. Женщину, открывшую существование гуделки, нужно было убить, чтобы она не рассказала другим [154, с. 216—217; 190, с. 316—317; 193, с. 81—82; 194, с. 74; 250, с. 113—114].

Итак, гуделка приобретает важный культовый характер, согласно одним версиям — благодаря замыслам создавших ее великих героев, согласно другим — по инициативе мужчин, которые догадываются о заложенных в гуделках возможностях, отправляясь от сведений, сообщенных им женщиной [135, с. 81—85].

Гуделка — мужской символ и одновременно символический атрибут родового патрилинейного коллектива. Это последнее обстоятельство, помимо всего прочего, получает свое выражение в характере владения и хранения, в ритуальных употреблениях, в способах ознакомления с ними участников инициации.

На Новой Гвинее и — шире — во многих местах Меланезии гуделка символизирует тотем клана, духа личных предков. Ее звук, как верят, передает голос предка. Как представитель предка гуделка является источником особой мощи, в ней аккумулярованы добрые или злые силы первопредка; эти силы передаются общине, отправляющей культ, когда гуделку крутят либо когда к ней прикасаются; они же способствуют плодородию природы [69, с. 75].

Звучание гуделок вызывает по традиции чувство трепета и благоговейного ужаса у слушающих. Даже одно упоминание о них способно вызвать поспешное бегство множества присутствующих [8, с. 96; 317, с. 167].

У племени дельты Пулари старики, вожди, готовясь к операциям с гуделками, дрожат от страха, в то время как остальных, сидящих в другом конце мужского дома, охватывает оцепенение. Считается, что вольное обращение с гуделками может вызвать болезнь. Ф. Уильямс рассказывает, что степень страха зависит от возраста гуделки: пока он рассматривал новые экземпляры, присутствующие относились к этому довольно спо-

койно, но когда он взял в руки старый, изъеденный червями, все были почти поражены ужасом [317, с. 166].

Существует жесточайшее табу на возможность видеть гуделки женщинам и не прошедшим инициацию юношам, причем ответственность за соблюдение табу лежит также и на владельцах и хранителях гуделок. Нарушение запрета приводит к столкновению между деревнями [45, с. 573].

Наряду с этим, однако, этнографы отмечают нетабуированное исполнение, включаемое в церемонию, которую могут наблюдать женщины и дети [45, с. 637; 317, с. 169]. Более того, есть некоторые привилегированные женщины, которых посвящают в тайны сакральных гуделок, и они сами становятся владельцами их [317, с. 169—170].

Надо иметь в виду, что наиболее характерные сакральные моменты, в том числе и табуирование, относятся к гуделкам в собственном смысле, поскольку наряду с инструментами, специально приспособленными для верчения, у папуасов в ходу их двойники, употребляемые с другими целями: их не вертят, и они не издают звуков, их употребляют как магические инструменты [45, с. 487]. Есть случаи, когда один и тот же инструмент выступает в двух видах: как лопаточка для извести, представляющая магическое орудие, и как гуделка, могущая превратиться, например, в змею [45, с. 575].

Автору этих строк приходилось видеть на Берегу Маклая порядочное число гуделок, которые использовались в качестве принадлежностей обрядовых украшений во время мужских танцев: они втыкались в волосы, засовывались за наручные украшения и т. д. Различия между двумя видами гуделок четко отражены в языке бонгу: первый тип, не связанный с верчением, назывался «лоб лоб», второй — музыкальный — «лоб лоб ай».

Хранение гуделок связано с культовыми представлениями и родовой организацией, число их, размеры и т. д. для мужских домов регламентированы. Так, на западном берегу залива Хьюон каждый мужской клуб, которых в деревне по нескольку, имеет две гуделки: одна из них, издающая низкую ноту, считается мужчиной, другая — более высокого тона — женщиной. Их хранят в резной коробке на специальной полке [155, с. 28].

У маринд-аним преобладают три вида гуделок: самый большой — *эзам*, который дает низкий тон и принадлежит к мужскому началу; поуже — *узум*, который дает более слабый звук и считается женой первого; примерно в два раз меньше, и уже — их ребенок [45, с. 573; 135, с. 26].

У того же племени есть гуделка, о звучании которой говорится, что это голос старой женщины [45, с. 590].

На острове Тами главный инструмент — большой *кани* — ревет, сопровождаемый хором меньших *кани*. Медленное верче-

ние главной гуделки вызывает низкий жужжащий звук, а маленькие вертят с такой силой, что звучание их подобно яростному собачьему визгу [69, с. 75—76].

У четырех племен пурари любопытным образом различаются способы хранения гуделок, каждый из которых, очевидно, имеет свой знаковый смысл. У корики гуделки выкладываются на циновку из пальмового листа в заднем отделении мужского дома. Йари держат их в сумках, подвешенных в нишах, которые есть в каждом мужском доме. У каимари гуделки спрятаны под черепами крокодилов или щитоподобными предметами в нишах, у барои — под кучей циновок в тех же нишах [317, с. 6, ср. также 8, с. 96]. У жераки мелкие гуделки сложены обычно небрежно в куче, но большие хранятся особо, за ними следят старейшины локальных групп [325, с. 182].

Гуделки нередко называются по культам и центральным культовым персонажам («балум», «сосом», «йет»), по ритуальным действиям («плачущие духи» — по употреблению с траурными функциями) ([119, т. 1, с. 255; 242, № 102; 293, с. 169]). Кроме общих названий гуделки имеют иногда типовые и личные имена, значение которых установить не всегда возможно. Например, гуделки *балум* в каждой деревне носят разные имена, составной частью которых является прилагательное *лангоа* («старый», «древний»); смысл переменных существительных не поддается объяснению [69, с. 74—75]. У пурари название гуделок *упура* или *упура имуну* идентично названию вязаной сумки, но также и охотничьего колдовского орудия. Другие названия связаны с характером звучания гуделок — ревом и стоном, которые они издают [317, с. 165—166]. У маринд наряду с «открытыми» именами зафиксированы также секретные, которыми владеют лишь посвященные: *танг* (так же называется лопаточка для извести, употребляемая в мапических целях) и *фарох* (это название носит и тайный церемониальный предмет, ничем особенно не напоминающий гуделку) [45, с. 575]. У жераки значение имен неясно, но в нескольких случаях отмечено совпадение их с именами тотемов [325, с. 182; ср. также 135, с. 21].

Гуделки связываются с духами мертвых общностью имен, но, кроме того, они носят дополнительные имена умерших, знаменитых воинов или колдунов, и, предполагается, воспроизводят в форме и в звучании их личные особенности. Гуделки поменьше размером испускают пронзительные ноты — это, говорят, голоса жен древних героев [119, т. 1, с. 261].

Гуделки хранятся в мужском доме связками, и нередко одно имя относится ко всем экземплярам в связке [272, с. 60].

Г. Ландтман предполагает, что имена гуделок имитируют различные звучания инструментов. По его же данным, настоя-

щие имена скрывают от женщин, а сообщают им «обманные» [193, с. 75].

По-видимому, употребление гуделок, особенно вне обрядов и церемоний, носит откровенно магический характер. Так, у горного племени арапеш гуделка *иваберан* применяется в связи с какой-нибудь особенно тяжелой работой, когда без помощи сверхъестественных сил не обойтись [222, т. 2, с. 424—425]. Зафиксировано применение гуделок в колдовских действиях, которые должны обнаружить виновника смерти члена рода [119, т. 1, с. 249]. На западном берегу залива Хьюон отмечено употребление гуделок при переговорах враждующих деревень в качестве знака иммунитета и символа установления добрых отношений [155, с. 28], а также в качестве знака официального характера миссии пришельца [69, с. 73]. Вращение гуделок над огородом при посадке ямс способствует его успешному росту, а одновременно с этим и росту других культур [193, с. 75]. Г. Ландтман приводит любопытные подробности этого магического действия. Первый ямс сажает пара стариков, которые пользуются гуделкой для закапывания корней и разравнивания земли. Перед вращением над огородом гуделку смазывают спермой. Вращают с подветренной стороны, после окончания операции инструмент «сажают» на участках [193, с. 76]. В названии гуделки *мадуду* («Я мужчина») подчеркивается значимость мужского начала [44, с. 204].

На Берегу Маклая гуделки употребляются перед охотничьими экспедициями. Главный охотник произносит над гуделкой шепотом заклинание и вертит ее в лесу. Считается, что «божество» будет после этого пнать дичь в сторону охотников [132, с. 209; 200, с. 17].

Мужчины мадуб во время засухи проводили магические операции, которые должны были вызвать дождь, и составной частью их являлось верчение гуделок. Оно производилось вблизи источника, и люди в это время должны были оставаться в домах [250, с. 25].

П. Лоуренс сообщает, что Яли, один из основоположников карго-культы, являвшегося выражением борьбы папуасов против колонизаторов, совершил в 1950 г. ритуальное верчение гуделок в надежде, что «божество», которое они воплощают, pošлет карго [132, с. 217].

Устойчивое и важное по своим целям применение гуделок в культовых церемониях зафиксировано многими этнографами. Оно связано повсеместно с основным мифологическим значением гуделок: они — голоса духов предков, культовых существ, звучание их знаменует появление или какой-либо призыв духа, сопровождает его приход на праздник и его действия. Таким образом, отдельные звучания гуделок во время церемонии оп-

ределенно связаны с ее сюжетикой и могут быть прочитаны в известном ее участникам контексте.

У маринд-аним во время праздника *ёзам* (этим словом называется также и гуделка) приходит мифологическое существо *Бабё*. Маленькие гуделки возвещают о появлении жены *Бабе*, которая ищет своего мужа. Когда чуть позже начинают звучать большие гуделки, то это значит, что *Бабе* ворчит на свою жену [45, с. 584].

У тех же маринд-аним вой гуделок прочно связан с представлением о голосе *Сосома*, мифологического чудовища, которое является ежегодно с востока, когда весенний муссон сушит болота, и в честь прихода которого устраивается фестиваль [45, с. 597; 119, с. 255]. Верчение гуделок — один из главных моментов обряда *сосом* [45, с. 493].

При начале праздника *сосом* посвящаемых собирают в лесу. В деревне представитель клана взбирается на церемониальную платформу и там вертит гуделку своего клана. Вечером мужчины украшают *Сосома*, а ночью ведут его к посвящаемым, сопровождая шествие песнями и громоподобным шумом, в том числе звуками гуделок. По другим сведениям, мальчиков приводят в помещение для *Сосома*, и их встречают пением и верчением гуделок. *Сосома* изображает старик, соответственно одетый и украшенный. В то время, когда *Сосом* принимает еду, происходит пение; если оно ослабевает, начинается верчение гуделок. Под звуки гуделок происходят символические действия *Сосома*, проглатывающего и извергающего посвящаемых [45, с. 480].

В ходе обряда инициации происходит ознакомление посвящаемых с гуделками и способом их изготовления. У кераки этим занимается специальное лицо, называемое *уймаде*. Это молодой человек, он показывает гуделку и вращает ее. Это должен быть *мвитети*, т. е. классификаторский дядя по матери [325, с. 188]. В дельте Пурари на глазах у проходящих инициацию происходит выбор дерева, отрубленную часть которого приносят в мужской дом и придают ему форму гуделки. Затем выставляют старые гуделки и каждому посвящаемому показывают сделанную для него, проверяют их звучание и прячут. Щепки и стружки должны быть осторожно собраны и унесены [317, с. 167—168].

Показ гуделок посвящаемым считается очень важным этапом обряда, после этого, в частности, им разрешается надевать некоторые специфические мужские части одежды [272, с. 44].

У кераки посвящаемые слушают первое исполнение на гуделках с закрытыми глазами [325, с. 192].

Как известно, одним из существенных элементов обряда инициации является представление о том, что посвящаемых

проглатывает и извергает мифологическое чудовище. Соответствующий момент обряда получает свое выражение в реве гуделок, который есть не что иное, как голос чудовища. Верчение совершается во время обрезания [119, т. 1, с. 260—261; 155, с. 28].

По словам Баала, в одном из эпизодов обряда инициации прошедшие ранее обряд располагаются по модели, соответствующей очертаниям инструмента, и таким образом формируют человеческую гуделку, а в середине ее выстраиваются посвящаемые [45, с. 270].

В районе залива Хьюон гуделки широко употребляются в большом фестивале *балум* в честь мифологического чудовища того же имени [69, с. 74].

У киваи важную роль играет церемония *нигори*, связанная с охотой на черепахи. В эту церемонию включено немало мифологических мотивов и магических действий. Вокруг первой пойманной черепахи-самки совершаются ритуальные действия и танцы в сопровождении различных инструментов, в том числе гуделок. Цель извлекаемой музыки — заколдовать всех черепах в море. Позже на специальной площадке совершается церемония в честь мифического мужчины Муиере и духов знаменитых гарпунщиков — *агумаркаи*. Женщины в деревне думают, что звуки гуделок идут от этих агумаркаи [193, с. 399—400].

Ручные барабаны

В представлениях папуасов о ручном барабане, в различных рассказах о нем проявляется вполне отчетливое отношение к нему как к предмету искусства: при его изготовлении, обращении с ним, игре на нем очень большое внимание обращается на собственно музыкальные его качества, на возможности разногообразного его звучания. Художественная сторона определенно учитывается и при изготовлении и особенно при отделке барабана.

В разных местах барабаны отличаются по размерам, форме, наличию или отсутствию отдельных деталей, украшений, по звучанию и т. д. У орокаива отмечено, например, несколько типов барабанов, каждый из которых имеет свое название и свои сферы обрядового применения [321, с. 87, 232—233].

Барабан — мужской инструмент, лишь в редких случаях отмечается употребление ручных барабанов женщинами, но всегда это инструменты специального типа.

Барабаны представляют собой деревянные трубы с выжженной внутренней частью, т. е. полые, длиной от 70 см до 1 м, внешняя их поверхность обработана так, что они суживаются к середине, и это придает им сходство с песочными часа-

ми. Нижний конец юткрыт, верхний закрывается выделанной шкурой большой ящерицы [подробные описания барабанов и фотографии образцов см., например, 32, с. 40—41, 52, 68—69; 33, № 41; 68, с. 76—78; 69, с. 78—80; 111, с. 88, 106, 121; 194, с. 68—70; 204, с. XLI; 242, № 119; 246, № 10—11; 272, с. 13, 63, 167, 195; 333, с. 142—143].

В отличие от большинства инструментов, приготовление которых не требует особого мастерства и довольно элементарно, ручные барабаны — произведения подлинного искусства, требующие при изготовлении и уходе многих технических навыков и тонкостей. На Новой Гвинее существовали центры производства барабанов высшего качества, их охотно покупали или обменивали жители соседних районов (о сравнительной стоимости барабанов см., например, [144, с. 41, 58]).

Ручные барабаны принадлежат до известной степени к ритуальным предметам и, как таковые, включены в систему сакральных, магических связей и мифологических представлений.

Процесс изготовления барабанов предполагает не только известный уровень технического мастерства, но и комплекс магических знаний и соблюдения ряда правил и запретов. Один из самых важных моментов этого процесса — выбор специального дерева и его длительное высушивание, затем выжигание сердцевины вырубленного куска с помощью раскаленного древесного угля и дутья из бамбуковой трубки, полировка внутренней части раковинами или шкурой акулы. Когда юстов готов, к нему приклеивается мембрана и обвязывается лентой тростника [51, с. 179; 69, с. 79—80; 194, с. 69].

У мафулу для работы над барабаном мастер должен взобраться на дерево той же породы и сидеть там на ветвях или на специально сооруженной платформе. При этом рекомендуется — ради достижения лучшей звучности — держать верхний конец будущего инструмента обращенным к ветру. Пищу мастеру во время работы приносят жена или мать, и он поднимает ее на веревке. Говорят еще, что, если женщина увидит мастера с изготавливаемым барабаном, он должен бросить сделанное и начать все заново [327, с. 212—213].

В некоторых районах восточной Новой Гвинее каждый юноша должен сделать свой барабан за период прохождения инициации, работая где-нибудь в уединении и избегая встреч с женщинами.

У киваи женщина в период беременности не может приближаться к месту изготовления барабана; запрет распространяется и на ее мужа [193, с. 45].

Магические мотивы связаны с покрытием инструмента. У асмаг шкура ящерицы клеится на крови, взятой из ноги женщины [272, с. 13]; под мембрану, прежде чем приклеить ее,

подкладывают разные талисманы, в том числе любовные [194, с. 69]. Известны также магические способы порчи чужих барабанов [193, с. 45].

Предполагается, что некоторые специалисты владеют магическими средствами, с помощью которых достигается особенно хороший звук. Репутация таких мастеров особенно высока [216, с. 1].

Существуют, разумеется, и технические способы достижения совершенства, которые, впрочем, также включают мотивы нереального плана. С особым тщанием относятся к тимпану. На островах Д'Антркасто шкуру для него сдирают с живого зверя [170, с. 21].

К головке барабана прикрепляют кусочки воска, что, как считается, усиливает звук и делает его более приятным; в ходе исполнения опытный барабанщик время от времени добавляет новые кусочки взамен отлетевших. Особенно ценным считается воск некоторых пород пчел [69, с. 79; 194, с. 69; 321, с. 87].

Перед исполнением инструменты держат над огнем, чтобы покрытие хорошо натянулось. Мужчины часами сидят у огня, добиваясь наилучшего звучания.

Говорят, что настоящие мастера даже на расстоянии узнают «голоса» своих барабанов [147, с. 355].

Автору этих строк довелось слышать барабаны *окамы* в деревне Бонгу во время мужского группового пения и особенно во время коллективных танцев на площади. Звучание их удивительно выразительно и разнообразно. Барабаны одновременно являются предметами танца и пантомимы в руках участников, которые бьют в них, поднимая высоко над головами, опуская к земле, выбрасывая вперед; при этом в разных позициях *окамы* звучат по-разному — то мощно и торжественно, то еле шелестят, то выдают мелкую дробь [15].

Обязательная принадлежность барабанов — украшения. Это могут быть разного рода растительные подвески (ср., например, украшения на экземплярах, привезенных Н. Н. Миклухо-Маклаем и хранящихся в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого). Но особую значимость и художественную выразительность придает барабанам резьба. Преобладает резной орнамент, который захватывает обычно срединную часть, иногда и концы, а также ручки: ленты, кольца, треугольники, зигзаги [194, с. 68]. Однако нередко можно встретить фигурную резьбу: изображения казуара, поедающего фрукты [111, с. 88], кабаньих клыков, змей и ящериц, контуров лица или нескольких лиц с высунутыми языками [69, с. 82; 111, с. 106], головы крокодила [51, с. 228]. Ручки могут быть вырезаны в фигурных формах — человека на корточках, непо-

нятного животного или птицы [33, № 41], змеиной головы [69, с. 82].

Один исследователь обнаружил на ручках барабанов родовые и боевые (охотников за головами) эмблемы; в частности, так интерпретировано им изображение головы рококлюва [242, № 119]. На одном из барабанов обнаружены «знаки, относящиеся к легенде о духе-змее, который похищает таро» [272, с. 195]. Традиционным элементом украшения барабанов является обработка открытых концов в виде пастей крокодилов или рыб.

Главное применение ручные барабаны находят в различных танцах и пантомимах, составляющих часть ритуалов и церемоний. Кроме того, они часто включаются в ритуальное пение. Далеко не всегда барабаны появляются на празднествах и во время обрядов, но установить какую-то строгую закономерность на основании имеющихся материалов не представляется пока возможным. Можно высказать лишь предположение, что в ряде случаев, когда магическое назначение действия или танца лежит на поверхности, барабаны не употребляются. Например, Ван Баал подчеркивает отсутствие их в танце плодородия у маринд-аним [45, с. 510]. В танце *вете* из церемонии *магуа* у киван мужчины вместо барабанов держат копалки, стуча ими об пол для поддержания ритма [193, с. 413].

Манера игры на барабанах, размещение барабанщиков на танцевальной площадке, взаимоотношение их с танцующими и поющими варьируются для различных церемоний, но у нас очень мало данных для того, чтобы заключать о значении этих вариаций, выходящих за пределы собственно художественного эффекта. Трудно допустить, чтобы роль барабанов сводилась к аккомпанементу или подаче различных сигналов.

В отдельных случаях мифологические связи и магическое назначение очевидны, хотя прочесть их с должной полнотой не так просто.

По представлениям маринд-аним, существует так называемый *вих* — воплощение всего живого. Барабан тоже имеет вих. Если барабан ломается, это будет означать, что вих покинул его [45, с. 198].

У варопен многим барабанам даются собственные имена [147, с. 355].

Когда в церемонии *аиаимуну* движется процессия масок с барабанами в руках, это действие ассоциируется с мифическим героем Ико, который научил людей этой церемонии и который представлялся несущим с собой прежде всего барабан [317, с. 193].

К кутубу барабаны пришли с северо-востока вместе с заимствованным культом Усане, и они употребляются только в со-

ставе этого культа, который, как верят, предназначен для излечения определенных болезней [324, с. 24, 31].

Очевидно, что в следующем эпизоде из церемонии, посвященной черепахам, барабаны играют самостоятельную роль: при встрече на берегу первой добытой черепахи-самки барабанщики располагаются на ритуальной площадке возле мужского дома, и черепаху волочат под грохот барабанов [193, с. 399].

Применение барабанов на празднике по случаю постройки нового клуба у асмат связано с сюжетом одного мифа. Мифологический герой Фумериипитсь некогда отправился в путешествие с востока на запад вдоль побережья. На своем пути он строил дома, в которых ставил человеческие фигуры, вырезанные из особого дерева, а потом бил в барабан, и деревянные фигуры оживали. На празднике танцующие воспроизводили под музыку барабанов оживление мифологических фигур [32, с. 1].

С барабаном связываются некоторые элементы любовной магии. По рассказам стариков, раньше люди пытались придать барабанам такое звучание, чтобы оно напоминало имена девушек, на внимание которых они рассчитывали [147, с. 355; 194, с. 69; 288, с. 91]. Эти рассказы соответствуют некоторым сказкам и мифам. Для первого человека Сидо был изготовлен барабан, которому были приданы магические свойства. Когда он пришел в другую деревню, его барабан во время танца стал звать по имени девушку: «Сагару, Сагару!» Шарик воска слетел с мембраны и выбил носовую палочку у девушки. Она начала ее искать, и таким образом Сидо встретился с ней. Барабан в этом мифе оказывается включенным в систему сексуальных отношений [190, с. 96—97, 99—100].

Кутубу рассказывают о сверхъестественном существе Кесока — мужчине с чистой кожей: можно слышать, как он бьет в свой барабан под водой у подножия скалы, на которой выставлены черепа умерших некогда кутубуанцев [324, с. 10].

А вот нечто вроде былички, в которой барабану отведено важное место. Некий Ванагани отпустил младшего брата со своей женой в соседнюю деревню на танцы, дав им барабан. Когда они легли спать, барабан исчез, его нашли в другой деревне возле мужского дома. Внутри дома брат обнаружил много змей. Выйдя оттуда, он сам превратился в змею; вернулся на веранду — и опять стал человеком. Несколько раз он проделывал это и пришел в отчаяние. Он велел женщине отнести барабан домой. Ванагани разбил его на куски, и тогда жена его превратилась в змею и уползла в лес [324, с. 136—137].

Согласно рассказам живай, на острове Пахо есть камень, который зовется Камнем Басаи (Басаи — мифологическая женщина); он ассоциируется с одним из комков воска, которые

приклеивают к крышке барабанов, чтобы улучшить их звучание [190, с. 198].

В ручные барабаны бьют во время какой-нибудь эпидемии. Если они звучат сильно и ясно, то считается, что опасность не так близка, но если глухо — это плохой знак. Считается, что духа, вызывающего болезнь, можно остановить у входа в деревню и в дом, если непрерывно бить в барабан. Иногда прибегают к магическим средствам, чтобы усилить защитительный эффект звука. Например, у киваи вдувают в инструменты имбирь, а у мавата натирают барабаны пеплом специально сожженной птицы *кэре*, которая известна тем, что сильный крик ее особенно слышен на закате. Когда болезнь распространяется по какому-нибудь району, барабаны звучат и день и ночь в деревнях и домах, еще не захваченных ею. Когда болезнь приходит, барабаны обычно умолкают [194, с. 71].

Хотя ручной барабан не занимает такого места в мифологии, как флейты и гуделки, его создание и появление первых образцов связываются с мифологическим прошлым. В легендах об Ико, культурном герое пураи, мы находим характерные мотивы, посвященные ручному барабану. Согласно одному мифу, его мать, самка казуара по имени Даруа, снесла яйцо, содержимое которого выпила одна из двух сросшихся спинами женщин: она родила сначала барабан, потом Ико. Рассказывают, что Ико всюду носил барабан с собой и бил в него, появляясь в деревнях. По ночам он пел в мужском доме под удары барабана. С помощью этого же инструмента он добыл себе жену: в ударах барабана люди Урама слышали призывные слова «Иуа, Иуа, Бапиа, Бапиа» и, решив, что таким образом он зовет женщину, нашли для Ико жену по имени Иуа. Ико принес людям разных мест огонь, кокосы, саго, бананы, научил их церемониям. Он показал им, как бить в барабан и как петь. Будучи у людей Ороко, он повесил барабан в мужском доме и следил за тем, чтобы он находился в хороших условиях [317, с. 248—252].

У киваи был записан рассказ о первом барабане типа *дибири*, который сделали из тела женщины. Люди дибيري-даримо убили жен мифического героя Меседе, в том числе самую младшую — Ваповапо. Ген, жена другого героя — Мораве, нашла обезглавленное тело Ваповапо и положила на брус над очагом. Огонь сам сделал все, чтобы тело стало похожим на барабан, Мораве же приклеил к одному концу кожу [190, с. 141; 193, с. 46].

С «первыми» барабанами нередко связаны разного рода конфликтные ситуации; владельцы особенно бдительно их охраняют, вокруг них завязывается борьба, сами барабаны при этом обнаруживают фантастические свойства.

Первым в природе барабаном владели два брата, жившие в Саибаи. Один из братьев был слепой, и, когда он оставался дома, ему запрещалось бить в барабан, чтобы не привлечь звуками других людей. Он, однако, нарушил однажды запрет, и какой-то человек убил его и унес барабан. Старший брат отомстил за убийство, и барабан остался в Саибаи [190, с. 43; то же: 190, с. 338; 250, с. 49].

Сигнальные (щелевые) барабаны

В любой папуасской деревне можно видеть большие, до 2,5 м длиной, выдолбленные колоды с узкой, около 10—15 см шириной, щелью почти по всей длине, с хорошо обработанной передней частью, напоминающей нос лодки или громадной рыбы, иногда с выступающей вперед резной головой крокодила, натурального древесного цвета либо окрашенные. Они спрятаны в мужских домах, лежат у стен церемониальных домов, прямо на земле либо на низкой деревянной основе. Тут же — тяжелые, тщательно обработанные, украшенные резьбой биты. Мощные удары биты слышны в хорошую погоду на расстоянии 5—6 км.

Сущность этого инструмента довольно удачно передана в следующих словах К. Бариджа: «Сигнальный барабан говорит за человека как его (если не более сильный) голос. Мужчина на своем барабане оплакивает, объявляет пиршества, излагает жалобы, требования, выражает гнев, угрозы, признания, предупреждения, сообщает о танцах, рождении детей, обучении, браке, убиении свиньи или казуара. И звучит ли на щелевом барабане объявление о событии или намерении, либо приглашение, просьба, мольба, либо просто выражение настроения, либо распоряжение — это всегда публикация, решительное утверждение» [132, с. 245].

Теснейшая связь сигнальных барабанов-гонгов с повседневным бытом, их подчеркнуто практическое назначение как будто доводят до минимума возможности их мифологической и магической интерпретации.

Однако это не так, в чем мы можем убедиться, знакомясь с мифами о происхождении сигнальных барабанов.

Сигнальные и ручные барабаны у нгаинг обязаны своим возникновением двум мифологическим братьям — культурным героям. Когда братья срубили дерево, оно чудесным образом перелетело в другую часть страны. Когда оно упало на землю, различные его части были использованы для изготовления инструментов. Упавшее дерево разбросало также семена, из которых стали расти деревья, выбираемые теперь для этих ин-

струментов. Братья, срубившие первое дерево, рассматриваются как совместные сакральные «хозяева» (*тут*) сигнального барабана [132, с. 205].

В мифе, записанном на Северном Д'Антркасто, рассказывается, как некий дух, поссорившись со своими женами, ушел жить в лес. Там он сделал барабан, который мог говорить сам. Случилось так, что однажды все духи превратились в камни, землю и дерево и только барабан сохранил свой прежний вид. Однажды Токелебо из деревни Миаваи украл этот барабан, и люди били в него, а ночью привязали его в одной хижине и накрыли. Появились духи, искавшие барабан, и он отозвался на их крики. Однако им не удалось унести его. Люди из разных мест приходили, чтобы посмотреть на барабан и скопировать его форму. Так появились сигнальные барабаны [170, с. 156].

У тангу записан рассказ о том, как мальчик, залезший на кокосовую пальму, заметил в кустах какое-то движение и услышал шум. Решив, что это свинья, он сообщил отцу, тот бросил копье, но оказалось, что он поразил не свинью, а *мнгуна* (щелевой барабан). Ночью поднялась буря, и вода унесла *мнгуна*, забросив его на скалу. На следующую ночь *мнгуна* говорил со спящим охотником: «Я не свинья — почему ты поразил меня копьем? Я не человек — почему ты пытался убить меня? Если бы я захотел, я мог бы сломать твой дом и дома всех твоих родственников и другие деревни». *Мнгуна* велит мужчине добыть дичь и достать плоды и собрать жителей деревни. Пока охотник занимался добычей, *мнгуна* не сердился на него. Еды оказалось мало, и снова началась буря. *Мнгуна* стоял в воде.

Тогда люди стали делать свои *мнгуна*. Эти новые барабаны не могли понять, что с ними происходит, но первый *мнгуна* не только понимал сам, но и дал им всем силу понимания [79, с. 143—144; то же: 81, с. 273—274].

По другому рассказу, также записанному у тангу, когда-то сигнальных барабанов не было и люди пользовались бамбуковыми трубами. Однажды в отсутствие мужа жена нашла трубу и, не умея дуть в нее, сломала вибрант. Тогда муж отправился в лес, он нашел «правильное» место и выбрал «правильное» дерево, из которого сделал сигнальный барабан. Характерно, что он назвал его тем же словом, каким называл прежде трубу, — *мнгуна*. Вернувшись домой, он послал братьев жены приволочь барабан, а ее в огород — принести все для пиршества. По прошествии четырех лун он пожевал бетель над *мнгуна*, а в «живот» его бросил сломанную бамбуковую трубу. Затем он стал бить в *мнгуна*, показывая ему, как он будет «говорить», что скажет и в каких направлениях пойдет его голос [79, с. 145—146; то же: 81, с. 274—275].

По представлениям тангу, сигнальный барабан первоначаль-

но мог говорить сам. Однако исконная глупость привела мужчину к тому, что он должен теперь трудиться, чтобы заставить барабан говорить за него [132, с. 245].

Надо учесть, что изготовление, хранение барабанов, язык сигнальной системы довольно прочно связаны с родовой структурой. У нгаинг каждый клан имеет наряду с другими предметами культуры и ритуала свой собственный сигнальный барабан [132, с. 15]. По наблюдениям Р. Гарди, барабаны имеют свои сигналы для обозначения каждого клана, точнее — каждой тотемной птицы клана [122, с. 91]. Правда, большинство наблюдателей считают, что личный сигнальный знак есть и у каждого взрослого человека. Но, по-видимому, эти личные знаки всегда включают обозначение принадлежности к клану [222, т. 1, с. 196; 219, с. 35].

Для изготовления барабана необходимо в церемониальной форме заручиться поддержкой родственников. В изготовлении и переноске барабана из леса в деревню участвуют, судя по имеющимся данным, в первую очередь братья и сыновья сестры его владельца.

У тангу для изготовления барабанов мнгуна человек сам выбирает дерево, срубают и притаскивают его к месту, где будет работать, сам или с помощью братьев жены, которых он угощает. Они же могут вести всю остальную работу, завершив ее доставкой инструмента на место. Пользоваться им будут сам хозяин, члены его семьи и те его братья, с которыми он связан экономически [79, с. 138; см. также 222, т. 3—4, с. 356—357].

Барабаны помещаются иногда в мужских домах, в церемониальных домах, но чаще — у хижины. Бывает, что барабаны ставятся парами в центре церемониального дома соответственно их положению в тотемической системе [111, с. 23].

Барабаны — это, как правило, собственность клана. Украшения, которыми покрываются барабаны, свидетельствуют об их тотемических связях.

Барабаны (*гарамут*) украшаются резьбой из тотемических эмблем [111, с. 23], эмблем клана [242, № 112]. В передней их части и сбоку можно видеть мужские зооморфные фигуры, головы [32, с. 40, 51—52], антропоморфные фигуры, поддерживаемые зооморфными существами [32, с. 39—40], человеческие лица и фигуры [222, т. 1, с. 226], головы крокодилов [122, с. 52, 89, ил. 31—32], птиц [122, с. 71], креветок с рострами-клювами, в основе клюва — лягушку [50, фото IX A].

По-видимому, в связи с изготовлением и употреблением барабанов существуют некоторые запреты: испытание вновь изготовленного барабана показало, что тон его плохой, потому что «люди, тянувшие его из леса, накануне ночью спали со своими женами» [222, т. 3—4, с. 356—357].

Язык сигналов представляет собой четко разработанную, довольно ограниченную в своем диапазоне и весьма рациональную знаковую систему. Члены коллектива, которых данная система касается, овладевают ею с детства и воспринимают сигналы, на взгляд постороннего — довольно сложные, почти автоматически.

Р. Гарди отмечает, что передача сигнала начинается с того, что отбивается звуковой знак данного клана, и таким образом по первым же ударам устанавливается группа, которой адресован сигнал [122, с. 91]. У тангу, по словам Бариджа, сигнал начинается с подачи личного знака адресанта, что также четко маркирует круг заинтересованных лиц [81, с. 276]. Существуют постоянные ритмические фразы (которые могут быть взяты из песен или специально придуманы) для типовых ситуаций (праздник, смерть человека, гибель свиньи или охотничьей собаки, обнаружение вора, подозрение в колдовстве, приближение чужого лица, болезнь, рождение, просьба о помощи), для определенного места, фразы-«подписи». Комбинации, скажем, четырех фраз достаточно, чтобы владеющий кодом понял, кто и к кому обращается, что и где случилось, о чем просит адресант [81, с. 276—277].

Так, например, фраза «Я, Гарунпк'саи, убил свинью в Вантавут и нуждаюсь в помощи, чтобы принести ее в деревню», должна быть передана набором фраз, в который входят личный сигнальный знак, стандартная формула об убийстве свиньи, знак места, просьба о помощи и знаки тех, к кому охотник обращается. На практике, однако, передаются только личный знак и фраза об убийстве свиньи, поскольку те, к кому обращается адресант, знают, что он отправился на охоту в Вантавут [79, с. 141—142; о языке сигналов см. также 122, с. 91—92; 219, с. 35; 222, т. 1, с. 196; 304, с. 225—226].

Назначение щелевых барабанов, как выясняется из имеющихся материалов, не ограничивается передачей сигналов бытового плана. В ряде случаев они непосредственно включают в себя исполняемые ритуалы, звучат рядом с другими сакральными инструментами. Так, например, во время ритуальной встречи *тамберана* бьют в барабан, который находится в хижине, предназначенной для приема духа [222, т. 5, с. 301]. Во время ритуала *кабу* щелевые барабаны звучат каждую ночь в культовом доме от заката до рассвета. Их натирают свиным жиром [200, с. 18—19].

Для характеристики роли щелевых барабанов в ритуалах показательна церемония *ваган*, исполнявшаяся у патмул. *Ваган* — это название мифологических существ (духов), связанных с водой. Согласно некоторым представлениям, эти клановые духи «владеют» шаманами и говорят через их рты. Одно-

временно их голоса представлены ударами щелевых барабанов. Некоторые группы натмул рассматривают духов и гонги как одно и то же [50, с. 286, фото XVIII В]. Во время церемонии ваган, длящейся в течение многих недель, все время бьют в сакральные инициационные барабаны, которые тоже называются *ваган*, и существует табу на употребление собственно сигнальных барабанов. При завершении всего ритуала мужчины в ходе обрядовой процессии отставляют сакральные головы двух ваган, которые в течение церемонии находились под барабанами, и отбивают специальный ритм на обычных сигнальных инструментах, снимая тем самым табу [50, с. 168]. Известно, что существует специальный сигнал для вызова ваган в необходимых случаях [50, с. 55].

У нгаинг во время ритуала, посвященного духам умерших, совершается специальная церемония привлечения и встречи духов. Когда духи входят в культовый дом, на щелевых барабанах выбиваются их личные сигнальные знаки [132, с. 210—211; 200, с. 18]. Барабаны звучат также в культовых домах каждую ночь с заката до рассвета во время ритуала *кабу* [200, с. 18].

Барабаны применяются кое-где и в похоронном обряде. Трупы великих людей, старых заклинателей и важных персон втискиваются в большие барабаны племени; их обматывают пальмовыми листьями, и в таком виде совершается захоронение [122, с. 169—170].

Представление о сакральных связях сигнальных барабанов преломляется в мифе, записанном у маватта (река Флай). Согласно этому мифу, на острове Пахо есть место с маленьким скалистым камнем и рядом с ним — плоский камень, закрывающий углубление. Место это — дом мифологической женщины Басаи (или Бесаи), а камень над углублением — ее барабан. Когда по камню топают ногами, отдается эхо. Когда в Маватта случается смерть, можно слышать гул барабана Басаи. Говорят, что Сидо — мифологический герой, первый из людей умерший и открывший путь в землю мертвых, бьет в этот барабан и пьет воду из ближайшего источника. На скале можно еще видеть три-четыре его следа и прязь, оставленную его ногами [193, с. 285; 51, с. 104].

Во время обряда духи бьют в барабан Басаи, топая по камню, а мужчины и женщины танцуют по разным сторонам, затем пьют из источника и идут по следам Сидо [193, с. 287].

* * *

Как видим, представления о некоторых музыкальных инструментах, об их происхождении, природе, свойствах и возможностях, об их функционировании, в конечном счете — об их

месте в общественной жизни папуасов складываются в определенную систему. Музыкальные инструменты составляют органическую часть первобытного мира с характерной для него родовой организацией, с его сложной и богатой мифологией, с комплексом ритуалов и обрядов, с постоянными обращениями к магическим средствам воздействия на природу и людей. В мифах может быть выделена ведущая тенденция — представить музыкальные инструменты изначально сакрализованными, связанными с миром предков, культурных героев, а их историю — как процесс «приручения»; «опредмечивания» и включения в систему мужских объединений и мужских культов.

КУЛЬТ УМЕРШИХ

Как показывают материалы, собранные этнографами, культ умерших у жителей Новой Гвинеи был одним из самых развитых и распространенных и находил свое сложное выражение в комплексе представлений, касавшихся смерти, судьбы умерших и их взаимоотношений с миром живых, в системе обрядов, непосредственно связанных с погребением и с поминовением умерших, а также других обрядов производственно-магического и общественного характера, в мифологии, в песнях разного жанрового плана.

Духи умерших

Подобно другим культам и комплексам представлений, о культе умерших у папуасов трудно поговорить как о ясной и законченной системе, отграниченной от других систем, поддающейся четкому рациональному объяснению. В этой системе много неясного и неопределенного, противоречивого, внутренне несогласованного [опыт систематизации представлений см. 301]. Правы те этнографы, которые воздерживаются от интерпретации элементов культа умерших в привычных для европейского восприятия категориях и подчеркивают относительность, неустойчивость любых обобщений.

Так, исследователи вынуждены пользоваться терминами «душа», «дух» (англ. «soul», «spirit», «ghost») для перевода понятий, которые отнюдь не адекватны тем, что стоят за этими терминами. Мы будем употреблять термин «дух», заранее оговаривая его условность.

Согласно представлениям папуасов, зафиксированным во многих районах Новой Гвинеи, со смертью совершается переход человека в иную сущность — из умершего «выходит» существо, которое «живет» теперь независимо. Впрочем, по многим свидетельствам этнографов, это существо могло временно выходить и при жизни — когда человек заболел или во время его сна.

У разных этнических групп эти существа имеют свои названия и свои характеристики: *соваи* у орокаива [321], *гова* и *хаис* у маринд [45; 331, т. 3], *бурумбур* или *ниньи* у населения Транс-Флай [325], *балома* на Тробрианских островах [210], *кибе* у кума [268], *балум* у йабим [119, т. 1], *динини* у хули [132], *суа* у коита, *куиа* у куман [243], *лаума* у моту, *тсирама*, или *тсирава*, у роро, *наитана* и *марехау*, *аруго* у южных массим [291], *йакова* и *скуаба* у кукукуку [66], *мариан* у жителей острова Вогео, *кабу* или *асапенг* у нгаинг, *корова* у сиане [132], *тене* у капауку [258], *мочат* у дугум [145, с. 135, 229—230] и др.

В ряде случаев этнографы отмечают несомненную дифференциацию представлений о «душе» или духе живого человека и духе умершего, что может находить свое отражение в терминах. Первые со смертью исчезали, вторые начинали активную деятельность [132, с. 207; 243, с. 62; 258, с. 88; 268, с. 132]. Но столь же обычным является и отсутствие строгого различия. Г. Ландтман видел у киваи единое представление о духе — *урио* [193, с. 269—276]. По словам Ф. Уильямса, в районе Транс-Флай два понятия существуют, но разграничивают их смутно [325, с. 361]. У сиане личный дух живого человека после смерти становится *корова* [132, с. 55; ср. 110, с. 244; 231, с. 302]. Немало случаев, когда одним словом обозначают духа умершего, тень живого человека и отражение в воде [119, т. 1, с. 20; 132, с. 31—32; 291, с. 655; 317, с. 240].

У некоторых этнических групп духи умерших дифференцируются в зависимости от характера смерти. У кутубуанцев, например, различаются *пауаве* — духи тех, кто погиб от оружия, *амин-тераре* — духи жертв колдовства и *нена кубу* — духи умерших естественной смертью, обычно от старости [324, с. 128—129; см. также 231, с. 302; 261, с. 38—39]. Здесь уместно напомнить о широко распространенных у большинства папуасских групп представлениях, согласно которым смерть (не стариков) вызывается действием чьих-то сил, применением магических средств, колдовства, насланной болезнью, влиянием духов умерших и т. д.

Духи умерших могут принимать разнообразные формы. Они могут быть двойниками покойных, но с какими-нибудь знаками смерти (с особым запахом, со следами крови, со светлой кожей, прозрачным видом, в характерной одежде и т. д.). Чаще духи принимают вид какого-либо животного, растения, лесного или речного существа, реального или мифологического, причем разные качества мыслятся существующими одновременно, переход из одного в другое не требует каких-либо мотивировок [132, с. 207; 321, с. 268].

В принципе, однако, считается, что духи невидимы и люди

чаще всего ощущают разного рода манифестации их присутствия и их активности, о чем специально будет говориться далее.

Выходя из тела, дух не сразу отправляется в новое место своего обитания, но некоторое время остается поблизости, бродит в окрестностях, заходит в деревню, на огород и т. д. Кутубуанцы полагают, что духи склонны задерживаться в родных местах, кружат у «своих» домов, принимая вид крыс, так что их писк и шорох слышатся по ночам. Живут эти духи на листьях бананов, на пальмовых ветвях, питаются орехами [324, с. 129]. Когда киваи ночью слышат доносящийся снаружи необычный свист, стук, царапанье, они запирают двери от приближающихся духов [193, с. 281]. С верой в присутствие духов связан обряд, при котором молодые люди носили по деревне свинью или блюда с едой, били в барабаны и у каждого дома символически оставляли часть еды в качестве подарка для совай. Выйдя за деревню, они выкликали совай, и дух отвечал им из лесного укрытия долго тянувшимся, необычным по звучанию криком [321, с. 279].

Некоторые этнографы считают, что определенные разделы похоронного обряда имеют своей прямой целью избавить коллектив от духов, стимулировать их уход из деревни. Ф. Уильямс наблюдал, как участники обряда положили часть танцевальных принадлежностей на плот и пустили его по реке, а лидер, выкрикивая имена тех умерших, кому посвящалась церемония, призывал их идти прямо к морю и там превратиться в духов — крокодилов, акул, водяных змей. После этого обряда совай будут бояться оставаться поблизости [321, с. 279].

Земля умерших

Важнейшим слагаемым системы культа умерших является комплекс представлений о земле умерших, о переселении туда духов, об образе «жизни» там, о связях и взаимоотношениях духов с миром живых. Этот комплекс и различные его трансформации лежат в основе мифологических циклов и связанных с ними генетически нарративных и песенных жанров и сюжетов, в основе ряда важнейших обрядов, многих магических комплексов.

Представление об особой земле умерших, видимо, не является универсальным и тем более в равной степени подробно разработанным у всех этнических групп Новой Гвинеи. Все же оно достаточно широко распространено, чтобы считать его типичным, а материалы, собранные этнографами, позволяют установить его типологические черты.

«Другой мир» помещается под землей, под водой, в горах,

на острове и т. д. К нему обычно ведет вполне реальный маршрут, пункты которого можно обозначить на карте. Впрочем, в него вплетаются и мифологические локусы, либо какие-нибудь реальные пункты приобретают мифологическую окраску. Земля умерших иногда также локализуется в реально-топографическом плане. У каждого клана айга есть свое место, куда удаляются духи, — какой-нибудь холм, группа скал, водоем, и с ними связано множество рассказов [103, с. 39—43; 321, с. 279—282]. У койта *суа* уходят на гору Иду [119, т. 1, с. 194]. На островах Д'Антраксто местом пребывания духов считается необитаемая часть юго-западной стороны острова Фергуссон [170, с. 145]. У кераки *бурумбур* уходят в лес или в море. Оплакивающие смерть близкого слышат иногда всплески воды: это дух выплывает в море километрах в пятидесяти от берега [325, с. 364]. Иабим помещают место обитания *балум* на одном из островов Сиаси. Говорят, что ни один живой не ступал на остров, он постоянно закрыт дымом и туманом, но можно слышать доносящиеся оттуда лай собак, хрюканье свиней, крики петухов и в редких случаях видеть бродящих по берегу духов [119, т. 1, с. 244]. На маленький остров Тума, в пятнадцать километрах от Тробрианских островов, уходят *балома* [210, с. 354]. *Тсирава* уходят в Арийо, место в лесу за одной деревней [291, с. 310].

Вместе с тем обычна фантастическая локализация, когда «другой мир» помещается под землей, под морем, редко — на небе, но и в этих случаях его положение фиксируется указаниями реального места, близ которого помещается он или вход в него. Реальный маршрут обыкновенно обрывается на подступах к «другому миру». У хули духи убитых воинов уходят в Далугеле, место на небе, о котором знают мало конкретного; умершие обычной смертью либо погружаются в водоемы, либо отправляются в землю Дугубе, находят здесь круг красной глины, вступают на него и проваливаются в черную дыру, на дне которой находится Хумбиньянда — горячее, безводное место [132, с. 31—32].

Дух умершего сразу или, чаще, через некоторое время отправляется в «свою» землю. Путь его туда, маршрут, которым он идет, препятствия, которые он преодолевает, — все это чрезвычайно интересно для историка фольклора, поскольку здесь выявляются элементы, очень важные для выяснения источников фольклорной сюжетики, пространственных представлений и т. д.

На острове Вогое рассказывают, что *мариан*, причитая, отправляется на скалистый мыс в северной оконечности острова и отсюда карабкается на гребень, ведущий к центральному горному массиву, где находится «другой мир» [157, с. 55].

У каи известно, что входом в землю умерших служит пещера к западу от горы Саддле. В глубоком овраге есть пень, на котором духи размещаются в ожидании благоприятного момента, когда можно будет спрыгнуть в пещеру. При легком землетрясении каи говорят, что это очередной дух совершил свой прыжок [119, т. 1, с. 286]. Мифологический сюжет включает и эмоциональные мотивы. На Тробрианских островах балома уходит из деревни, провожаемый причитаниями. Постепенно он перестает их слышать. На берегу он усаживается на камень Модавоси и, глядя в направлении родных мест, причитает сам. Другие балома слышат его, духи-сородичи и друзья вновь прибывшего идут к нему навстречу и присоединяются к его плачу, а также поют похоронную песню. Затем балома в водоеме Гилала (реально существующем) обмывает свои глаза, и вода делает его невидимым. Отсюда дух направляется еще в одно место, где лежат два камня Дикумаиои. Он поочередно стучит в них, и один отвечает ему громким голосом, а от звуков другого дрожит земля. Обитатели деревень умерших, услышав эти звуки, собираются вокруг нового балома и приветствуют его приход в Тума [210, с. 358—359].

У жителей Д'Антракасто духи первую часть пути плывут сами, потом акула *валаво* несет их на своей спине, так как в земле умерших Вафоло каное нет [170, с. 145].

Материалы, полученные у маринд, позволяют определенно сопоставить мифологическое путешествие духов в землю умерших с моментами обряда инициации. В Хаис-мирав обычно отправляется группа духов — *гова*. Исполнив обрядовый танец *арих*, они с рассветом уходят на восток. Сначала, сидя на ветке дерева *саринга*, они летят в Сивасив; здесь их встречает дух-свинья, и они падают, когда она бросается им под ноги. Затем они пересекают бухту Сендар, и здесь перед ними встает дух-огонь в виде огненной стены. Гова перескакивают ее, но обжигают ноги и нижние части тела и остаются на несколько дней, чтобы излечиться. После этого они перескакивают несколько рек и оказываются в мифических местах Майю и Йавар-макан. Дух Майю поет им песни *гага* и украшает их ветками кротона, а красный попугай устраивает им проверку. Явившись в Камбис, на берегу реки Флай, гова в украшенном каное переправляются на другой берег и попадают в восточную землю умерших. Сюда приводит их дух-птица, которую они тщетно пытаются поймать. Здесь гова превращаются в змей, ящериц, ехиден и опоссумов и в таком облике возвращаются на запад к реке Маро. Духи давно умерших перебрасывают для них через реку пальмовые стволы (каждая пальма рубится по случаю смерти какого-то лица). Дух Адак удаляет им внутренности, затем они украшают себя, причесываются, на-

мазывают тела и раскрашивают лица, готовясь к специальному пиршеству. В течение нескольких ночей они танцуют и поют под удары барабана духов умерших — Мингун [45, с. 203].

Довольно устойчивым является представление о страже или хозяине земли умерших, с которым в первую очередь встречаются духи. У южных массим духи-старожители выделяют одного наблюдателя, который ждет нового пришельца. Сидя спиной к нему, он спрашивает, зачем тот пришел. Оказывается, колдун «прислал» его. Глава «другого мира» Тауурнарири готовит и назначает каждому его место [291, с. 657—658]. У другой группы южных массим управитель Хийойоа Тумудурере живет на холме с женой и детьми. Говорят, что он всегда жил здесь и никогда не был земным человеком. Единственный определенный акт его власти — принимать появляющихся в Хийойоа духов и указывать им, где устраивать огороды [291, с. 655]. У северных массим аналогичную функцию выполняет Топилета. У него человеческий облик, исключая то, что он обладает громадными ушами, которые колышутся. Топилета — великий колдун. Когда он стареет, то изготавливает снадобье, которое возвращает молодость ему, жене и детям. Топилета спрашивает пришельцев о причине их смерти [291, с. 733]. Каждой группе умерших — по роду смерти — соответствует своя дорога в Тума, и Топилета указывает, куда ей идти [210, с. 359]. То же отмечено и в других районах Новой Гвинеи [291, с. 310]. Этот мотив связан с представлениями о делении «другого мира» на секторы, каждый из которых заселяется одной из групп умерших [119, т. 1, с. 231—232, 244].

На Тробрианских островах Топилета выступает стражем, который принимает или не пропускает балома — в зависимости от того, вносит ли дух плату (или «подарок») при входе в Тума. Предполагается, что во время похоронного обряда на покойника надевали его украшения и клали рядом с ним его ценности (по словам Б. Малиновского, при погребении все это возвращалось) и балома «уносил» их с собой в корзинке. Их он должен был отдать за показ настоящего пути в Тума. Тех, кто не вносил платы, поворачивали от Тума, прогоняли в море и превращали в мифическую рыбу *вашаба*, с головой и хвостом акулы и телом жалящего морского животного [210, с. 359—360].

У тумлео *мос* приходит под землей к большой воде, и лестницу, по которой можно пройти над водой, охраняет страж. Он спрашивает у каждого прибывшего браслет (по обряду, браслет кладут в мопилу), и, если *мос* не дает «пошлину», страж дергает лестницу, и тот падает в воду и тонет [119, т. 1, с. 224].

У каи духов перевозит на другой берег в каноэ хозяин «ниж-

него мира» Тулменг. Он задает вопрос: «Кровь или воск?», что означает, был ли человек убит или умер из-за колдовства (колдун имел обыкновение закрывать воском сосуды, в которые он упрятывал души своих врагов) [119, т. 1, с. 286].

По-видимому, от духов, явившихся в землю умерших, требовалось, во-первых, пройти верным маршрутом и по пути совершить необходимые обрядовые процедуры и преодолеть испытания; во-вторых, предъявить знаки, служащие их идентификации как умерших, и, в-третьих, исполнить действия, окончательно приобщающие их к «другому миру». «Пошлину» можно воспринимать именно как момент идентификации. При этом знаки земной смерти и знаки «жизни» в «другом мире» различались. К последним относились ослепление, извлечение внутренностей, обретение новой окраски кожи и новой телесной природы.

Признаком принадлежности к «другому миру» у моту считалось отсутствие носов. Кроме того, когда духи умерших являлись в место обитания, они ложились на специальные приспособления над медленным огнем, чтобы усохнуть и сделать тела более легкими и воздушными [119, т. 1, с. 192].

У каи духи были обязаны смыть кровь и грязь и совершенно чистыми войти в деревню [119, т. 1, с. 286].

Природа стража или «хозяина» «другого мира» недостаточна ясна. В информациях, которые получали этнографы, о нем сообщается мало. По-видимому, в его характеристике соединяются черты одного из «больших людей» (т. е. тех, кто в повседневной деревенской жизни пользовался авторитетом и влиянием) и мифологического предка или первосоздателя. Последнее подтверждается, во-первых, тем, что «хозяева» иногда наделены внешними атрибутами и способностями, отличающими качественно их от обыкновенных духов, а во-вторых, тем, что в роли стражей и «хозяев» иногда выступают собственно мифологические персонажи. В Восточном Нагорье засвидетельствована версия, согласно которой духу преграждают путь Йугумишанта и ее супруг Моруфону, известные в мифах как первосоздатели, проложившие дорогу в Анабага, землю умерших. Происходит диалог по знакомой уже нам схеме: духу говорят — зачем он пришел, лучше пусть уходит назад; дух отвечает — они позвали его, и он пришел. Вход ему будет разрешен лишь после того, как он исполнит символический обряд сексуального плана, смысл которого — подтвердить, что вновь явившийся той же плоти и того же духа, как и мифологические стражи, что он их сын, обязанный своим появлением их детородным органам [61, с. 46—47].

У киваи функции стража и «хозяина» разделены. Вход в Адире охраняют два мифических пса — Бигама и Ваури. Время

от времени они совершают вылазки из Адири, чтобы унести сюда больших. Огромного размера собаки не бегают, а совершают гигантские прыжки из одной точки в другую [193, с. 221].

Узкий проход в Семён, подземный мир умерших, охраняется гигантским слизистым змеем Бёне [104, с. 210].

Предполагается, что жизнь духов в «другом мире» мало отличается от обычной: духи живут в домах, обрабатывают огороды, выращивают свиней, едят, пьют, вступают в брак, у них могут возникать свои внутренние конфликты. С одной стороны, в сведениях о «другом мире» присутствуют следы идеализации: здесь масса еды и никто не испытывает в ней недостатка; нет никаких болезней [291, с. 658]; нет дифференциации на сильных и слабых, молодых и старых, хороших и плохих [119, т. 1, с. 194]. В подземном мире Семён всегда светло, поля засеваются сами, а жареные свиньи бродят между домов [104, с. 210]. С другой стороны, «обратное» привычному земному образу жизни может выступать и с отрицательным знаком: активность духов носит как бы мнимый характер, у них не может быть детей, в их еде нет вкуса, их ссоры и драки не могут завершиться реальным исходом, даже кожа их при работе никогда не покрывается потом [157, с. 56]. Мнимыми являются и все предметы, подобные земным [119, т. 1, с. 287]. Растения, попавшие на землю из «другого мира», сохнут и погибают [291, с. 310]. Впрочем, в сообщениях из других районов Новой Гвинеи говорится и о рождении детей, и о гибели духов и стычках и т. д. Любопытно, что духам вовсе не приписывается вечное существование. Новая жизнь их ограничена, причем некоторые этнографы полагают, что сроки соответствуют времени, в течение которого память об умерших сохраняется между живыми. Духи постепенно слабеют и умирают уже навсегда и «полностью» [119, т. 1, с. 195; 291, с. 190]. У каи после второй смерти духи превращаются в животных, которые бродят в диких и темных долинах [119, т. 1, с. 287].

Согласно мифам, которые были зафиксированы этнографами, земля умерших, равно как и сама смерть, обязана возникновением действию тех же сил и существ, которые создавали окружающий человека мир и самих людей.

У маринд первым из людей отправился на запад, прокладывая путь умершим, юноша Воряи. По дороге он совершал магические акции, море подчинялось его колдовским действиям и оставляло ему часть суши. В конце концов Воряи пришел в страну Иаб-аним в нижнем течении реки Дигул. Известно, что Воряи был убит колдуном, неясно только, произошло это в начале или в конце пути. Во всяком случае, именно с приходом Воряи Иаб-аним стал местом пребывания умерших. Он принес

с собой барабан Мингуи, в который духи бьют на праздничных танцах [331, т. 2, с. 187; 45, с. 199—200].

По другой версии, когда Ворья умер, его вдова пошла в чужую деревню; в этот момент произошло затмение солнца, и муж ее, выйдя из могилы, отправился за ней, но она испугалась зловония, которое исходило от мужа, и прогнала его. Тогда он пошел на запад к реке Дигул, бил в барабан Мингуи и пел: «Люди, вы принадлежите песку и личинкам». Так была открыта земля умерших [45, с. 200].

У других групп маринд основателем земли умерших считается Арамемб, которому приписываются и другие культурные дела. Арамемб позднее вернулся к жизни, и, таким образом, он символизирует одновременно и жизнь и смерть [45, с. 287].

Согласно мифам Восточного Нагорья, дорогу в Анабага проложили первосоздатели супруги Йугумишанта и Моруфону. Путешествуя долгое время в северном направлении, они состарились и в конце концов умерли, образовав землю умерших, которая лежит за рекой Маркхам [58, с. 249; 61, с. 46; 132, с. 86].

Хотя относительно направления, в котором уходят духи в свою землю, единого представления нет, все же преобладает убеждение, что она лежит к западу от мира живых.

В наиболее разработанных версиях миф о земле умерших принимает довольно четкие пространственные формы и выливается в законченное сюжетное целое. В этом плане весьма характерны материалы, полученные у киваи Г. Ландтманом и относящиеся к мифической земле Адири. Она расположена на запад от киваи. Путь в Адири ведет через цепь пунктов, большинство которых реально и хорошо известно папуасам данного региона. Реальный маршрут, который можно изобразить на карте, однако, обрывается в последнем пункте, где стоит дерево *ухубу*: к нему привязаны каное, и духи входят в них, отрезают веревки и отправляются в Адири; как далеко приходится им плыть, остается неизвестным. Вход в Адири охраняют два огромных пса, рычание которых подобно грому, и, кроме того, две тяжелые задвижки непрерывно бьются одна о другую, поднимаются и опускаются, преграждая возможность выхода.

Первооткрывателем (а в известной мере и создателем) Адири считается Сидо, один из героев мифологии киваи. Сидо — первый человек, познавший смерть. Мифы рассказывают, как, убитый соперником в ходе борьбы за женщину, Сидо (вернее, его дух) отправился по неизвестному пути в землю умерших, встречая разного рода препятствия. Собственно, его путешествие включает серию эпизодов борьбы жизни и смерти. Различные силы пытаются вернуть Сидо в мир живых и тем самым преградить смерти дорогу к людям. Сам Сидо ведет себя

двойственно. Он упорно стремится на запад, спасается от жены, которая забирает его тело домой, и т. д., а одновременно содействует силам жизни: например, в виде устрицы входит внутрь женщины, которая через день-два рожает ребенка — снова Сидо. Мучимый жаждой, он пьет воду, которую подают ему в его собственном черепе две его матери, и это делает окончательно невозможным возвращение его к жизни. В гневе он убивает женщин.

По пути Сидо останавливается в некоторых местах, которые с тех пор входят в мифологию киван со своими особыми значениями: на острове Пахо он стучит ногами по большой полтой площадке, производя гулкие звуки, подобные звукам гонга («барабан Басаи»); на гладкой скале остались следы его ног, которые может видеть каждый; у источника близ Боигу он натирает себя грязью и причитает, думая о доме, родителях, жене.

В Адири Сидо доставляет гигантская рыба, которая проглатывает его. Он видит бесплодную землю, где живут двое, отец и дочь, — без дома, без огня и опорода. Женясь на девушке, Сидо оплодотворяет землю Адири своим семенем, и за одну ночь все преобразается. Сидо производит огонь, строит огромный дом, другими словами — он повторяет акт первотворения, который уже совершил, согласно мифу, однажды на земле.

Адири начинает заполняться новыми обитателями. Духи умерших повторяют проложенный Сидо путь, встречаются с теми же самыми существами, что и он. На острове Пахо они сидят под большим деревом и причитают. Натирая себя грязью, они бросают кусочки на ветви дерева и тем самым оставляют знаки своим родным. Они бьют в барабан Басаи и танцуют на площадке, мужчины в одном конце, женщины в другом, а затем пьют из источника и идут по следам, оставленным Сидо на скале. На всем пути их ожидают разнообразные встречи, и в разных пунктах они ведут себя по-разному.

В Адири духи живут теми же коллективами, что и в деревнях, откуда они пришли, и образ их жизни во многом напоминает обычный, но он от начала до конца отмечен разными знаками смерти [190, № 26—43; 193, с. 284—288; ср. также 250, с. 1—11].

Духи умерших и мир живых

В комплексе представлений о духах умерших наиболее значимыми и определяющими являются представления о характере взаимоотношений духов с миром живых, о роли их в жизни оставшихся на земле, о принципах и правилах, регулирующих

контакты с ними. Собственно говоря, процедура похоронных обрядов, а также система ритуалов и магическая практика множеством нитей связаны с этими представлениями, причем связь эта взаимна и труднорасчленима. Вместе с тем и внеобрядовая бытовая практика коллектива так или иначе пересекается с теми же представлениями, в первую очередь с представлениями о постоянных и разнообразных контактах обитателей мира «этого» и «другого».

Этнографические и фольклорные материалы, полученные в большом количестве на Новой Гвинее, позволяют со многими подробностями представить папуасский вариант универсальной для общинно-родового строя системы.

Здесь следует прежде всего остановиться на мифах и рассказах типа быличек о посещении живыми «другого мира». Этнографам не раз приходилось в разных местах Новой Гвинеи встречать людей, о которых их односельчане сообщали как о тех, кто побывал (иногда не раз) в земле умерших, и сами эти люди говорили о своих «путешествиях». Иногда эти странствия совершались в больном состоянии или даже в состоянии временной смерти, и благополучное возвращение означало выздоровление [190, № 62—68]. Некий Марогус (северные массивы) был так болен, что его дух уже отправился в Тума, но Тошилета, «хозяин», отослал его обратно, и Марогус выздоровел. Он не вернулся бы, если бы не воздерживался от еды и курения вместе с духами [291, с. 734]. Известны и другие рассказы о подобных возвращениях-изгнаниях [119, т. 1, с. 231—232]. Наряду с этим известны былички о путешествиях, намеренно осуществляемых людьми ради любопытства или приобретения какой-либо информации. Житель деревни Вагавага (южные массивы) обыкновенно поражал себя магическим жезлом и засыпал, а затем просыпался сразу в Хийойоа. Сначала духи не допускали его к участию в еде, поскольку он тогда бы не мог вернуться к себе, но постепенно у него выработался иммунитет [119, т. 1, с. 207]. Условие для попадания людей в «другой мир» — использование какого-нибудь магического средства перед сном [210, с. 364; 291, с. 656]. Характерно, что герои быличек не совершают традиционного путешествия по известному маршруту, но переносятся в «другой мир» в сонном состоянии. Условия возвращения — воздержание от близких контактов с духами.

Другое дело — мифы на сходную тему. В известных мифологических сюжетах тема пребывания человека в земле умерших и возвращения его в обычный мир разрабатывается со многими подробностями и, главное, на уровне значительных обобщений. Фантастические истории оказываются гораздо более содержательными, чем «достоверные» былички. В основе этих

историй всегда прямой и самый тесный контакт между представителями двух миров.

Чудеснорожденного юношу Виобари хитростью завлекли в землю умерших — «хозяин» Адири послал казуара, который увлек молодого охотника. В Адири юноша должен был выбрать себе двух жен, которые принесли ему двух детей. В конце концов духи убеждаются, что они не в силах удержать Виобари: он слышит восточный ветер, доносящийся из его родных мест, и печалится о матери, а дети его тоже просятся домой. Видимо, в основе мифа лежит идея о том, что духи свободны от такого рода ощущений и эмоций и что живых, которые сохраняют связи с миром, невозможно удержать в земле умерших. Вопреки обычным представлениям, в этом мифе женщины, вернувшиеся из Адири, и дети, рожденные там, спокойно входят в мир живых. Это связано, конечно, с тем, что в данном случае мы имеем дело с сюжетом, относящимся к циклу рассказов о чудесном предке: рассказ кончается словами о том, что люди этого края — потомки Виобари и его жен из Адири [190, № 62]. В истории с Виобари существенно еще то, что мать юноши знает о прозящей ему опасности и предупреждает его. Следовательно, связь Виобари с миром умерших и насильственное путешествие его туда — мотивы предназначенные, а не случайные. Можно думать, что в рождении Виобари участвовали силы «этого» мира, которые и предъявляют в известный момент свои права на него. И хотя Виобари благополучно возвращается в мир живых, что, конечно, ему предназначено, но его дальнейшая судьба, равно как и история потомства, как-то отмечена связью с Адири.

Ф. Уильямс записал у кутубуанцев замечательный во многих отношениях миф о муже, решившем отправиться вслед за умершей женой. Его путь представляет собой цепь фантастических препятствий, которые он должен преодолеть. Масса жгучей крапивы, преграждающей дорогу, открывается, пропускает его, и вновь закрывается. Гигантская ящерица размером с дерево смотрит на него, открыв пасть, и спрашивает, ест ли он ящериц известного вида; получив утвердительный ответ, ящерица закрывает пасть, и человек проходит по всему ее телу. Большая ловушка встречается далее: духи обычно входили прямо в нее и их захлопывало, но человек ловко удаляет пусковой рычаг, и капкан захлопывается с громовым звуком, не тронув его. Похоже, что Тауруабу (герой мифа) совершает действия, которые идентифицируют его как живого, а не как духа; другими словами, проходя испытания, обычные для духов, он выполняет их как живой и таким образом уклоняется от символического приобщения к миру умерших: духи должны были попадать в капкан, гигантская ящерица заглатывала их

и пропускала сквозь свое брюхо (неясна ситуация с крапивой).

У калпкана героя встречает девушка, но не как умершего, а как живого, и обещает ему свою помощь. Далее следуют эпизоды избегания встречи с Макоребу, огромной женщиной со свисающими ушами, исполняющей, видимо, обязанности внутреннего стража, описания огромного дома «духов», встречи с «вождем подземного мира», Таурабу попадает в «другой мир» раньше своей жены и становится свидетелем торжественного приема, который ей оказывают обитатели земли умерших: совершается коллективный танец, и духи, сопровождающие вновь прибывшую, поют: «Корере, Корере, Такоре, Такоре» (первое слово означает запад, место живых, второе — восток, место умерших).

В конце концов Таурабу получает разрешение увести свою жену домой. Его предупреждают, что в течение тридцати семи дней он должен будет исполнять всю работу по дому, не разрешая жене что-либо делать. Им дают особенные виды сахарного тростника и банана, чтобы они посадили их на земле. Возвращение носит чудесный характер — закрыв глаза, они открывают их и оказываются у себя. Женщина постепенно возвращается к жизни: она должна перебраться, разложить и затем восстановить в своем теле кости, сохранившиеся после свершения похоронного обряда. На тридцать седьмой день, когда ей остается только поставить на место мизинец правой ноги, муж не выдерживает и дает ей поручение — срезать несколько саговых листьев, она же ранит себя ножом в мизинец, и вся кровь из ее тела вытекает. Таурабу, рассказав собравшимся в мужском доме всю историю с ним, умирает. Люди осуждают Таурабу, не выдержавшего испытания, еще и за то, что со смертью его жены погибли посадки растений, доставленных из «другого мира»: если бы они принялись, они принесли бы бессмертие людям деревни Харабуйо [324, с. 151—154].

Миф заключает ряд мотивов, связанных с представлениями о «другом мире»; о переселении туда духов, о жизни там, о возможности контактов с ними. История неудавшегося возвращения умершей Аукуиу к прежней жизни обнаруживает непосредственную связь с послепохоронными обрядами кутубуанцев. Таких обрядов было три, они назывались по частям человеческого тела и исполнялись на пятый, девятнадцатый и тридцать седьмой день после смерти. Последний назывался «мизинец». Названия связаны с системой счета, основанной на том, что счет ведется до 37 и каждое число обозначается частью тела. Он начинается с мизинца левой ноги и кончается мизинцем правой. Таким образом, по-видимому, Аукуиу, собирая себя, следовала принятому счету. Одновременно она следовала порядку обрядов. Тридцать седьмой день считался

завершающим в цикле умирания человека. В мифе он же трактуется как завершающий в процессе возвращения к жизни [324, с. 123—126].

Существенной частью культа умерших на Новой Гвинее является повсеместно распространенное, хотя и по-разному выражаемое убеждение в том, что мир живых постоянно испытывает воздействие мира духов в различных сферах жизни. Преобладает при этом вера в то, что связь осуществляется через «своих» духов, представляющих умерших родственников, односельчан либо врагов-соседей. Отсюда возникает некоторое переплетение культа умерших с культом предков, о чем речь пойдет ниже.

Духи имеют обыкновение периодически возвращаться в деревню, бродить по знакомым местам и как бы искать контактов с живыми. Этнографы зафиксировали в разных местах Новой Гвинеи множество рассказов-быличек о подобных встречах, случайных, неожиданных, мимолетных, чаще всего не оставляющих никаких последствий. Ф. Уильямсу рассказывали, например, о том, как мать, совершавшая обряд оплакивания дочери, увидела ее танцующей, пошла за нею в лес и попала в окружение множества *соваи* в образах людей [321, с. 271]. Житель одной орокаиивской деревни пошел ловить рыбу и увидел по дороге кускуса, в котором он тотчас же узнал *соваи* старого Дубунона, заболевшего недавно. Вместе с сыном старика они схватили зверька и отнесли в деревню. Обращались к нему они со словами «дедушка» или «старик». Через три дня Дубунона и кускус одновременно умерли [321, с. 269—270]. Люди видят духов, принявших форму светлячков, фосфоресцирующих грибов или гнезд термитов [321, с. 274], дерева [170, с. 146], животных, птиц, рептилий или человеческих призраков [132, с. 139; 321, с. 272]. Однако духи вовсе не безопасны для людей: они нападают на них, похищают девушек и т. д. [321, с. 273—275, 283—284; 324, с. 130; 325, с. 365].

У кукукуку записана быличка о вернувшемся домой духе умершей жены, принявшем вид второй, живой, жены. Здесь очень определенно выявлена несовместимость живого и умершего в оппозициях, где сторону смерти представляют вонь, сырая еда. Мужу удастся сделать так, что жена проглатывает раскаленный камень и гибнет [66, с. 224—225]. Из параллелей, зафиксированных в других местах, можно заключить, что дух умершего может являться, чтобы увести живого супруга с собой. Охотник спасается благодаря предупреждению, которое делает ему собака: дух погибает в огне или заглывая горячий камень либо воду и т. д. Увод удастся, если живой как-то приобщается к миру умершего (съедает что-нибудь из его рук, не может убежать и т. д.) [58, с. 257—259]. Жене, обманом

завлеченной мужем в землю умерших, некоторое время удастся сохранять себя. Но ее пребывание оборачивается трагедией, когда муж приходит к ней ночами. Она умирает, возвращаясь на землю в виде дерева, выросшего у дверей дома [58, с. 200—252].

В системе представлений более существенны, однако, не эти эпизодические случаи встреч с несчастным исходом, а более или менее постоянные и устойчивые отношения между духами и живыми. В характеристике этих отношений также нет определенности и много достаточно противоречивого, к тому же отдельные районы дают свои варианты, но все же ведущие тенденции могут быть выделены. Преобладают представления о двойственной природе духов как основном их качестве: они злы, жестоки и мстительны, они — виновники болезней, а часто и смерти, они вызывают землетрясения, неурожаи и т. п. [110, с. 265—266; 119, т. 1, с. 222—223, 240—241, 257, 300, 324; 132, с. 57, 139; 170, с. 150; 193, с. 281; 229, с. 11—14; 321, с. 283; 324, с. 129], вместе с тем они могут быть доброжелательны к людям, помогают им в их делах [119, т. 1, с. 240, 247—248, 259, 284, 288—289; 132, с. 139; 291, с. 192; 321, с. 283]. Разница в поведении духов объясняется иногда разделением их на соответствующие классы, иногда — характером человека при жизни, иногда же — тем, как была осуществлена процедура похорон.

Например, у папуасов одного района были известны духи людей, умерших вдали от дома (*нау*), неизменно доброжелательные, предупреждающие людей об опасности [119, т. 1, с. 240]. У капауку считается, что дух воплощает хорошие качества умершего [258, с. 88]. Одна из постоянных функций духов, сближающая их с предками, — наблюдение за тем, как ведут себя живые, как поддерживают они моральные нормы, правила рода, как совершают обряды и т. п. Духи осуществляют строгие санкции по отношению к нарушителям, причем жертвами их могут быть даже их (т. е. живых двойников) дети [119, т. 1, с. 194—195; 132, с. 140; 291, с. 191; 324, с. 129].

Естественно, что в практике папуасов целый ряд ритуалов, обрядовых действий непосредственно адресуется к духам с целью либо обеспечить их поддержку, либо отвести их возможное враждебное и опасное вмешательство. Речь идет о тех случаях, когда отношения между живыми и духом устанавливаются эксплицитно и не затемнены мифологическим подтекстом и сложностью ритуальных ассоциаций. Когда букава расчищают лесную площадь под огороды, предполагается, что духи их дедов и прадедов сидят на пнях и наблюдают за работой. Имена их выкрикиваются в ходе посадки, их просят — ради их живых потомков — охранять огороды. Со сбором урожая

часть его выделяется для предков, и акция эта сопровождается благодарственной формой. У тех же букава охотник будет просить «отца» заслать диких свиной ему в сеть [119, т. 1, 259]. Когда орокаива ставят охотничьи ловушки, они выкрикивают заклинания, в которых главное место занимает перечень деревень «другого мира» [321, с. 286].

Следующий миф хорошо иллюстрирует веру в исключительную силу духов, которые расположены к человеку. Сесере был удачливым рыболовом, но мужья его сестер отнимали у него всю добычу. Сесере отправился на могилу родителей, извлек их черепа, совершил обряд их обработки и лег спать, держа их под мышками. Ночью к нему явились духи родителей и научили его охоте на дюгоней, показали, как изготовить гарпун и платформу. Сесере отнес черепа в могилу, перед охотой он произнес заклинание, в котором неоднократно упоминал отца. Позднее духи родителей помогают Сесере успешно бороться с его противниками [190, № 63]. Сесере — герой-предок, миф, в сущности, рассказывает об установлении им культа умерших родителей, благодаря чему герой (а следовательно, и его потомки) приобретает силу воина и охотника, овладевает искусством и орудиями охоты на дюгоней и военного дела.

Подобного рода ситуации, когда ритуальные контакты живых с духами носят открытый характер и когда они, с другой стороны, получают выражение в однократных и неразвернутых действиях, довольно обычны в папуасской среде, и примеры здесь можно было бы приводить до бесконечности. Вместе с тем с культом умерших связаны гораздо более сложные операции, выливающиеся в большие по объему комплексы: ритуалы и церемонии, окутанные сложнейшей мифологической семантикой, с богатым подтекстом, далеко не всегда поддающиеся однозначному объяснению. Таковы прежде всего похоронные и послепохоронные обряды.

Похоронные обряды.

Причитания, похоронные песни

У большинства этнических групп Новой Гвинеи похоронные обряды отличаются весьма тщательной разработкой и очень содержательны. Мы располагаем значительным числом подробных описаний этих обрядов, начало которым положил Н. Н. Миклухо-Маклай [12, т. 1, с. 250—255, 303; 12, т. 2, с. 348—352, 374—377; 12, т. 3(1), с. 86—88, 462—463; 45, с. 764—807; 50, с. 152—159; 65, с. 136—148; 100, с. 121—130; 119, т. 1, с. 198—320; 132, с. 62—64; 145, с. 146—167; 147, с. 167—197; 157, с. 158—167; 170, с. 109—122; 193, с. 254—268; 222, т. 2, с. 430—437; 256, с. 60—61; 258, с. 69—71; 282, с. 222—240; 291, с. 159—

166, 273—277, 383—388, 607—637, 715—732; 293, с. 191—216; 294, с. 111—119; 317, с. 214—218; 321, с. 210—222; 324, с. 123—128; 325, с. 365—378; 327, с. 243—263]. Большинство этнографов считают, что семантика похоронного обряда у папуасов Новой Гвинеи так или иначе связана с кругом представлений о природе смерти, о духе умершего и об отношениях, которые необходимо с ним установить. Разумеется, обряд несводим к этому комплексу, не менее важны в нем элементы социального и семейного плана. Не всегда можно отделить одно от другого. Например, принятый во многих местах обычай уединяться вдове на некоторое время мотивируется и моментами социального порядка, и тем, что в ходе похорон существует опасность увода жены духом мужа в «другой мир», которую можно предотвратить временным затворничеством.

Многие ритуальные действия, сами по себе не вполне ясные, интерпретируются этнографами как направленные на то, чтобы расположить духов, а еще чаще — избавиться от их присутствия, проводить их в традиционный путь. Именно так толкуются, например, ритуал отметания сажи у кутубуанцев [324, с. 131], применение магических «очищающих» средств у арапеш [222, т. 2, с. 431—432], сложные операции с костями и черепами умерших [222, т. 2, с. 432—433] и др., способы захоронения, поведение при этом участников похорон и т. п. [325, с. 366]. Соответствующий материал был в свое время систематизирован Фрейзером [119, т. 1, с. 198—320]. В разных местах Новой Гвинеи происходит обряд повторного захоронения черепа. По описанию Ф. Уильямса, у корики (дельта Пурари) черепа извлекались через несколько месяцев после первых похорон, обрабатывались (при этом из какого-то клейкого вещества моделировались лицо, нос, губы, из каури делались глаза, голова украшалась убором из перьев и полос) и складывались в мужском доме. Время от времени рядом ставилась пища. На церемонию вторичного захоронения приглашали гостей из группы деревень; при этом могли посылать шнуры с узлами, чтобы, отрывая каждый день по узлу, гости знали о дне церемонии. Накануне ее мужчины сидели в мужском доме и пели хором под удары бамбуковых палочек по перевернутому каноз, которые специально изготовлялись для ритуальных целей. Общий тон песен был веселый. При обряде вторичного захоронения человек, возглавлявший церемонию, обращался к головам с призывом уйти навсегда, никогда не возвращаться в деревню, указывал на приготовленные подарки. Церемония называлась *каури* — по имени предка, который когда-то ее установил [317, с. 220—223].

Непрерывным и важным элементом похоронных обрядов повсеместно на Новой Гвинее являются причитания и песни. Ис-

полнение их всегда строго регламентировано и обусловлено традицией: точно известно, когда должны исполняться те или иные типы причитаний и песен, и за каждым из этих типов обычно закреплены определенные группы исполнителей (по полу, возрасту и по отношению к оплакиваемому).

При наличии регламентации и жесткой обусловленности исполнение носит подчеркнуто эмоциональный характер. Непосредственное и сильное выражение горя и сочувствия — одна из устойчивых функций причитаний. В этом смысле нет принципиальной разницы между причитаниями на Новой Гвинее и, скажем, в европейском регионе, с хорошо известной специалистам фольклорной традицией.

Наблюдатели отмечали, что характер и особенности исполнения новогвинейских причитаний варьируются в зависимости не только от типов исполнителей, но и от личности (пола, возраста, положения) умершего. Кроме того, изменения в исполнении можно было заметить по мере того, как развивался обряд, на разных его этапах.

У киваи о наступлении чьей-либо смерти деревне сообщали громкими причитаниями. При этом причитали сразу несколько мужчин и женщин вместе, каждый мог делать это по-своему, без всякого согласования. Такие причитания могли продолжаться долго, напоминая стон ветра или вой животного и прерываясь рыданиями [193, с. 254]. У капауку родные умершего сразу начинают причитать, при этом обмазывают лица краской, желтой глиной, рвут на себе платье, едят золу и т. д. Чтобы дать своему горю как можно больше оглашения, плачущий взбирается на вершину холма и там причитает так громко, как только ему позволяет голос. Его «йии-йии-гаи» разносится по долине, долетая в самые отдаленные деревни. Родственники, услышав горестную весть, совершают необходимые обрядовые приготовления и спешат присоединиться к оплакиванию [258, с. 69—70].

Начальное причитание носит характер не очень организованной цепной реакции: услышав доносящийся откуда-то плач, обитатели соседних хижин подхватывают его, так что в конце концов в этот хор включается вся деревня. Собственно музыкальное оплакивание перемежается всхлипываниями, вскрикиваниями и т. д. [333, с. 137]. Постепенно, однако, исполнение плачей приобретает строго регламентированный характер, подчиняясь хорошо известным правилам. У тела умершего собираются плакальщицы, образуется хор, у которого обычно есть ведущий. Участницы траурного оплакивания надевают церемониальный наряд из листьев. В распределении функций между участвующими в обряде довольно четко проявляется значение родовых связей. Так, среди оплакивающих умершего

мужчину рядом с вдовой всегда будут его родственницы и близкие (жены братьев и т. д.).

Гости из других деревень приходят небольшими группами и выражают сочувствие в специальных песнях. Кто-то один в такой группе ведет песню, другие подхватывают ее или выражают свои чувства стонами и возгласами. При этом люди принимают стилизованные позы, трут глаза, шаркают по земле ногами и т. п. Пришедшие женщины могут присоединиться к плакальщикам [145, с. 150].

Похоронный обряд в разных районах Новой Гвинеи включал некоторые общие моменты: оплакивание умершего в его доме или в специальной хижине либо в мужском доме, обряжение покойника, перенесение его к месту захоронения, устройство специальной платформы и др. На всех этих этапах обряд, как правило, включал исполнение причитаний и песен. Кроме того, в отдельные моменты совершались обрядовые пляски. У ороканива молодые люди танцевали с ручными барабанами. Вождь выкрикивал имя умершего и должен был получить отклик из близлежащего леса. Медленно двигался ряд танцующих, барабаны звучали тихо и нежно, слышалось торжественное низкое «О-о!», затем в какой-то момент происходил перелом, барабаны начинали греть, и танец убыстрялся [321, с. 219—220].

Ф. Уильямс описывает похороны вождя у корики. Во время прощания с телом, выставленным перед домом, исполнялась серия специальных песен. Женщины, вымазанные грязью, и мужчины сидели по обеим сторонам, громко причитая. Это длилось, с небольшими перерывами, весь день и всю ночь, пока не уносили тело. Для пения собиралась большая группа молодых людей. На следующее утро пение начинал женский хор, исполнявший одновременно подобие танца. Мужское и женское пение как бы перекликалось [317, с. 223—225].

Свои особенности имели и похороны юношей. При этом траурный обряд совершали прошедшие инициацию. В то время как старики пели особые похоронные песни, две группы молодых людей, наряженных, с выкрашенными лицами и специальными прическами, выходили из леса и, идя кругами, собирались у могилы. Позднее начиналась секретная часть церемонии, молодые люди танцевали парами под барабанный бой [45, с. 792—793].

Песням, исполнявшимся стариками, придавалось особое значение. Эти торжественные и монотонные песни сопровождали всю церемонию похорон, а иногда исполнялись при поминальных обрядах.

Первые по времени описания оплакивания у папуасов принадлежат Н. Н. Миклухо-Маклаю [см., например, 12, т. 1, с. 251—252]. Среди них особенный интерес вызывает описание

похорон женщины: «Весь день продолжалось вытье Моте (мужа. — *Б. П.*), и даже вечером, в сумерках, он расхаживал и тянул свою песню, начинавшуюся словами „аламо-амо“. Насколько я мог понять, он говорил приблизительно: „Уже солнце село, она все еще спит; уже темнеет, а она все еще не приходит; я зову ее, а она не является...“» [12, т. 2, с. 349—350].

Наблюдатели не раз отмечали большую эмоциональную силу причитаний и песен, в которых женщины непосредственно и открыто выражали свое горе. Ван Баал рассказывает, как вела себя во время одних похорон младшая сестра умершего. Сидевшая долгое время молча, она внезапно поднялась и запела пронзительным, душераздирающим голосом: «Брат, мой дорогой старший брат, здесь твоя младшая сестра». При этом девушка толкала труп ногой, как бы желая разбудить спящего. Тон ее голоса был такой страстно умоляющий и жалобный, что присутствующих это растрогало чрезвычайно [45, с. 770].

Ф. Уильямс вспоминает, как однажды ночью он проснулся, услышав женский голос, «подымавшийся в одинокой погребальной песне то ли по мужу, то ли по ребенку», песне, «чистые ноты которой производили грустное воздействие». «Долго тянувшаяся, с элементами тремоло, похоронная песня кончается характерно — двумя или тремя большой высоты всхлипываниями» [321, с. 27].

По-видимому, между похоронной песней и причитаниями не всегда пролегает отчетливая грань. Причитание может перейти в песню. Согласно собранным этнографами фактам, причитания в большой степени содержат импровизационные элементы и являются непосредственным выражением горя. Они нередко строятся как серия возгласов родственников, обращенных к умершему: «О мой муж!»; «О мой отец!»; «О мой старший брат!»; «О мой младший брат!»; «О мое дитя!» и т. д. [282, с. 222].

У жителей деревни Акуна само причитание состояло из бесконечно повторения имени умершей девочки: «Нумино!». Оно разнообразилось по тону и громкости и сопровождалось ритуальными жестами и другими выражениями горя [100, с. 125—126].

В более развернутых причитаниях обычно ядро составляют мотивы отношений адресанта и умершего, которые многократно повторяются и варьируются. Здесь на первом плане — ситуации и отношения повседневного быта: вдова вспоминает, как хорош был с нею муж, какие истории ей рассказывал, как ходили они вместе и сидели рядом, и он работал на огороде, бил гарпуном рыбу и дюгоней; ей уже не найти такого мужа, никто не заменит его, некому будет огораживать плантацию и сажать таро...

Аналогичным образом строятся причитания вдовца, детей и т. д. [190, с. 105; 193, с. 255—256].

У дибару был обычай разделять тело умершего на части. В момент этой операции к нему обращались с причитанием: «Нам очень жаль тебя, ты уходишь теперь, оставляешь нас; ты будешь и сам жалеть о жене, о своем ребенке» [193, с. 266].

Причитание или песня-причитание свободно включают подробности, подсказанные конкретной ситуацией. М. Стратерн рассказывает, как на похороны пришла с опозданием сестра умершего. Мотив опоздания естественно возник в ее причитании рядом с мотивами традиционных укоров, сожалений, обращений [299, с. 95].

С другой стороны, в причитания входили мотивы идеализации умершего: «У него было так много огородов таро, у него было так много огородов ямса, он никогда не забывал своих родственников... Он часто давал *ндамбу* (вклад в коллективное траурное пиршество), он часто приносил свинью...» [293, с. 192—193].

Похоронные песни в собственном смысле, несомненно, включают более сложное содержание и обнаруживают разнообразные семантические связи. Их исполнение окружается обрядовыми действиями со своим значением, включается в контекст, смысл которого не лежит на поверхности [см., например, 88, с. 415—418, с нотами; 282, с. 225—226]. У киваи было принято спустя несколько дней после смерти исполнять в мужском доме ночью песни типа *урубо*. Женщины оставались в хижинах и лишь приносили мужчинам еду. В хижине устанавливали эмблемы, связанные с умершими: палку, к которой привязана веревка с висящей на ней трещоткой; изображение человеческой фигуры.

Этому мужскому обряду соответствует женский — с песнями типа *асагу*. В них в очень фрагментарной форме говорится о стране умерших Адири и о воображаемом путешествии оттуда [193, с. 416—417]. Данные из разных районов Новой Гвинеи указывают на то, что тема эта очень органична для похоронных песен. У мариинд-аним широко известны песни типа *ярут*, которые поют только старики. Для исполнения их собирались к полуночи; если умерший был важным лицом, приходили люди издалека. Ярут пели до самого утра, время от времени устраивали паузы, чтобы выпить сок или пожевать бетель. Пение происходило в хижине, специально сооруженной близ могилы. Ярут пели в самом низком тоне, отбивая темп ударами палочки или лопаточки для бетеля по кокосовому ореху или по сосуду для извести.

Главное назначение песен ярут состояло в том, чтобы проводить дух умершего в места его вечно обитания и чтобы по-

своему описать это его путешествие. Содержание ярут заключалось в перечне различного рода пунктов, расположенных по направлению на восток и с востока на запад. Один текст мог включать несколько сот названий, и исполнители должны были помнить их все [45, с. 203, 797—799; 331, т. 3, с. 130—131]. Среди упоминаемых в ярут мест есть такие, которые известны по мифологическим рассказам. Исполнение ярут сопровождается пантомимами и действиями мифологического содержания, в которых находят отражение мотивы культа умерших.

Что особенно важно, и ярут, и сопутствующие им действия, как действительно совершаемые, так и воображаемые, оказываются включенными в более широкий сюжетный мифологический контекст, связанный с представлениями о судьбе людей после их смерти. Ярут предстают перед нами как обусловленный и очень важный эпизод, соотносимый с ходом мифологических событий, занимающий в них свое место и строго определенный во времени.

Согласно мифу, после того как тело хоронят, из него выходит *гова* (дух). Те, кто умер примерно в одно время в близлежащих деревнях, объединяются в пруппу и танцуют всю ночь *арих* (танец, известный в ритуале плодородия). С рассветом они отправляются на восток. По пути они преодолевают различные преграды, достигают земли умерших сначала на востоке (предварительное испытание), а затем в облике рептилий и животных возвращаются на запад и здесь находят свое окончательное пристанище [45, с. 203].

Затем умершие возвращаются в деревню, где готовится обряд поминовения. В то время как старики поют ярут, гости из земли умерших танцуют за деревней, хором поют *самб-зи* и бьют в свой барабан Мингуи. Никто не может их видеть в это время, но до людей доносятся звуки песни и удары барабана. В перерывах они едят пищу, оставленную им на могилах, а утром, невидимые, пробуют саго в больших блюдах и фруктах, предназначенные для людей, собравшихся на пиршество. После этого они оставляют деревню, но не сразу возвращаются к себе, а бродят вокруг, пугая по ночам живых [45, с. 203—204].

Содержание и смысл ярут раскрываются, конечно, лишь на фоне всего сюжета. Собственно говоря, ярут и сами имплицитно этот сюжет в себе заключают. Одновременно они составляют его необходимую часть. Заметим также, что другие песни и танцы в этом сюжете в одних случаях исполняются реально людьми, совершающими обряд, а в других случаях лишь мыслятся исполняемыми, предстают в воображении людей или в повествовании о странствиях умерших. Но, с точки зрения тех, для кого весь сложный мифологический сюжет — реальность, никакой разницы нет. Не случайно исполнители ярут в паузы слы-

шат издалека звуки песни самб-зи, которую «поют» духи.

К ярут близки *гага*, поющие ночью после трапезы, на которую собираются родственники из соседних деревень. Считается, что духи, услышав *гага*, сходятся и начинают двигаться в ритме песни. Таким образом они прощаются с этим миром. По словам одного информатора, духи «не могут так быстро расстаться со всем, что они любили. Им нужно время, чтобы оставить все это». Песня и танец служат тому, чтобы «успокоить их печаль», «доставить им удовольствие» [45, с. 801—802].

В песнях рисуются условия «материальной» жизни, ожидающей духов. Несомненно, что картины эти подсказаны устойчивыми мифологическими представлениями:

Ты будешь есть ягоды *кава*; ягоды *косабуру*
будут твоей пищей на востоке.
Ты будешь есть плоды *ира паигими*; ты будешь
есть плоды *баруа*...
Хаиниа будет твоей пищей на востоке.
Ты будешь цепляться за ветки пальм *тирифа*
и *сенегани*.
Ты будешь цепляться за листья сахарного
тростника *маги-абайу*.
Ты будешь цепляться за листья банана
кава каби на востоке.

Содержание песни меняется, когда появляется дядя умершего с материнской стороны. Женщины поют о встрече духа с ушедшими ранее родственниками. «Твоя мать идет встретить тебя; иди с нею. Встреть ее на середине потока Терарибу и перейди его» [324, с. 121—122]. Характерно, что реальная переправа на лодке составляет часть обряда.

Одновременно с песнями прощания могут разыгрываться представления вроде того, который описан Г. Батесоном: на специальной платформе, изображающей плавучий травяной остров, устанавливается фигура с настоящим (украшенным) черепом. В течение двух ночей, сменяя одна другую, группы мужчин клана умершего и материнского клана поют так называемые именные песни. В это время платформу раскачивают — считается, что под песни дух совершает плавание вниз по реке Сепик в страну умерших [50, с. 48—49].

К сожалению, тексты этих песен этнографам зафиксировать не удалось. Впрочем, надо иметь в виду, что часто слова похоронных песен не поддаются толкованию. По словам Ф. Уильямса, в дельте Пурари никто не мог объяснить песен типа *Му Маирау*, за исключением того, что *Маирау* — имя известного героя местных легенд [317, с. 223—225].

У варопен обязательной составной частью похоронного обряда является исполнение *мунаба* — танцев со специальными песнями. Слово *муна* означает «священная песня». Ее ведет старая женщина, которая сидит на жосточках у огня. Сам танец строго регламентирован, в нем участвуют молодые люди обоего пола, одетые в специальные наряды и раскрашенные. Женщина пропевает куплет из двух стихов, девушки подхватывают его. Куплет повторяется, пока танцующие совершают пять кругов. Как замечает исследователь, сам танец нельзя рассматривать как драматическое представление мифа, но муна пропевает мифологический материал на языке, обычно непонятном участникам. В этих нескончаемых песнях представлены многие мифологические темы: сверхъестественное оплодотворение, происхождение саго, появление мифологических героев и т. д. По форме муна — песни, построенные на бесконечных повторениях, с созвучиями в конце строк. Варопен знают, о чем идет речь в песнях, но перевести их не могут. Исследователь полагает, что одно из назначений муна — воспевание времени предков, когда жизнь была более долгой и счастливой, нежели теперь [147, с. 187—189].

Г. Хельду удалось зафиксировать ход обряда, в котором исполнение танца, пение и другие обрядовые действия осуществлялись в строгом порядке и взаимодействии, соотносясь с мифологическим планом, вне которого они сами не имели смысла. По-видимому, главным был здесь миф о Серакокои — героическом предке. Информаторы боялись сообщать что-либо в связи с этим мифом или повторять слова песни, считая, что немотивированные повторения могут вызвать неприятности.

Записанная Г. Хельдом песня рассказывает о посещении Серакокои и его женой ряда мест, о том, как он высаживался на многих островах, торговал, сооружал деревни и захватывал рабов. Другая песня говорит о странствиях оставленной героем жены — Мимиандеисей, о том, как она совершает весь процесс обработки сапо, в том числе и мужскую часть работы, и затем возвращается к мужу [147, с. 193—196].

Итак, многие похоронные песни адресуются, собственно, не к умершему члену коллектива, как таковому, но к его духу; на первый план выдвигается все то, что связано с переходом духа в новый для него мир и с самим этим миром. Отсюда — и характерные мифологические реминисценции в песнях, которые так или иначе связаны с представлениями о смерти, о земле умерших, о пути туда, а также с культом героев и с историями о смерти мифологических героев либо об их странствиях в иной мир и т. д.

Умерший (точнее, дух умершего) в песнях этого типа утрачивает черты данной конкретной личности, начинает восприни-

маться в общем ряду всех умерших, его дальнейшая судьба рассматривается сквозь призму традиционных мифологических историй. Дух вновь умершего словно бы повторяет отдельные эпизоды из мифологического прошлого, на фоне которого получают свое разъяснение и некоторые типовые подробности похоронного обряда. Отдельные строфы, мотивы и образы песен ассоциативно связаны с соответствующими мифами, причем связь эта достаточно сложна, что придает самим песням неясность, даже загадочность. Содержание песен может быть истолковано лишь при знании мифа, но истолкование это никогда не будет полным. Характерный пример дает песня оплакивания у киваи, исполняемая в составе церемонии *таера*. Согласно мифу, эту церемонию люди с острова Ям и соседних мест получили от людей Дару. Эти последние совершали обрядовые состязания игрушечных каноэ. Одно из таких каноэ попало на Ям, жители которого затем совершили путешествие в Дару, причем дорогу им указывало маленькое каноэ. Вместе с ними приплыли мифологические существа. Гости освоили церемонию и танцы Дару, которыми обычно провожали умерших. В варианте мифа рассказывается, как один из героев по ошибке убивает одного из гостей, как его хоронят и поют о нем на обратном пути.

Первая строфа песни оплакивания упоминает пункты легендарного путешествия и мотивы утраты и захоронения путниками друга. Третья строфа посвящена прощанию с ним: «О Герера, мы оставляем тебя, мы не увидим больше твоего лица».

Во второй строфе говорится о выборе каноэ, и этот мотив становится понятным в контексте мифа: гости на обратном пути имели возможность испытать предложенные им каноэ и выбрать самое легкое.

Другие строфы говорят о плавании и о тех его эпизодах, которые отразились в мифе. Например, согласно мифу, женщины острова Ям, увидя приближение лодок, уподобили их летящим голубям. Это сравнение есть в песне [190, с. 361—366].

Если Г. Ландтман точен в своих описаниях (а у нас есть все основания доверять ему), то получается, что песня оплакивания возникла на почве мифа, который сам объяснял происхождение обрядовой церемонии, включавшей проводы умершего, и непосредственно с похоронной процедурой не был связан. Мы должны были бы ожидать, что в качестве песен оплакивания выступают те именно песни, которые находились в составе *таера* изначально. Между тем обрядовый характер получили вновь созданные песни, описывавшие миф о получении *таера*. Можно думать, что в такой трансформации свою роль сыграло одно существенное обстоятельство: путешествие людей Ям в Дару на каноэ отчетливо может быть уподоблено путешествию в землю умерших. Характерно, что реальные пункты

плавания, известные по мифу, в песне становятся пунктами, которые должен пройти дух умершего.

У киваи зафиксирована и другая форма оплакивания, где связь с мифом носит эпизодический характер и где на первом плане — отношения оплакивающих и «духа» умершего. Тело покойника кладут в ограду, и мужчины — после того как в соответствии с традиционными правилами голову отделяют, специальным образом обрабатывают и относят на церемониальную площадку — танцуют длительный танец, а также разыгрывают пантомиму охоты на дюгоней и черепах.

Короткие песни (или отдельные строфы одной песни), как обычно, слабо связаны между собой. В их содержании есть прямое соответствие совершаемому обряду: «Мой друг превратился в духа»; «Он сидит внутри дома»; «Я пытаюсь поднять его, но он не встает; мое горло нехорошо» (последние слова — формула сожаления); «Мы танцуем для этого человека»; «Он идет туда, мы берем его голову». Затем ход песни меняется — на первый план выступают легендарные и мифологические мотивы, которые лишь частично поддаются разъяснению. По-видимому, в отдельных строфах песни речь идет о прежних населенных местах Дару. Кажется, что говорится о самых обыденных вещах: какая-то женщина оказалась в воде и в грязи; что-то каное преодолело полосу призра и вышло на большую воду; люди с других островов увидели травяную юбку на женщине и захотели ее; женщина хотела мяса черепахи, а мужчина ел черепаший яйца и лучшие части черепахи; женщины из двух деревень отправились ловить крабов, встретились и разошлись...

Все это значимо лишь при условии, что за этим стоит некая легендарная или мифологическая история, что это происходило с предками во времена, предшествующие нынешнему. В некоторых строфах появляются имена, называются населенные пункты, упоминаются события, некогда происходившие. В песнях история одновременно закрепляется и затемняется. Песенная история сохраняется постольку, поскольку она подкреплена «исторической» (т. е. легендарной, мифологической) памятью.

Обрядовый танец, сопровождавшийся песнями оплакивания, заканчивался утром. Участники его обходили последний раз церемониальную площадку, размахивая ветками («чтобы дух улетел») и обращаясь с речами к духу [193, с. 260—262].

Культ умерших и культ предков

В системе представлений ряда этнических групп Новой Гвинеи мы можем более или менее четко выделить такие классы, как духи умерших, родовые предки, тотемические предки, мифоло-

пические предки-первосоздатели. Вместе с тем представления о них нередко взаимно пересекаются, даже смешиваются, и это, как мы видели, находит свое выражение в ритуалах. Особенно последовательно взаимодействуют представления о духах умерших и духах родовых предков, в ряде случаев они оказываются прочно связаны генетически и функционально. Различия между ними очень редко закреплены терминологически [ср. 132, с. 32].

Внешняя дифференциация проходит по временному-поколенному признаку, согласно которому различаются умершие «недавно» и «давно». Если принять во внимание, что, как довольно единодушно утверждают этнографы, живая память об ушедших у новоповинейцев распространяется не далее третьего поколения, то умершие «недавно» принадлежат обычно к тем, имена которых еще помнят. У кума дух недавно умершего бродит поблизости до тех пор, пока живы люди, знавшие его. Когда они все умирают, дух уносится на далекую горную вершину, где присоединяется к обширному обществу невидимых старых духов, становится его безымянным членом и теряет индивидуальность [268, с. 133—134]. Таким образом совершается качественный переход из класса «недавно» умерших в класс отдаленных предков. Это представление характерно и для других этнических групп. Более или менее значительное время дух сохраняет свою индивидуальность и, следовательно, непосредственную связь с близкими родственниками, он продолжает следить за ними и вмешиваться в их жизнь*. Затем происходит перемена: дух как отдельная личность сливается с недифференцированным корпусом «старых» духов и, утрачивая прежние качества, приобретает новые, свойственные родовым предкам, которые воздействуют на соответствующий коллектив в целом [132, с. 55—57, 120, 146]. Не вполне ясно, разделяют ли такую судьбу все духи умерших. У мае, например, дух попадает в состав группы родовых духов после того, как совершит убийство. Сила такого духа вливается в общую силу предков [132, с. 111]. Согласно представлениям тех же мае, единая сила предков аккумулирована в сакральных камнях и индивидуальные духи членов клана еще не приобщены к ней [132, с. 116].

По некоторым данным, индивидуальные духи умерших якобы считаются более опасными и на них сосредоточивается преимущественный интерес [132, с. 111, 206, 210; 268, с. 131, 201]. Видимо, будет точнее сказать, что от духов недавно умерших зависят благополучие, здоровье, жизнь, успехи отдельных лиц,

* Границы возможного воздействия духа, видимо, определяются характером социальной организации родового коллектива: у кума, например, дух совершенно безопасен для родителей и братьев жены умершего [268, с. 133].

но благополучие коллектива обусловлено поведением предков. Естественно, что церемонии и ритуалы, имеющие в виду интересы и заботы именно родового коллектива, направлены преимущественно к родовым предкам, хотя участие индивидуальных духов вовсе не исключается. Духи предков *кибе* в качестве коллективных предков отдельных кланов у кума считаются особенно доброжелательными, они обеспечивают обильные урожаи, дают своим потомкам силу и успех в войне [268, с. 134].

С другой стороны, не всегда четко отделяются представления о предках «реальных» и мифологических, во всяком случае, функционально те и другие в составе церемоний часто однотипны. Это наглядно проявляется в ритуалах плодородия. Выше уже отмечалось, что обитатели Новой Гвинеи разделяли универсальное (для известной исторической стадии) убеждение в продуктивной связи мира умерших с землей. Согласно некоторым мифам, смерть мифологического предка дает жизнь и продуктивность опородным растениям. В сущности, перед нами — новогвинейские вариации универсально распространенного мифа об умирающем и воскресающем божестве (см. гл. VI). Рассказывают, что однажды, когда мужчины киван исполнили в огороде секретный танец, чтобы вызвать рост бананов, Пекаи подсмотрела танец и ее тут же убили. Части ее тела разбросали в огороде, и вскоре показались побеги сладкого картофеля и других культур, а голова женщины выросла в род большого круглого ямс. С тех пор, когда люди сажают ямс, они говорят: «Пекаи, ты выходишь, ты поднимаешь свою голову, свои кости. Мы хотим получить большой ямс». Вырывая ямс, они говорят: «Мы берем кости Пекаи» [190, с. 122]. По другому варианту, Пекаи убил ее муж Соидо. Она была «лесной женщиной», т. е. другой породы, чем он и люди той этнической группы, в которой этот миф бытовал. Из разбросанных по огороду частей тела выросли разные виды огородных культур [190, № 44]. По-видимому, и ритуалы огородной магии соотносятся с мифологическими представлениями этого рода (см. подробнее в гл. VI).

У сиане *корова* — родовые предки — идентифицируются с землей, из которой они первоначально вышли. Они делают плодородными огородные участки клана, и они же способствуют быстрому росту детей, которым дают их имена [132, с. 55—57].

Определенное единство культа умерших и культа родовых предков (равно как и предков тотемных и мифологических) обнаруживается в ритуалах, обращенных к духам (см. гл. II).

* * *

Культ умерших и связанный с ним в некоторых отношениях культ родовых предков получил широкое отражение в мифо-

логии, в ритуально-магической практике, в песнях, танцах, музыке, в материальной культуре. Отражение это носило как явный, так и более или менее скрытый характер. Оба культа имели большое конструктивное значение для художественного творчества, поскольку ряд представлений, мотивов и целых сюжетов, образов, получивших в них свое оформление, послужил материалом для дальнейших трансформаций и переосмыслений, в перекодированном виде вошел в более поздние поэтические жанры. Нечто подобное можно было бы сказать и об искусстве резной скульптуры, орнамента, живописи, резьбы, украшений разного типа, искусстве, в значительной степени (хотя, конечно, далеко не полностью) складывавшемся в контексте указанных культов и в своем дальнейшем развитии трансформировавшем культовые традиции ради иных художественных и прикладных задач.

КУЛЬТ ПЛОДородия

Основу хозяйственной жизни населения Новой Гвинеи составляли наряду с охотой и рыболовством подсечно-огневое (мотыжное) земледелие и выращивание плодовых деревьев [4, с. 45—51; 12, т. 3; 13, с. 87—95]. Масштабы того и другого, равно как и состав возделываемых культур, варьировались в зависимости от природных условий, местоположения, хозяйственных традиций. Степень развития и конкретные особенности культа плодородия в разных районах Новой Гвинеи не были одинаковыми. Мы не будем, однако, углубляться в детали региональной дифференциации, но постараемся выявить наиболее существенные и общие черты культа, который находил свое выражение в комплексе представлений о плодоносящей земле и о продуктах земледелия, об их происхождении, о силах, вызывающих их регулярное появление, о способах воздействия на эти силы, а также в системе магических и ритуальных операций, как непосредственно включавшихся в производственный процесс, так и исполнявшихся специально, вне его.

Для культа плодородия в высшей степени характерно единство мифологического, ритуального и магического комплексов. Следует отметить также, что мотивы этого культа постоянно встречаются вне пределов собственно земледельческих обрядов и магических действий, с ними приходится сталкиваться в обрядах, посвященных культу умерших, культу предков, в больших периодических фестивалях, например в церемонии в честь свиней, в мифах о деяниях первосоздателей, культурных героев. Культ плодородия, безусловно знаменующий новый этап в эволюции представлений о мире, природе и обществе, не отменяет на этой стадии развития исторически предшествующих ему охотничьих культов и комплекса тотемистических представлений, оказываясь во многом генетически и структурно связанным с ними. И то и другое определенно отражается в мифологии, где тема возникновения огородного земледелия, огородных культур и плодовых деревьев занимает весьма заметное место.

Мифы об огородных культурах и огородном земледелии

У папуасов дахори рассказывается о культурном герое Рулаго, жившем среди бродячих охотников. Он раньше всех своих сверстников обучился владению оружием и искусству охоты, узнал свойства трав и деревьев и т. п. Затем он открыл и показал людям искусство огородничества. Он же первый устроил *синг-синг* — церемониальное празднество с танцами и песнями. Когда Рулаго впервые показывал людям огород, он поднял правую руку, в которой держал сумку с семенами, и запел песню о посадках, о культурах, вырастающих на огородах, о солнце, луне и дожде. Затем Рулаго поднял левую руку, в которой была сумка с магическими средствами, и его песня стала заклинанием.

С тех пор люди, работая на огородах, часто поют песню о Рулаго, и она облегчает тяжесть работы и снимает утомление [276, с. 12—17].

Дахорийский миф вобрал в себя едва ли не основной комплекс характерных для папуасов представлений о возникновении у них культуры земледелия, о роли первопредков и мифологических героев, о связи с земледелием многих их церемоний и ритуалов, о месте песни, музыки в земледельческом труде.

Мифы из других районов Новой Гвинеи также рассказывают о чудесном появлении разных культур, дотоле неизвестных людям, об открытии искусства огородничества первопредками и культурными героями.

Мифы о происхождении огородных культур и плодовых деревьев и вообще огородного земледелия обнаруживают в своей основе ряд принципиально общих представлений. Первые культурные растения неизменно выступают как результат чудесного рождения и чудесных трансформаций. При этом акты зачатия и рождения оказываются связанными с землей. С другой стороны, они связаны с животным миром. Наиболее показательны в этом плане мифы киван.

Некий Вавуро, у которого не было жены, вступил в связь с землей, выкопав в ней яму. В действительности, однако, он имел общение с Техикаро, мифологическим существом женского пола. В конце концов она родила плоды ямса, которых дотоле никто не видел [190, № 264]. Две одинокие женщины проглотили целиком листья дикого ямса и произвели на свет по несколько видов культурного ямса [190, № 265]. Одинокая Орае, никогда не видевшая людей, забеременела, поев болотных рыб, в которых была икра. Она оставила ребенка, не зная, что с ним делать, и он превратился в плод таро [190, № 266].

Из семени, брошенного кенгуру в траву, появляются на свет

будущий герой и растение *гамода*, из которого люди научились готовить ритуальный напиток [190, № 14, 269]. Одиноким мужчиной Гимодобуро хочет найти себе жену. Он встречает лангусту, но не обращает на нее внимания. Между тем она приходит к нему во сне и предлагает себя в жены. Гимодобуро приносит ее домой и, уходя на работу, привязывает, чтобы она не убежала. К вечеру лангуста умирает, и Гимодобуро хоронит ее, оплакивая как жену. Из ее тела прорастает банан [190, № 268]. Последний миф добавляет один существенный мотив — мотив гибели, подготавливающей возникновение растения. В других сюжетах выступает также мотив убийства, Дикая птица зовет ночью юного Нуе. Отец посылает его в лес, и юноша убивает птицу, а затем — оупяť же по совету отца — закапывает ее на месте убийства, и там вскоре вырастает кокосовая пальма с массой орехов [190, № 263]. После кровопролитной битвы победители складывают в кучу тела убитых врагов, и из них вырастают *кокеа* (вид таро): красные — из женщин и белые — из мужчин [190, № 267]. Охотник, нашедший кокосовый орех нового вида, обнаруживает на нем знаки головы своей жены-духа, убитой им [157, с. 138].

Много лет назад люди убили одного человека и разбросали части его тела по огороду, разведя при этом огонь. Через некоторое время здесь появились бананы, таро, ямс, сахарный тростник, которые и положили начало этим культурам [66, с. 220]. Первый кокос оказывается превращенной головой мифической собаки; в необычно короткое время он вырастает в большую пальму. Между тем собака живет и продолжает действовать [325, с. 387—388].

Согласно другой версии, кокосовое дерево выросло из головы рыбака, который обладал чудесной способностью снимать ее на время ловли рыбы; некто забросил однажды голову, и рыбак умер [294, с. 220—221].

Миф, записанный у орокаива, объединяет мотив убийства — возрождения с мотивом реализации и нарушения традиционных брачных норм. Согласно мифу, девушка особенной красоты убивает всех, с кем вступала в связь. Брат выбрал ей в качестве партнера юношу, который был братом его жены (*дамбо*). Обмен сестрами считается у орокаива идеальной формой брака, хотя в действительности осуществляется редко. Союз, однако, завершается трагически — дамбо погибает, подобно другим «женихам». Брат убивает сестру и хоронит их в могилах рядом. Таким образом устраивается «посмертный» брак, видимым результатом которого оказываются две пальмы, выросшие из могил, — кокосовая и арековая [289, с. 167—168]. Также у орокаива зафиксирован миф о таро, которое символизируется в чудесным образом рожденных детях-близнецах. Сначала муж

убивает и съедает сына и дочь жены, но близнецов он прячет, укрывая листьями. Интерпретатор усматривает здесь параллель с актом ухода за появившимися побегами молодого таро. Следует серия действий, которыми женщина оберегает близнецов от мужа. Тому все же удается убить мальчика, но колдун возвращает его к жизни, а сам женится на девушке. В конце концов мальчик убивает «отца». По словам Э. Швиммера, миф ведет нас через два полных цикла произрастания таро, точнее — от нахождения дикого вида таро, его одомашнивания и до получения полного урожая [289, с. 114—118]. О роли молодой пары в создании культуры огородничества говорят и другие мифы [см., например, 81, с. 347—350].

Исключительно интересен миф арапеш, в котором концепция о роли тотемических связей в установлении огородной культуры получает весьма прозрачную реализацию через исполненный особого драматизма сюжет. Женщина периодически принимала облик казуара, вела себя как птица, а затем возвращалась в деревню. Однажды перед очередной такой трансформацией она сообщила детям о возможности убить казуара и дала совет, как это сделать. В образе казуара она сама попала в капкан и к утру умерла. Дети догадались, что это была их мать. Они совершили традиционный обряд похорон (уложили останки в корзину и повесили ее в доме), и по прошествии известного срока (видимо, совпавшего с принятыми сроками хранения останков в доме) кости пустили ростки. Дети посадили их, и одни кости выросли в плоды длинного ямса, а другие — в плоды короткого [222, т. 2, с. 364—365]. Особый интерес рассказа в том, что тотемическая героиня обрекает сама себя на гибель, чтобы дать жизнь культурному растению. С другой стороны, жизнь эта возможна благодаря совершенному по обычным нормам похоронному обряду. Убийство живого существа и его второе рождение в новой (растительной) субстанции — это тема мирового фольклора и мировых религий. Одно из самых ярких воплощений ее на новопинеийской почве — это миф киваи о Пекаи, мифологической женщине, супруге основателя огородничества Соидо. Здесь последовательно представлены все этапы — брак, соединение, убийство, захоронение, рождение растений. Соидо женился на «лесной женщине», подготовил площадку под огород, затем убил ее, разрезал тело и разбросал куски по огороду и разлил кровь; из всего этого выросли первые овощи [190, № 44]. В другой версии мифа исключены брачные мотивы: Пекаи, вторая жена Соидо, подсмотрела ритуальный мужской танец, и за это ее убили, части тела разбросали, и из земли появились сладкий картофель, разные сорта ямса и другие овощи [190, № 44 С]. Есть версия, где, напротив, отсутствует убийство: Пекаи принесла овощи так, как приносят де-

тей, и научила людей разводить огороды [190, № 44 Е]. Еще в одном мифе киваи первый кокосовый орех трактуется как ребенок супругов [190, № 262].

В ряде случаев, однако, появление первых овощей и фруктов оказывается лишь предварительным этапом на пути к созданию устойчивой культуры огородничества. Видимо, существовало представление, согласно которому вновь созданные плоды природы лишь тогда становились достоянием людей, когда приходили к нему естественным путем. С первыми плодами должна была произойти трансформация. Так, в мифе киваи первоначально появляется на свет чудесным образом ребенок, которого превращает в таро птица, соответствующим образом «одевая» его и преобразая его вид. Позднее таро приходит во сне к охотнику и объясняет, что с ним делать, сообщает о магическом снадобье, употребление которого обеспечит его хороший рост [190, № 266; 193, с. 73—74]. Мотив свидения обычен для этих мифов. Головы убитых врагов превращаются в таро, но пока лишь в подобие таро, и только после того, как духи убитых явились к Пуде, рассказали все о себе, заставили его проглотить кусочек человеческого мяса, описали процесс посадки с использованием снадобья, он устроил ритуальные танцы и сам явился на них в украшениях из листьев нового растения, состоявшая завершающий акт: одно таро человек посадил согласно указаниям духов, а остальные сами пошли в землю, и вскоре был собран первый урожай [190, № 267].

Ямс, в который трансформировались кости убитой женщины-казуара, сыновья посадили сразу и собранные плоды не стали есть, но опять посадили, на этот раз «по всем правилам», и после этого началось регулярное огородничество [222, т. 2, с. 365].

Кокосовый орех (люди первоначально воспринимают его просто как непонятный круглый предмет, с которым они не знают, что делать) является во сне к «отцу» и дает ему все нужные наставления [190, № 262].

Мифическая женщина ловила рыбу в собственную голову, которую снимала и клала на дно реки как вершу. Женщина, подсмотревший ее действия, перепрятал голову, женщина не могла ее найти и умерла. Между тем голова проросла и выросла в кокосовую пальму, на ней появились орехи. Тот же самый человек первым вскрыл орехи и нашел их полными крови, ее удалось удалить только после специальных операций. Птица Пваука учуяла запах выскобленного ореха, прилетела и похитила один орех. Она осуществила первую посадку, собрала урожай, привезла его людям и научила их искусству разведения орехов [291, с. 381—382].

Соединение мотива пибели с мотивом инцеста есть в мифе,

записанном у жителей озера Кутубу. Охотник Ахоиа вступает в связь с сестрой, дом, в котором происходит их встреча, загорается. Из пепла их детородных органов вырастает табак [324, с. 138—139].

Архаическую форму «вторичного рождения» плодов дает уже упоминавшийся миф о Соидо. После того как из частей тела его первой жены на первом огороде выросли разные виды растений, Соидо съел все это и заполнил свои детородные органы. Позднее он нашел себе новую жену, Пекаи, и, соединясь с нею, рассеял семена-растения по всему острову. Они-то и положили начало огородным овощам [190, № 44].

Женщина, оставленная мужем, решила закопать родившегося однорукого и одноногого сына, тот во сне попросил закопать его в стоячем положении, а позднее посоветовал воткнуть рядом в могилу палку. Стебли растения, выросшего на могиле, вились по палке. Когда открыли могилу, увидели в ней *куни* (корнеплод); люди стали брать отростки, которые затем дали жизнь разным видам ямса [293, с. 217—218].

Но и в тех мифах, где дело обходится без убийства живых существ и без чудесных зачатий, сохраняется двухэтапность в описании возникновения культуры огородничества. Женщина-казуар принесла овощи и фрукты людям, которые до того питались одними щепками, и научила их огородному делу. После того как с ее помощью появились первые плоды, люди снова посадили их, а затем уже стали пользоваться полученным урожаем и устроили ритуальное празднество [222, т. 2, с. 365].

В ряде мифов открытие огородничества может быть интерпретировано как переход от «дикого» состояния к «культуре», а в некоторых случаях — как переход от стадии охоты и связанной с ним системы тотемизма.

Не случайно, конечно, в ряде случаев новая культура не просто приносится в среду охотников или даже собирателей, но обязана своим открытием мифическому охотнику. Тотемический герой, родившийся из семени самца кенгуру и воспитанный самкой, вырастает в великого охотника. Позже он встречается двух женщин, становится мужем старшей, и она возделывает огород [190, № 14].

Другой великий охотник, Ико, мать которого была казуаром, сначала чудесным образом открыл кокосовые и саговые пальмы (они появились из рыб, которых он бросал, не глядя, на берег), а затем распространил повсюду огородную культуру [317, с. 249—252]. Охотник и его собака находят орехи бетеля и обнаруживают возможность их употребления [222, т. 2, с. 361]. Образ Вавы, «долгожившего человека», носит явно выраженный гибридный характер: в левой руке у него лук, под мышкой — пучок стрел и большая корзина, а на голове — боль-

шие кусты и цветы; он — чудесный огородник, и таро, посаженное им, вырастает за одну ночь [190, № 102].

Во время охоты находит кокосовый орех и Такуме [157, 38]. Миф о происхождении ямса из костей убитой женщины-казуара — тоже охотничий: сыновья организуют охоту на мать-казуара, и благодаря успеху происходит открытие ямса [222, т. 2, с. 364—365]. Охотник находит чудесный плод таро, созданный из головы ребенка, и он же получает во сне необходимые инструкции и закладывает большой огород [190, № 266].

Мифического героя Паспае почитают и охотники и земледельцы: первые оставляют ему часть добычи, вторые сажают специально для него таро и сахарный тростник [190, № 58].

Накоби, в котором также отчетливо соединяются черты охотника и земледельца, передвигается с места на место, последовательно осваивая все новые территории, и одним из важнейших знаков этой работы является закладка огородов, посадка таро и бананов. Еще более интересен в этом мифе эпизод, когда Накоби вступает в борьбу с человеком, который принадлежит к сабигил (так называют мифических глупцов). Победенный сабигил уходит, оставляя победителю территорию с посадками хлебного дерева и саговых пальм. Накоби ищет саговую пальму, находит ее не сразу и осваивает весь непростой процесс выработки саго [222, т. 2, с. 367—368].

С другой стороны, в мифах возникновение огородных растений нередко связывается с хтоническими существами. Ямсы приносит Техикаро, живущая под землей. Из земли выходит Гереу, создатель нового огорода. Он действовал магическим способом: ему достаточно было проделать единичную операцию, чтобы она повторилась сама многократно; например, он сажал один плод таро, и множество других оказывались в земле сами. Его брат Тудава решил, что этот способ огородничества слишком легок, он может испортить людей, и заменил его другим, который известен и поные. Старая система обеспечивалась более сильной магией, но люди ее не знают [213, т. 1, с. 69].

Когда Паспае вышел из земли, к нему явилась Муке, которая объявила себя его женой и показала ему, как возделывается огород и готовится пища [190, № 58]. Игугумишанта, по одной из версий, как и ее муж Моруфону, вышла из земли (или из болота) и, собственно, является воплощением земли. Среди культурных дел, осуществленных ею и ее супругом, постоянно упоминается и создание огородных продуктов, кокосов, бананов, тростника, их распространение среди людей [61, с. 42].

Жилище Мореваногере, отца Пекаи и тестя Соидо, основоположников огородного земледелия, также находится под землей [190, № 44].

Растительная пища, приготовленная главным образом при помощи огня, трактуется в мифах как великое благо, которое люди воспринимают не сразу: они боятся принимать ее, дают сначала собакам, но затем быстро привыкают к ней. Создателей огородничества в мифах чтят за то, что они распространили его и обеспечили людям благополучную жизнь. В некоторых мифах отсутствие или недостаток возможностей для огородного дела, для разведения кокосов или саго трактуется как бедствие и объясняется нередко тем, что обитатели этих мест поставили себя во враждебные отношения с первосоздателями, распространившими огородничество. О Тудава рассказывают, что не на всех островах Тробрианского архипелага его культурная миссия была встречена одинаково,—и те острова, где на него нападали и хотели убить, остались без огородов [213, т. 1, с. 71—72].

Согласно мифам кераки, первоначально огородные культуры существовали в диком виде. Появление культурных растений связано с Гуфа, сыном культурного героя-первосоздателя Камбела и его жены Юмар, воплощавшей солнце. Эти мифологические персонажи жили в далекие времена, когда люди и существа были гораздо больших размеров. После смерти сына Юмар отнесла ямс, бананы, таро на запад, в район, откуда их взяли кераки [325, XXVII—XXVIII].

У нгаинг зафиксировано два мифа о таро. Согласно одному из них, мифологическая женщина Меандери придумала таро, сахарный тростник и другие жизненно важные предметы. Она хранила их под своей кожей. В образе отвратительной древней старухи она отправилась в путешествие на восток, раздавая людям овощи. Тем, кто относился к ней хорошо, она давала лучшие культуры и виды, особенно «красное» таро, а с ними и все нужные сведения по их выращиванию. Но люди, жившие вдалеке от моря, которые оскорбляли ее, и те жители побережья, которые плохо к ней относились, получили худшие виды, в том числе «белое» таро. Со временем Меандери стала «богиней» таро и поселилась с жителями Вабинг, близ Маибанг, где до сих пор находится ее святилище.

Согласно другому мифу, один мужчина был перенесен на облако, где он открыл «красное» таро и другие важные культуры. Он женился на дочери «облачного народа» и позже вернулся на землю с женой, ребенком и культурами, которые он научился выращивать. Поселившись возле Габуми, он передал свои знания людям, которые стали рассматривать его и жену как попеременно действующие совместные «божества» таро [132, с. 205].

По мифу живаи, первое банановое дерево посадила в Дуди мифологическая женщина Абере, увидя, что единственная че-

ловеческая пара, жившая здесь, питалась только саго [193, с. 95]. О бананах существует и другой фантастический рассказ. Гимодобуро, мужчина из Дибири, очень хотел найти себе жену. Однажды он нечаянно наступил на хвост лангусты, которая в действительности была женщиной, жившей под кучей земли. Она явилась к нему во сне и предложила себя в жены. Наутро он взял лангусту, но она умерла на солнце, и он закопал ее, оплакивая словами «Гимодобуро... Соидобуро». Через некоторое время из мертвой лангусты пробился побег бананового дерева, а лангуста снова явилась во сне Гимодобуро и объявила, что ему нужно сделать. Он отрезал побег и натер его хвостом лангусты. Он посадил много деревьев, и бананы распространились среди людей [193, с. 94].

Героический характер имеет легенда племени пурари о саго. Никто не знал о существовании саго до тех пор, пока небесные люди сбросили на землю несколько молодых пальм, которые быстро пустили корни и стали расти. Однако люди земли, незнакомые с новыми деревьями, срубили их, не дав созреть саго. Вождь небесных людей Аивара рассердился на них и послал на землю войско, которое стало бить людей земли ветвями саговой пальмы. Война шла с переменным успехом, пока во время перерыва Аивара не объяснил причину своего гнева. После этого воцарилась дружба, и люди земли стали жить хорошо, узнав пользу саго. Но и до сих пор некоторые из них боятся нападения с неба [317, с. 269—270].

Разного рода рассказы существуют и о необыкновенном происхождении других огородных растений, деревьев и т. д. Для этих рассказов характерно часто наличие таких подробностей, которые объясняют применение тех или иных магических средств, снадобий, заговоров при посадке и культивировании растений. Нередко оказывается, что соответствующая магия была включена в программу действий творца или открывателя той или иной культуры.

Обряды. Магия

Обряды и магические действия, относящиеся к огородам и плодовым деревьям, можно с известной долей условности разделить на две группы: одни совершались, будучи как бы органической составной частью самого производства, были так или иначе включены в трудовой процесс; другие составляли самостоятельные циклы, носили характер более или менее развернутых сюжетных действий, ритуальных церемоний и празднеств.

Первые были связаны с естественными, повторяющимися из сезона в сезон земледельческими циклами — с подготовкой лесных участков под огороды и обработкой почвы, посадкой и ухо-

дом за культурами, охраной огородов от вредителей и воров, ожиданием урожая, уборкой.

В ходе подготовки лесных площадок для огородов, когда шла вырубка и корчевка больших деревьев, совершались обряды, при которых исполнялись заклинания и песни. Смысл их заключался в том, чтобы облегчить тяжелую работу, усилить эффективность применяемых орудий, ослабить сопротивление деревьев, а также воздействовать на мифических «хозяев» леса (см. в настоящей книге с. 69). Б. Малиновский записал на Тробрианских островах заклинания, исполнявшиеся при обрядах, сопровождавших вырубку делянок, сожжение кустарника, посадку и т. д., вплоть до сбора урожая. Существенно отметить, что эти заклинания содержат обращения к духам предков, от которых во многом зависит успех дела [210, с. 390—399; 213, т. 2, с. 257—262].

Обряды и действия огородной магии совершались преимущественно на самих участках, но могли иногда проходить и в деревне. Их производили либо хозяева огородов, либо члены коллектива, отвечавшие условиям обряда (например, пара стариков), либо «специалисты», обладавшие соответствующими знаниями и средствами.

Успех произрастания огородных культур связывался с активностью духов умерших. Они могли поддержать посадки или уничтожить их [199, с. 45]. В культ умерших поэтому включались действия, которые должны были обеспечить поддержку духов в огородных делах [319, с. 148].

В составе культа таро у орокаива большую роль играли представления об умершем отце главного руководителя культа: он являлся во сне к сыну, приносил ему снадобье для таро и учил, как применять его в огородном деле. Иногда руководитель «в сопровождении» умерших родителей отправлялся ночью на огороды бить в барабаны и петь. Когда он выставлял отростки перед посадкой, то выкрикивал заклинание, обращенное к родителям, в котором сообщал, что он принес таро и собирается сажать его в землю [319, с. 28—29].

В церемонии *ебе акхо* у дані огородные ритуальные действия связывались не только с культом умерших, но и с военными обрядами. В рамках этих действий совершались игры, имитирующие битвы. К. Хейдер описывает, как группа мужчин и ребят, запачканных грязью, сажала огород и пела при этом громкие песни. Большинство участников имели различные украшения из листьев, мха, тростника. Время от времени они бегали вдоль огородных грядок, размахивая копалками, как копьями, кричали и пародировали военные песни. Все это создавало атмосферу неистовства [145, с. 163].

С другой стороны, решающую роль в судьбе огородов,

прежде всего в росте культур, играли мифические силы, деятельность которых вызывалась и побуждалась с помощью определенных ритуалов [199, с. 45; 275, с. 43].

У кивий перед посадкой прибегали к одному из видов *кареа* — обряда, в ходе которого его участники вступали в контакт со сверхъестественными существами — *этенгена*, способными влиять на успех того или иного дела. Исполнитель обряда — владелец огорода — готовил *гамоду*, опьяняющий напиток, и брызгал им в направлении огорода, обращаясь к *этенгена* со словами: «Я посадил огород; возможно, что я сделал это неправильно, тогда ты сделаешь это снова. Ты положишь колдовские снадобья, чтобы получить много пищи... Ты прости меня». Во время обряда его исполнитель старался собрать возле дома большие кучи огородных продуктов, которые символизировали предстоящий урожай. Предполагалось, что *этенгена* увидит их из леса. Возле продуктов иногда клали огородные инструменты, обрызгивая их *гамодой* и прося *этенгена* не ломать их, а заодно и не причинять вреда людям. На следующую ночь после исполнения *кареа этенгена* являлся во сне к человеку и давал ему добрые советы, какие колдовские средства надо употреблять на огороде. Встречи во сне со сверхъестественными существами обеспечивались питьем *гамоды*, которое производило на человека сильное физическое и психологическое действие [193, с. 66, 107].

У данй некоторые магические действия были направлены на духов отдельных огородных культур. В подготовленном для работ огороде стенки канав обсаживали ветками тростника, закручивая в узлы листья. Считалось, что таким образом стенки будут лучше высыхать, так как связанные тростники не позволяют действовать *Домакеи* — духу, живущему в воде канавы.

Кроме того, в огороде сооружались из молодых деревьев арки полутораметровой высоты, между упорами которых клались пучки травы, составлявшие, как считалось, род дома для «души» посаженного здесь сладкого картофеля. По названию и по функции эта трава соотносилась с травой, которую обычно подкладывали на дно сетки для переноски ребенка. Духи приходили на огороды специально убедиться, что *акотакун* («душа» культуры) имеет дом: в этом случае картофель должен был хорошо расти [145, с. 42—43].

Чаще всего различные магические средства, приемы, снадобья применялись в комплексе. Как пример можно привести обряды при посадке первого ямса,

Для приготовления лунок и разравнивания поверхности старая пара, которая первой производила посадку, употребляла гуделку, смазанную спермой. Гуделку затем вертели над огородом. При посадке употребляли также куски камня, которые

считались частицами тела мифической женщины Пекаи. Поскольку ямс пришел с острова Муррей, откуда появились и мифические камни, их закапывали в корнях ямса, ориентируясь в направлении острова («чтобы корни не ушли туда»).

После завершения посадки ямса люди, полностью готовые к большому фестивалю, производили ужасающий шум верчения гуделок, а затем ставили гуделки в определенных местах огорода, «чтобы предохранить ямс от солнца». Затем мужчины с луками и стрелами в руках танцевали и пели. В стихах песен повторяется слово «баби» (форма глагола «расти») и варьируются названия разных видов ямса, числом до сорока. После танца люди шли домой и пили гамоду. Кто-либо из стариков совершал обряд кареа, обрызгивая всех гамодой и говоря при этом: «*Коко* (вид ямса), ты расти хорошим, *иру* (другой вид), ты расти хорошим» и т. д., называя все виды ямса. Мужчины призывали также мифическое существо Маигидубу, связанное с гуделками, и просили его помочь им. Наутро они будут радоваться, видя следы Маигидубу в огороде, где он появляется в виде змеи [193, с. 75—76].

Специальному воздействию подвергались корни первого ямса перед посадкой. Например, пожилая женщина ложилась на спину, кладя корни себе на плечи; рядом с нею втыкали в землю копалку, употребляемую для посадки ямса. Затем происходило ритуальное соединение супругов, муж собирал сперму в сосуд, куда добавлял кожуру одного растения и пепел сожженной шкуры дюгоня. Этой смесью смазывали перед посадкой четыре ямса, а остатки закапывали на огороде [193, с. 77].

В одном из западных районов Новой Гвинеи первый по времени ритуал, связанный с ямсом, происходит, когда в лунки ставят подпорки. «Специалист», держа снадобья, обладающие магической силой, поет: «Посмотри, моя рука и моя нога в земле. Бада зарыт». *Бада* — это основная часть ямса. До появления первого из ростков, которые уподобляются рождению ребенка, доступ на огород запрещен, «специалист»-колдун ходит вокруг, жуя стебель перца и выплевывая слюну. Над первым побегом ямса поют: «*Намamu* (мать), я еще не очень сильный, я только что вошел в землю, не приближайся, отец, слишком близко, иначе я умру» [293, с. 221—222].

Все многообразие магических средств и приемов, совершаемых в связи с посадкой огородных культур и уходом за ними, можно свести к ряду повторяющихся типологических актов, в основе которых лежат представления папуасов о природе рождения и роста этих культур, о силах, на них воздействующих, о возможностях людей использовать эти силы.

Для папуасов акт посадки и процесс произрастания растений, несомненно, ассоциировались с зачатием, рождением и ро-

стом других живых существ, в первую очередь людей. Отсюда — наличие в обрядах, сопровождающих посадку растений, устойчивых, повторяющихся сексуальных мотивов. С одной стороны, существовал некоторый набор запретов, касающихся отношений мужчин и женщин в период огородных работ. С другой стороны, были обязательными определенные ритуальные отношения, без которых успех огородных работ оказывался под сомнением.

С большой отчетливостью соответствующие мотивы предстают в обрядах кивай, описанных Г. Ландтманом. Выше уже приводился характерный эпизод в обряде посадки первого ямса. Аналогичные ситуации повторяются и при посадке других культур. Женщина ложится, обнаженная или в юбке, на спину на том месте, где предполагается посадить росток первого банана. Она поднимает колени, и мужчина, стоя перед ней с расставленными ногами, пропускает несколько раз под ее коленями и между своими ногами росток банана. Действие имеет последовательный смысл: прикосновение к женщине обеспечивает урожай не только огорода хозяев, но и соседних с ним; мужское участие закрывает возможность использовать полученную силу другим огородам и оставляет всю пользу, достигнутую обрядом, только одному.

Согласно другому варианту, женщина может сидеть в позе, обычной для рожающих, — ассоциация, смысл которой не требует объяснения [193, с. 90].

Операция, подобная описанной, совершалась и при посадке кокоса [193, с. 96].

Среди магических средств, специально приготовляемых для усиления плодоносящих свойств растений, постоянно фигурирует сперма. Секретом женских половых желез мажут плоды, предназначенные для посадки, и орудия, которыми при этом пользуются [193, с. 84]. Этот обычай соотносится с мифом о женщинах, родивших первый ямс и затем посадивших первые корни ямса [193, с. 81]. Аналогичные действия повторяются, когда из земли появляются первые побеги [193, с. 78].

По ходу обрядов, сопровождающих посадки и рост растений, предусмотрены ритуальные соединения пар, причем обычно речь идет о пожилых супружеских парах [193, с. 84, 91, 101].

Одним из источников указанных сексуальных мотивов в составе обрядов были мифы о рождении первых плодов.

Вполне закономерно в комплексе средств, воздействующих на растения, одно из главных мест принадлежит магическим снадобьям. Можно с полной определенностью сказать, что ни по своим свойствам, ни особенно по характеру их применения эти снадобья реальной ценности не имеют. Эффективность их от начала до конца связана с представлениями об их особых

свойствах и связях. Происхождение некоторых таких снадобий, магических предметов и способов их употребления связывается с миром мифологическим. Говорят, что Соидо научил людей натирать корни ямса перед посадкой определенными травами [193, с. 78].

У кераки есть множество средств магического характера, которые носят общее название *вен* — «листья», хотя в действительности это могут быть довольно разные предметы: при посадке таиту — отбеленные двустворчатые раковины, якобы позаимствованные из северо-западных районов; для ямса — порошок из раздробленной раковины или кусок черепахового панциря; для таро и сладкого картофеля — лист одного дерева и т. д. [325, с. 315—316].

У орокаива в лунки для таро подкладывают обрывки листьев быстро и буйно растущего растения [319, с. 146]. Вместе с клубнями люди приносят на огороды ящериц и бандикутов, кровью их смазывают ямс и таиту. Ямсу должна передаться длина хвоста ящерицы, а таиту — округлость и толщина тела бандикута [325, с. 318]. Хорошим средством для подготовки к посадке первого таро считается смесь нежной массы растертых побегов ниповой пальмы с медом. Таро будет расти большим, так как запах одного корня, смазанного этой смесью, передается другим, и они не будут гнить. С первым таро закапывают также смесь из яиц крокодила и пепла его сожженной шкуры [193, с. 84].

Для плантаций сладкого картофеля хозяева готовят смесь из сока молодого бананового дерева, кокосового молока и пепла от сожженных костей и шкуры дюгоня.

За комбинациями предметов, подчас неожиданными, по-видимому, всегда есть своя определенная логика и обоснование, в том числе и мифологического порядка. Так, странное на первый взгляд объединение кусочка пуповины ребенка, сохраненного после рождения, и крупной тыквы ползучего прибрежного растения получает объяснение из местного названия тыквы — *оборо-мэре-упуру*, букв. «пуп сына духа» [193, с. 88].

Лучшее средство для банановых деревьев готовится из яйца лесной курицы, обычно раздавливаемого на дне лунки, в которую предполагается посадить росток банана. Вокруг ствола в землю втыкают перья птицы, иногда его обкладывают ветками, которые птицы собирали для гнезд, вместе с окаменевшими остатками рифов. Относительно лесной курицы известно, что она обладает рядом чудесных свойств [193, с. 90].

При посадке кокосов к одному из них прикладываются или кладутся в землю лист растения, плод ниповой пальмы, кусок шкуры крокодила (иногда пепла от нее), немного земли с клешни лангусты и, наконец, хвост рыбы *бата*. Характерно, что

отбор этих предметов получает свои объяснения. О листе говорят, что совет использовать его дал первый кокос, когда он явился во сне человеку, чтобы объяснить способ своей посадки. Ниповая пальма должна «научить» кокосовую пальму, как начать плодоносить рано, прежде чем она поднимется высоко. Лангуста должна показать, как надо проходить землю. Крокодил ассоциируется со стволом кокосовой пальмы. Кроме того, он напоминает о времени, когда первый кокос плыл по воде, подобно рыбе или крокодилу. Наконец, рыбий хвост заключает намек: подобно тому как бата выпрыгивает из воды, кокосовая пальма будет развиваться быстро и поднимется в воздух [193, с. 96].

Сходным образом происходит магическое «кормление» и других культур [193, с. 105].

Употребление магических средств сопровождается в ряде случаев произнесением специальных заклинаний. При первых посадках, которые имеют магический смысл, произносятся — обычно шепотом — заклинательные формулы. Простейшая из них отмечена Ф. Уильямсом: «Расти быстро!» [325, с. 318].

Когда орокаива втыкает копалку в землю, он бормочет: «сигигигиги». Это же бессмысленное слово употребляется, когда колют свинью. Сажая таро, хозяин огорода обращается к нему с серией коротких простых формул: «Таро, появляйся!»; «Таро, будь жаждущим!» (т. е. бери пищу из почвы); «Таро, сиди!» (т. е. держись удобно и прочно в земле). Возможно, мифологический смысл заключен в формуле «Мать таро!» [319, с. 147].

П. Лоуренс свидетельствует, что при посадке отростков над ними произносилось секретное имя [199, с. 17]. Есть и другие сообщения о применении заклинаний [295, с. 203; 302, с. 123].

Известны также заклинания, исполняемые в момент появления первого листа или ростка растения. Когда показывается первый лист таро, старый мужчина один идет в огород, зажигает огонь и кипятит воду, смешивает ее в сосуде из кокосового ореха с холодной водой и пеплом шкуры дюгоня. Он погружает руку в сосуд и мокрыми пальцами тянет росток, говоря при этом: «Anega (таро) mate (верхушка) amatuilia (расти большая)». Шкура дюгоня должна «помочь» таро стать очень большим [193, с. 85].

Сходным образом владелец посадок осторожно расправляет и тянет молодые листья кокоса, произнося заклинание: «Hérate (ухо) bórogo (широкое, ровное); múso (свиная щетина) bórogo; ói pása (жюкосовый лист) bórogo; iava (свинья) bórogo; sábu pása (жюкосовый лист) bórogo» — и так он перечисляет разные названия кокоса и соответственно свиньи. Он кончает тем, что дергает лист вверх и громко чмокает губами [193, с. 97].

Отметим как характерную для магических песен и заклинаний особенность — многократное повторение слов, обозначающих те или иные действия либо какие-то свойства предмета с бесконечным варьированием существующих названий соответствующего предмета или его видов (сортов ямса, кокосов и т. п.). По-видимому, предполагается, что только полный перечень может дать должный эффект и что пропусков следует избегать.

При произнесении заклинания для роста кокосов колдун дует в раковину и жуёт бетель. Заклинание обращено к первопредкам. При этом выражается стереотипное пожелание, чтобы пальмы хорошо росли, чтобы орехи падали к ногам хозяина. Называются различные виды кокосов, известные колдуну, а также разные снадобья, применяемые для интенсификации роста деревьев [282, с. 251—252].

На Северном Д'Антраксто почти каждая деревня имеет своего «специалиста», владеющего знанием заклинаний и искусством их исполнения. Наряду с «универсалами», которые знают заклинания для всех основных культур, есть «специалисты» для каждой культуры.

Когда все готово для посадки, заклинатель берет специальный камень, который хранится у него в хижине, и поет или произносит над ним заклинания. Затем он делает лунку в земле, на дно ее кладет камень, а сверху отросток ямса и засыпает все это землей. Эту операцию он проделывает на каждом из участков, обслуживаемых им, а после этого владельцы огородов заканчивают посадку.

С появлением первых ростков «специалиста» зовут опять, с тем чтобы он вызвал духов ямса из тех мест, которые известны необыкновенными размерами ямса. На одном острове есть скала, на которую «специалист» становится, обращаясь к дюгону, крокодилу и дельфину с просьбой вызвать духов. Магические камни заклинатель возвращает при сборе урожая. Известно, что камни этого рода, равно как и заклинания, иногда покупаются в других местах.

Во время посадки и в течение шести месяцев после нее действуют различные ограничения, в том числе и на общение заклинателя с женой [170, с. 123—126].

М. Уильямс рассказывает, как он наблюдал процедуру заклинаний при посадке бананов. Хотя процедура посадки воспроизводила обычные действия, она носила магический характер, во время нее мужчина шепотом то ли произносил, то ли напевал заклинания. По словам М. Уильямса, он вплетал в него имена предков и свое собственное имя [326, с. 88].

Обширный материал, относящийся к огородным заклинаниям, собрал на Тробрианских островах Б. Малиновский [210;

Один из них детально описан Г. Ландтманом и содержит любопытные подробности. Хозяин огорода и его жена вызывают на опород множество маленьких детей обоего пола. У каждого мальчишка в обряде есть «итровая жена». Девочки вместе выкапывают лунку, а мальчишки сажают в нее росток банана. Женщина дает всем подержать кончик шнура ее юбки, а затем ведет их подальше от лунки. По знаку мужчины дети начинают кричать, напрягая голоса до предела, а затем с пронзительным визгом бегут домой. Им нельзя нигде показываться, а в деревне они весь день не могут заходить в дома и приближаться к родителям. Вечером им можно вернуться в дома и поесть — только то, что дал им хозяин огорода. На огороде дети также топчут приготовленные магические снадобья, для которых употребляются мелкие куски красного коралла *Пекаи ере*, т. е. коралла, на котором лежала во время соединения с Соидо героиня мифа Пекаи и который она обогрела своей кровью. Бегая потом повсюду, дети разносят запах снадобья, распространяя таким образом его воздействие по земле [193, с. 91—92].

Выше уже говорилось об употреблении гуделок при первых посадках. Согласно мифу, само изобретение гуделок имело целью содействие росту огородных культур. Первая гуделка, точнее, ее предшественница, еще не обработанная должным образом, явилась во сне женщине, подробно объяснив, что нужно с ней сделать в описанном обряде. Таким образом, в данном случае магические действия повторяют полученную некогда чудесным путем заповедь [193, с. 81—82].

Существуют специальные обряды и магические действия, направленные на вызывание дождя. Характер многих из них раскрывается довольно ясно: все это — различные вариации симпатической магии. В ряде случаев истоки тех или иных действий лежат в сфере мифологической.

У кераки в каждой деревне есть один-два специалиста по вызыванию дождя, их зовут *нуроки-девенар* («water-trough-теп») — «люди водяной колоды») или *ну-вопахари* («добыватели воды»). Профессия эта наследуется от отца к сыну (родному или классификаторскому). Занятия ею носят сезонный характер. В период занятий «добыватели воды» воздерживаются от большинства видов пищи, ют участия в совместной охоте, от связи с женщиной.

У «добывателей воды» в лесу скрыта своя «лаборатория», доступная только ему и его помощникам. Главные его инструменты — камни, предмет редкий в этом районе. Они носят имена небесных светил — солнца, луны, звезд, а также ветров. Кроме того, это черепа крокодилов, куски черепашьих панцирей, обрывки старых сетей, плоды ниповой пальмы, дикие клубни и т. п.

них фигурируют различные растения и другие вредные средства, тайно подбрасываемые в огороды и вызывающие в них засуху или плохой рост, отравленные стрелы, предметы, побывавшие в соприкосновении с умершими, и т. д. [193, с. 88—89, 93, 99, 104]. В качестве защиты от воровства служит длинная веревка из связанных полос лозы, которой владелец окружает свой участок. При этом производятся дополнительные действия и произносятся заклинания, где, в частности, повторяются названия деревьев, на которые распространяется табу. Предполагается, что вор при попытке проникнуть на участок заболит и умрет [282, с. 269—270].

И. Хогбин приводит пространное заклинание от воров, которое хозяин арекового участка наговаривает над специальными магическими предметами. Он обращается к герою, первым употребившему это магическое средство, и к хищной птице, он рисует картину безжалостной расправы с возможными похитителями. При этом он жестами иллюстрирует, как ястреб будет рвать на куски свою жертву. В конце хозяин прикрепляет предметы (чаще всего листья) к дереву [157, с. 185—186].

Ф. Уильямс рассказывает о случае, имевшем место у орокаива. В одной деревне гибли огороды, и жители поручили мальчику проследить за действиями колдуна. Невероятно тощий и безобразный, колдун (*соваи*) в наряде, украшенном листьями и травой, стал исполнять неуклюжий танец и петь заклинательную песню. В ней он высказывал пожелание, чтобы таро на огороде было таким же ссохшимся и плоским, как его костлявые члены и шейка барабана. Жители деревни освободились от колдовства, убив соваи и бросив его тело в воду [319, с. 149].

Как и начало посадок, начало уборки огородов обставляется обрядовыми действиями. Можно заметить, что между посадочной и уборочной магией нередко устанавливается прямая преемственность. Так, у киваи первое выкапывание ямса производит та же пожилая пара, которая открывала посадки, причем она совершает во многом сходные действия, заключающие сексуальную символику. Лишь после того, как пожилые супруги осуществят предписанную традицией операцию, за уборку принимаются хозяева огородов, которые до этого должны воспроизвести те же магические действия. Первые клубни ямса, добытые таким образом, приносят в мужской дом, где происходит их сакральное приготовление и поедание [193, с. 79—80].

Первый плод таро извлекается ритуальным «хозяином» огорода, который приходит туда один, выкапывает плод и тут же печет его на разведенном огне. Сажей он намазывает себе лицо. Плод он разламывает пополам и одну часть съедает, а другую оставляет в огороде для этенгена, произнося при этом речь,

в которой излагает суть происходящего и просит этенгена не вредить владельцу огорода.

Появление в деревне старика с лицом, вымазанным сажей, — знак того, что люди могут начать уборку таро [193, с. 85].

В состав обрядовых магических действий время от времени включались песни, иногда выполнявшие роль, аналогичную заклинаниям.

Есть заклинательные песни, которые прямо ведут нас к мифам. Между прочим, согласно одному мифу, дух обучает человека магической песне, которая помогает его ямссу стать крупным [170, с. 156]. Мавата, подобно своим соседям, верят, что обломки камней, которые они с магической целью закапывают с первым отростком в лунку, представляют собой фрагменты тела Пекаи, жены культурного героя Соидо. Песни, которые исполняются при магической процедуре посадки, полны соответствующих мифологических ассоциаций. К Соидо и Пекаи обращаются в них с просьбой принести людям продукты питания. Упоминается эпизод с двумя птицами: чайка по поручению Соидо должна была схватить пеликана, на спине которого Соидо совершил свое путешествие к Пекаи [190, с. 121; 193, с. 73—74].

У киван песня, которую поют при посадке бананов, приурочена к этому действию по мотивам мифологического порядка: согласно легенде, именно она когда-то пелась первым человеком, нашедшим и посадившим банановое дерево; по этой причине песня должна способствовать росту бананов, хотя текст ее не имеет прямого отношения к самой операции посадки [193, с. 424].

Мифологические связи обнаруживаются и в песне киван, исполняемой во время обряда *могура*. Речь в ней идет о мифологической женщине Абере, люди которой строят мужской дом. Абере окружена большой группой девушек. Когда Абере достигает киван, она приносит людям растения, и девушки сажают таро. Согласно песне, деревья оказываются их мужьями. Никакого объяснения такой трактовке песня не дает. Далее говорится, что Абере посылает им вслед свинью, девушки убивают ее и маленькие куски мяса закапывают в землю, где они сажали саго. После этого они сажают бананы, ямс, таро, но уже без магических специй [193, с. 431].

Для огородных ритуалов рассматриваемых здесь типов сингситинг (т. е. обряд с танцами, песнями и музыкой) был не столь характерен, но он и не был им противопоказан. Выше уже приводился один пример. Большой интерес представляет описанная Г. Ландтманом ритуальная посадка ямса, которую исполняла группа мужчин с масками из пальмового листа. Они двигались в танце припрыгивающими шагами в одном ряду. Первый в ря-

ду совершил посадку ямса в своем огороде, оставил маску вблизи от лунок и встал последним в ряду, который двинулся к соседнему огороду. Так продолжалось до тех пор, пока посадка во всех огородах не была закончена и мужчины не освободились от масок. В течение всего исполнения мужчины продолжали свистеть, как бы вызывая кого-то, а стоявшие на некотором расстоянии от них люди поддерживали их свистом [193, с. 77—78].

В одном районе на северо-востоке Новой Гвинеи пение и танцы запрещаются в период, предшествующий посадкам, когда собирают нежные листья мужского папоротника, редкого в этих местах и необходимого для магического обеспечения роста ямса. Когда специальное сооружение, к которому прикрепляют собранный папоротник, вносят в деревню, сопровождая это действие особым ритуалом, на площади вокруг него совершаются танцы, длящиеся далеко за полночь [288, с. 30—31].

Известен миф о великом огороднике Адьерига, который в отместку за гибель своей жены уничтожил посадки деревьев и устроил прямо-таки стихийное бедствие, а затем предоставил жителям деревни возможность заново возродить земледелие. Первые посадки они совершили, сопроводив их церемонией, во время которой пели песни о ветре, колышущем листья таро, об Адьерига и его жене, о мифических супругах Варремуе и Кумбиема, принесших однажды такие большие плоды таро, что их нельзя было поднять, о мифическом Мума, наполнившем однажды плодами таро свою лодку. В этих песнях плодородие огородов ассоциируется с женским зачатием, поэтому мужчины просят Варремуе и Кумбиема оплодотворить их жен. Пусть понесут женщины, пусть *бимбарийа* (вид таро) растет в животе мифической Тьатедоуву [293, с. 298—300].

Э. Швиммер приводит текст песни, с которой обращались во время уборки урожая к дема таро: «Таро-предок [в тексте — женского рода], приди к нам на помощь, таро-предок; помоги нам собрать таро *пундуга*, таро-предок...»

Строфа многократно повторяется с заменой пундуга на другие виды таро, которых существует множество [289, с. 117].

У орокаиwa певцы собираются ночами на специально выстроенной платформе для песен, посвященных таро. Барабаны отбивают характерный ритм таро, который организует все песни и танцы *баруга*. Говорят, он определился, как и другие детали культа таро, во время сновидения. Значение песен весьма смутно, и некоторые из них имеют мало (или не имеют вовсе) отношения к таро (например, об утке, плавающей в реке). Но часто песня состоит из серии обращений к таро, рода приветствий или откликов, с обязательным «орода!» — словом, вы-

ражающим гостеприимство. Хотя отдельные песенные фразы могут быть непонятны, известно, что все они должны содействовать как-то росту таро, их слышат духи таро и соответствующим образом реагируют [319, с. 38—39]. Песни обнаруживают связь культа таро с культом умерших. Руководитель обряда поет: «Отец, дай мне таро». Он обращается к умершему отцу — пусть тот встанет в лесу и понаблюдает за танцами. Отец во сне приносит ему снадобье для таро и свиней и дает полезные советы. Иногда они «совместно» посещают ночью огороды, где бьют в барабаны и поют *тиноги* [319, с. 28—29].

Судя по разрозненным данным, у новолвинейских земледельцев едва ли не каждый значимый этап огородных культур отмечался специальными песнями. С. Рэй приводит такую серию эпизодов: когда все молодые бананы разложены на плантации, готовые для посадки, хозяин берет лучший, ставит в центре и, глядя в лунку, запеваает; позднее, когда бананы подросли и пришло время подвязывать их, снова исполняются песни — при начале и завершении операции. Существуют такие песни, которые приурочены к определенным моментам роста ямса. К сожалению, информаторы не могли ничего сказать о содержании песен [262, с. 441—442].

Во время экспедиции 1971 г. автору этих строк удалось записать в деревне Бонгу несколько огородных песен. К трем песням, пропетым мужчинами одна за другой, было дано объяснение: «Эти песни поются, когда хотят сажать таро и идут в новый огород». К сожалению, не удалось установить, насколько песни связаны именно с новым огородом. Дальнейшая работа над текстами, однако, показала, что с ними не все просто. Другие информаторы отнесли две песни к тем, которые должны были обеспечить урожай и безопасность плодов одного вида дерева. Одна исполнялась во время танца, приуроченного к дню этого дерева. Предполагалось, что силу дереву дает дух-скат, он обеспечивает его плодоношение. Мужчины исполняли танец ската, при этом могли нести его маску, но называть его вслух было нельзя. Слова песни оказались непереводаемыми. Другая песня должна была предохранить плоды дерева от летучих лисиц и птиц: *Me lobog o Kariso wis, wis, wis, wis, wis*. *Me lobog* объяснили как имя из рассказов церемониального дома, т. е. мифов; *Kariso* — как имя из рассказов о самом дереве; *wis* — шум ветра, производимый, когда он льет воду внутрь деревьев в лесу (?).

Н. М. Гиренко предложил гипотетический перевод, который, во всяком случае, не противоречит данным информаторов:

Успокойся (сядь), большая хищная птица (лобог) о!
Карисо (дух Карисо), [ты идешь], вис, вис, вис [19].

На Тробрианских островах при окончании посадочных работ пели песни: солист пропевал строчку, хор отвечал ему стереотипным «йохохохохо». В тексте улавливались названия видов ямса и таиту и слова, обозначающие процесс посадки. Было отмечено также включение в серию текстов непристойного содержания, с аллюзиями сексуального плана, с упоминанием женских имен. Сами информаторы понимали связь этих песен с темой огородного плодородия, и параллель между обработкой почвы и актом зачатия была для них очевидной [213, т. 1, с. 135—136].

Мотивы плодородия могли появляться в песнях, которые исполнялись в обрядах, прямо с огородничеством не связанных. Во время церемонии огня у киван в мужской дом вносили камень, обладавший якобы особой магической силой. Мужчины пели:

Каменная фигура поставлена в даримо,
Выходит новый росток банана.

В следующих стихах слово *абáба* («банан») последовательно заменялось обозначениями его разновидностей [193, с. 370]. Песня таким образом устанавливала связь между внесением магического камня и успешным произрастанием бананов.

Церемонии и ритуалы. Символика плодородия

К периоду снятия урожая приурочиваются значительные по масштабам и числу участников ритуальные церемонии, которые нередко длятся много дней и совершаются в деревне, на специальных площадках, в лесу, в огородах, на берегу моря. В этих церемониях обычно весьма сильны мифологические моменты и отчетливо проявляется значительная роль почитания мертвых.

В Восточном Нагорье специальная церемония устраивается, когда огород первый раз приносит урожай. Раз в три года она приобретает особенные размеры, при этом клан готовит большой огород, чтобы иметь много пищи для церемониального одаривания другого клана. Родовое название таких церемоний — *нумукефа*, но юни имеют также названия по овощу, который подлежит распределению. Церемонии обращены к *кóрова*, т. е. к духам умерших, от которых зависит хороший урожай. Их побуждают войти в огороды. В то же время в символике, связанной с ними, многое относится к человеческой плодовитости. *Кóрова* является на церемонии воплощенным в сакральных флейтах, масках и пантомимах, изображающих, в частности, энергию огородной деятельности.

Во время церемонии по поводу урожая маиса мужчины забирают в новом огороде весь маис для церемонии, говоря при этом, что маис взяли «птицы», т. е. сакральные флейты, воплощающие духов умерших. Всюду подчеркивается преимущественное право духов на часть урожая и обязанность людей помнить о них при его распределении [132, с. 64].

Ф. Уильямс подробно описал церемонию культа таро у орокаива, центром которой является синг-синг в присутствии большого количества гостей. В связи с церемонией в деревне сооружается платформа. Ведомые главным руководителем культа, жители деревни идут на огороды и возвращаются с грузом клубней; их шествие сопровождает серия барабанных ударов. Затем происходит торжественная встреча гостей.

Магическая сторона церемонии связана с личностью главного руководителя культа, который отчасти напоминает шамана. К нему ночью является умерший отец, после чего он обнаруживает в руке некоторый запас снадобий, необходимый для огородов. Он приготавливает большое число пакетов и в сопровождении других руководителей культа совершает на огородах одну из центральных операций всей церемонии — массовое обогащение таро снадобьями. По возвращении с огородов устраивается пиршество. Некоторые из снадобий вызывают в самом руководителе культа специфическую реакцию — особенное возбуждение и припадок тряски [319, с. 34—47].

Согласно представлениям папуасов Берега Маклая, в связи с успешным урожаем духи умерших, помогавшие людям, должны быть отблагодарены. Наилучшей формой для этого является уборочная праздничная церемония. Ее устраивают, когда овощи на новых огородах созрели для еды.

Мужчины исполняют предпраздничный ритуал, должный убедить мифические силы в том, что нужно послать на праздник духов умерших членов клана.

Ночная музыка сопровождает приход духов и появление их в культовом доме, где происходит их кормление. После нескольких ночей пребывания там духов провожают в священные заводы [132, с. 210—211].

Аналогичная картина наблюдается на Тробрианских островах, где во время ритуалов *миламала*, устраиваемых ежегодно после уборки урожая, деревню посещают духи умерших — *балом*. Для них сооружают платформы, готовят подарки, в их честь звучит музыка и исполняются танцы [210, с. 270—271].

У хули (Южное Нагорье) происходит большое ритуальное празднество *теге пулу*, в котором органически соединяются культ плодородия и почитания умерших. Выкрашенные охрой женщины начинают бегать по огороду, вытаптывая его. За ними бегут мужчины. При этом все хором — через короткие про-

межутки времени — кричат: «Теге пулу... теге пулу... теге пулу...» На затоптанном огороде юноши совершают танец. После этого «благословения» на земле снова можно было сажать таро. Здесь же разыгрывается сцена посадки [5, с. 88—89].

Среди других ритуалов устойчивым является принесение в жертву свиньи. Оно должно привлечь духов-покровителей данной группы, от которых зависит обеспечение плодородия огородов. Считается, что духи присутствуют на празднестве во время исполнения танца *пулу* [132, с. 44—45].

В районе реки Флай зафиксированы ритуальные танцы, посвященные кокосовым орехам. Цель их — одновременно обеспечить богатый урожай и рост деревьев и сохранить кокосы от птиц и зверей. До начала церемонии люди стараются добыть как можно больше белых попугаев, о которых известно, что они причиняют особенно большой вред кокосам. Убитых птиц развешивают на деревьях, и мужчины обращаются к ним с речью, главный смысл которой — предупредить живых птиц о том, что их ожидает. Деревья украшаются гирляндами раскрашенного сагового волокна. Здесь же совершается танец кокоса, причем танцующие надевают специальные наряды. Танец длится несколько часов, и затем уходящих гостей одаривают орехами.

В песнях, сопровождающих танец, воспеваются обилие кокосов, их крепость и особенный вкус орехов; поющие обращаются с просьбой к ветру — не дуть на пальмы и к реке — не уносить их [51, с. 137—138].

У маринд-аним большое место занимают ритуалы *майю*, направленные в первую очередь на повышение плодородия, в том числе на обеспечение хороших урожаев. В этих ритуалах принимают участие посвящаемые, которые овладевают знанием мифических основ для исполнения магических обрядов [45, с. 544—545]. В состав ритуалов *майю* входят *арих* — танцы плодородия [45, с. 510].

В ряде мест Новой Гвинеи особенно большие ритуальные церемонии устраиваются в связи с уборкой ямса. Согласно толкованиям некоторых этнографов, преимущество, которое отдается ямсу перед другими культурами, объясняется в первую очередь тем, что им занимаются мужчины. С ямсом связана целая система представлений мифологического и фантастического плана. Плоды ямса считаются живыми существами, наделенными подвижностью, сознанием, эмоциями [222, т. 1, с. 220]. По словам Р. Гарди, большие клубни ямса, которые каждый огородник выставляет во время церемонии, означают не только высокую степень его искусства, одновременно юни символизируют его силу, здоровье и мужественность. Владельцы ямса считают себя с ним в кровном родстве. При показе ямса на его клубнях бывают надеты маски, браслеты из раковин, их рас-

крашивают, вырезают изображения лиц, украшают головными уборами, раковинами, листьями и т. д. [32, с. 31; 122, с. 158; 172, с. 356].

Согласно данным К. Рида, у нгаравапум ямс приписываются человеческие черты. Одновременно с этим он идентифицируется с миром предков. На церемониях плоды ямса и духи выступали как синонимы. С другой стороны, ямс является принципиальной для общества формой богатства, обязательной в системе обмена [263, с. 206].

У абелам лучшие плоды ямса ассоциируются с мужским престижем и престижем клана. Их называют по разным фигурам, воплощающим предков, и верят, что сами они — воплощенные духов [172, с. 355].

Е. Роджерс называет ямс основой ритуальной системы у абелам. Ямс ассоциируется с мужской силой и мужским статусом. О нем говорят, что он похож на человека, поскольку его дух похож на дух, живущий в человеке. Женщины представляют большую опасность для ямса, и им запрещено входить в огороды, где растет ямс, и в хранилища ямса [272, с. 180—181].

Несомненно, что во многих районах Новой Гвинеи с культом ямса связывается подчеркнутая дихотомия «мужское» — «женское». Это, впрочем, не обязательно приводит к запретам, и женщины могут выполнять свою роль в церемониях.

В культе ямса просматриваются мотивы первоначального социального и материального расслоения, поскольку престижные аспекты весьма значительны в церемониях.

Во время процессии, являющейся своеобразной формой выставки-соревнования, владельцы лучших плодов выкрикивают свои имена, и плоды получают такие же имена [172, с. 356]. У квомса сажать ямс могут только мужчины высокого ранга, совершающие для этого обряды и соблюдающие разные табу; считается, что при посадке кровь огородника идет в рассаду [288, с. 30; 316, с. 180].

Составными частями ритуала, который у разных групп папуасов имеет свои особенности, являются: сооружение в уединенном месте специального помещения, где мужчины собирались, ели, вертели гуделки и совершали другие ритуальные действия; охота на свиней, которых надо было добыть в достаточном для праздника количестве; демонстрация огородниками больших куч ямса и своеобразное соревнование между ними в качестве клубней; публичные речи; ритуальное угощение, поедание мяса и овощей; синг-синг.

М. Мид подробно сообщает о составных частях ритуала *абуллу*, посвященного уборке урожая ямса. Устроитель выбирает «специалиста» — организатора всей церемонии, для которого, как и для его жены, наступает период действия табу, ко-

гда они не должны курить, жевать бетель, касаться пищи руками. Для церемонии отбираются лучшие экземпляры ямса, каждый из которых разрисовывается на свой манер. Одновременно готовится еда для пиршества. Один из центральных моментов обряда — над длинным отрезком лозы произносятся заклинания, обращенные к духам (некоторые из них имеют характер рифмованных куплетов), затем его протягивают по земле по определенной схеме и закладывают ямсом. Когда лозу выдергивают, ямс нагромождается вокруг ритуальной палки — *ловат*. Раскладка плодов тщательно продумана. В это время исполняется ритуальная пантомима, воспроизводящая игру в убийство крысы. Над ямсом сооружается навес. Начинаются танцы, сопровождаемые песнями (об этом — ниже). Затем гости расходятся, унося ямс и, в свою очередь, оставляя в дар пищу. В заключение устроитель и его жена производят серию очистительных ритуалов, чтобы освободиться от табу. Остаток ритуальной лозы прикрепляется на доме [222, т. 1, с. 337; т. 2, с. 428—429].

Ф. Уильямс сообщает любопытные подробности, относящиеся к обряду, который предшествует выкапыванию ямса и таити. Мужчины уносят в свой лесной дом приготовленную женщинами рыбу, разрубают ее на части с помощью гуделок и натирают ею руки и копалки. Пока руки и палки горячие, мужчины спешат на огороды выкопать первые клубни. Возможно, что операция эта связана с мифом, согласно которому Камбел, культурный герой, послал жену за рыбой и затем смешал приготовленное блюдо с таити. В заклинаниях мужчины призывают разные виды ямса: согласно мифу, жена Камбела когда-то унесла ямс на запад и оставила большую часть его там, так что кераки вынуждены всякий раз звать его к себе [325, с. 330—333].

Ритуальная церемония уборки ямса включает различные специальные танцы и песни.

У арапеш во время церемонии *абуллу* исполняется танец, для которого приносят специальную жердь — *алу*. Ее держат с каждого конца по несколько мужчин и ребят. Движения жерди строго регламентированы и подчинены ходу соответствующей песни. У окружающих в руках есть свои палки, которые они двигают в такт алу. Песни поются и танец исполняется ночью, после того как построен «дом ямса» и принесены клубни [222, т. 5, с. 366; ср. также 222, т. 1, с. 377; т. 2, с. 429].

М. Мид обратила внимание на то, что песни абуллу, «подобно большинству песен арапеш», связаны с чьей-нибудь смертью и мотивы, прямо относящиеся к ямсу, для них не обязательны.

Существует специальная ритуальная мелодия — *улехин*. Вот образчики песен абуллу:

Приди и посмотри на него!
 Какое колдовство завладело им?
 Какое заклятие подействовало на него?
 Это он трепещет?
 Йебуло' убил его.

Положите его, положите его прямо!
 Мы поднимаем его, мы взбираемся.
 Мы поднимаем его, мы спускаемся в Сеуник,
 Мы поднимаем его, мы взбираемся на Менивакии.

Об этих песнях известно, кто их сложил и к кому они обращены. Собственные имена во втором тексте — названия мест обитания *марсалаи* — мифологических «хозяев». В песнях своеобразно выражены разные ситуации: оплакивают умершего брата, говорят о жене, ждущей мужа, который умер, и т. д. [222, т. 2, с. 429].

В ходе ритуала по случаю урожая ямса поют также военные песни, в которых, по словам наблюдателя, мужчины в церемониальных нарядах и с поднятыми топорами прославляют одновременно крупные плоды ямса и своих предков [263, с. 206].

Ямсу, выставляемому для всеобщего обозрения, посвящаются специальные песни. С плодами на плечах участники церемонии торжественно идут вокруг танцующих:

Посмотри, какой большой этот мужчина.
 Посмотри, какая большая эта женщина.
 Посмотри, какой большой этот ямс
 [293, с. 249—250].

У киваи есть песни, которые поют в тот момент, когда мужчины получают свою долю ритуального блюда (*мабуси*). Получающий обводит сосуд с едой вокруг головы и поет песню, в каждой строчке которой варьируются слова, обозначающие различные виды ямса [193, с. 387].

Примерно тот же характер носят песни у кераки. Каждая песенная фраза состоит из слов «вернись» или «приди», обращенных к ямсу либо таити, названия видов которых всякий раз меняются [325, с. 331].

Как и во многих других случаях, содержание и исполнение песен в церемонии ямса тесно связаны с моментами ритуала и требуют для их понимания визуального знания его подробностей. Некоторые ритуальные моменты в западном районе Новой Гвинеи посвящаются *ага* — сверхъестественным существам, от которых зависит успешный рост *куни* — ямса. Для них предназначается специальное снадобье, участники ритуала на-

мазываются глиной, чтобы ага узнали их. «Специалист» по ритуалу заводит песню:

Мать, я в земле,
Ты не увидишь меня снова,
Но скоро я выйду из земли,
И тогда ты будешь есть меня.
Мать, я не выхожу из земли,
Но скоро все *кванда*-друзья
Измерят меня палкой,
И ты увидишь, какой я большой.

Здесь песня описывает акт оплодотворения, результатом которого должно стать рождение куни.

Из особых снадобий готовят смесь и придают ей форму грядки. Одновременно она представляет живот беременной женщины. Смесь называется *пури*, но то же слово обозначает живот и беременность. Это слово является ключевым в одной из песен.

Мужчины поют также о ядовитой змее, которая лежит возле куни; о крокодиле Караму, величиной с которого может вырасти ямс; о призывании ага... В ходе пения ага приманивают, разбрасывая вокруг ветки арека.

К полудню церемония достигает кульминации, и это находит отражение в песнях. Теперь поют о ребенке, вырастающем в чреве, о женской повязке (по словам исследователя — метафора, имеющая сексуальный план), о молодых женщинах, которые придут танцевать на огороде.

Происходит ритуальное раскрытие грядки, плоды ямса разрубаются на куски, каждый владделец огорода получает свою долю и раковину. Куски закапывают на огородах, добавляя ритуальное снадобье. Характерна песня:

Почему меня раскололи?
Разве я не человеческое существо?

В заключение совершается ритуальное разделение самого большого ямса [293, с. 224—229].

Г. Ландтман, вдумчивый исследователь папуасского традиционного быта, отметил существенную особенность новогвинейской обрядности: «Почти все церемонии так или иначе имеют отношение к агрикультуре, даже если главный их предмет — война, добыча черепах или инициация». Связь между различными обрядами и танцами и агрикультурой проявляется по-разному и подчас совершенно неожиданно [193, с. 70].

Проявления такой связи, имплицитные, символические либо

открытые и самим участникам вполне понятные, особенно ва кны для уяснения структуры представлений папуасов о возможностях регулировать урожайность огородных культур и о силах, от которых в конечном счете зависит успех дела.

Одной из самых важных у киваи считалась церемония *могуру*, окружавшаяся густой таинственностью и внушавшая благоговение. Г. Ландтману удалось получить о ней некоторую информацию с огромным трудом. Могуру исполнялась каждый год, иногда дважды в год и длилась до двух месяцев. Главным местом церемонии был *даримо* — мужской дом. Как обычно, центральные эпизоды ритуала окружаются меньшими по объему и значению; ритуал включает множество танцев и песен. Главными, определяющими моментами являются: приготовление жизнедающих снадобий и магических предметов для огородов (особенно для саговых пальм) и для самих людей; посвящение девушек и юношей, достигших половой зрелости; ритуальный захват дикого кабана.

Весьма характерным для могуру является переплетение ритуальных действий, имеющих целью обеспечить урожайность огородных культур, с сексуальным обучением девушек и обрядовой связью с ними старших мужчин, охотничьего обряда, эпизодов военного характера. Любопытно, что по времени одна часть инициационной церемонии совершается до приготовления специальных снадобий, а другая — включена в этот обряд, который называется *мауре могуру*. Магические снадобья готовятся в специальной посуде (*бару*). По словам Г. Ландтмана, в ходе этого обряда происходили беспорядочные сексуальные встречи, при которых все брачные нормы, понятия о ревности, воздержании и т. п. отбрасывались. В приготовленные снадобья добавлялась сперма.

В ходе обряда в главном отсеке мужского дома несколько ночей подряд происходили танцы. Участники их поочередно уходили к женщинам и снова возвращались. Днем они отсыпались. Обряд продолжался до тех пор, пока у некоторых женщин не появлялись признаки беременности.

Песни, которые пелись во время танцев, по содержанию своему относились к теме связи с женщиной, причем одна часть текстов развивала эту тему в мифологическом плане, а другая — в реальном.

Некоторые эпизоды обряда совершались на огороде. «Мать» и «отец» (главные персонажи ритуала) рубили саговую пальму топором, который был смазан секретом женских половых желез.

Наутро после мауре могуру снадобье распределялось между владельцами огородов. Каждый мужчина обмазывал ими ствол одной пальмы, прося при этом дерево расти большим и дать побольше саго. Иногда таким же образом поступали с кокосами

и бананами. Кроме того, часть снадобья закапывали в некоторых огородах или разбрызгивали над ними. Корни саговой пальмы и отростки кокосовой пальмы держали во время обряда в мужском доме, производили над ними некоторые манипуляции и после этого сажали. Снадобья употреблялись также и самими участниками обряда: женщины натирали ими тела мужей, их подмешивали в пищу — для продления жизни; они считались сильнейшим любовным (приворотным) средством и т. д.

Любопытным образом соединяются в обряде могуру земледельческие и охотничьи мотивы. Сам обряд ловли и заклания свиньи связан с охотничьим мифом. Разрубленные части свиньи и остатки ее тела приобретают магическую силу. В частности, их закапывают на огородах (то же делают с листьями, на которых разделявали тушу), кровью натирают саговые пальмы.

Описание ритуала в целом и многих его подробностей с большой определенностью указывает на характер представлений, с которыми он связан [193, с. 350—367].

Средоточием ритуальной символики плодородия по праву считаются распространенные, видимо, на всей территории Новой Гвинеи «церемонии свиней» (Pig Ceremony, Pig Festival). Они основываются, с одной стороны, на исключительной роли свиней в экономической жизни населения острова, а с другой — на традиционно сложившейся системе представлений о наличии особых связей этого вида животных с мифологическим миром, в особенности с миром предков. Как замечает Х. Ауфенангер, «рост и плодовитость свиней — это эквивалент богатства, важности и репутации» отдельных групп и лиц [37, с. 671].

Культ свиньи не только стал содержанием больших церемоний, но и нашел отражение в других церемониях, заняв там целые большие разделы. Главными демонстрационными проявлениями культа были: подготовка устроителями церемонии возможно большего запаса свиней; ритуальная охота на диких свиней; установление контактов с миром духов умерших и предков и привлечение их к участию в церемонии; массовое заклание свиней, посвящение их духам, ритуальное кормление духов, совместная еда; распределение свиными среди участников церемонии и обмен. Все эти моменты окружались разнообразными ритуальными действиями, пантомимами, маскарадными эпизодами, танцами, сопровождалась заклинаниями и песнями. Оставляя пока в стороне значительные социальные аспекты церемоний, обратим внимание на те их моменты, которые ведут нас в мир мифологических ассоциаций и символики плодородия.

Заклание свиней некоторые этнографы прямо толкуют как жертвенный акт, адресуемый духам. По словам М. Рэй, «свиньи должны быть пожертвованы духам недавно умерших». Жертвы

совершаются так, чтобы духи могли это видеть. Вся масса свиней делится на тех, что предназначены для духов, и тех, что будут розданы людям. В комплексе ритуальных действий, которые совершаются вокруг наивысшей точки церемонии, выделяются: маскарадные процессии в честь Красного духа (Болим) — покровителя свиней, участники которых несут разные знаки плодородия и изобилия (доски с протянутыми сквозь дыры в них лозами, куски бамбука с лозами) и имитируют получение и передачу богатства; шествие самого Болим (точнее, его обрядовой вариации — свиного Болим), украшенного парой бараньих клыков; убиение сотен свиней и разбрасывание кусков мяса с крыши церемониального дома; выставление декорированной свиньи с камнями Болим во рту, которое побудит оставшихся свиней жиреть и размножаться; уже упоминавшееся выше ритуальное выступление Ампа Руа, мифической старухи, с магической копалкой; также описанные нами действия вокруг церемониального столба [268, с. 154—158].

Убиение свиней предваряется и сопровождается звучанием сакральных флейт, чьи звуки, как известно, воплощают голоса духов. Согласно П. Лоуренсу, труба, натертая свиным жиром, звучала, произнося секретное имя, что и должно было способствовать обеспечению роста свиней [200, с. 18—19].

Кровь убитых свиней приобретает магическую силу, ею натирают разные предметы, имеющие отношение к плодородию и к духам.

С другой стороны, совершаются акты сакрализации приготовления свинины: ритуальные пластины, например, кладутся на мгновение на очаг.

Эпизоды заклания и распределения свиней почти непременно сопровождаются специальными плясками.

Связь сакрального заклания свиней с идеями плодородия (в широком смысле) наглядно выражается, например, в таком действии: кровью и споровыми остатками животного натирают деревья саго, чтобы они росли «подобно огню», а листья, на которых резали свиней, и остатки туш закапывают на плантациях саго [193, с. 360—361].

По данным Р. Раппапорта, в главный день церемонии *каико* было забито восемьдесят две свиньи, которые были распределены между «красными духами» и духами «нижней земли»; считалось, что ночью духи ели мясо, заложенное в земляных печах, и, следовательно, огороды и свиньи будут плодотворными. Одним из моментов церемонии было обращение по именам к духам отцов и дедов присутствующих: им сообщали, что одаривание свиньями произойдет на том самом месте, где они живыми забивали свиней сами [261, с. 200, 210—212].

М. Меггит считает, что заклание свиней, собственно, не

жертва, но дар, направленный на то, чтобы умилоствивить и успокоить духов, некоторый род компенсации за заботы духов, обмен или даже просто их обеспечение необходимой пищей [132, с. 120].

Независимо от того, как трактовать акцию массового заклания свиней, очевидно, что она в значительной степени адресована духам — участникам церемонии и главный ее смысл в том, чтобы регулировать производство продуктов питания и обеспечить жизненные основы коллектива.

Как мы могли убедиться, символика плодородия разнообразна и находится в связи отчасти с мифологическими представлениями коллектива, отчасти с традиционной магической практикой. На одно из первых мест может быть поставлена символика растений, определенные виды которых обладают особой силой — то ли благодаря внутренним их качествам, то ли из-за связи с мифологическим миром [38а, с. 393—408; 45, с. 639; 61, с. 76; 193, с. 333; 261, с. 177; 268, с. 158, 326, с. 200].

Популярной является также символика огородных орудий, оружия и других предметов, функционально относящихся к разным сферам повседневной практики. У киваи на церемонии мадиа фигурировали в качестве магических предметов старые опородные инструменты, которыми некогда пользовались знаменитые члены рода [193, 408].

У кума перед подготовкой территории под церемониальную площадь изготавливают экземпляр копалки, который якобы принадлежит Старухе — той самой, что приходит на церемонию, вскрывает копалкой куски коры и раздает их для последующей посадки на огородах. Таким образом, сакральная копалка одновременно воплощает «связи коллектива» с мифическими предками и способствует урожаю. Ее натирают свиной кровью (также акт сакрализации и придания магической силы) и затем используют для очистки площади от травы перед посадкой ограждений [268, с. 158].

У тех же кума символом плодородия считается центральный столб в церемониальном доме. Как мы уже могли убедиться, столб этот «связывается» с предками, и двуединость функций «почитание предков» и «плодородие» здесь вполне органична. М. Рэй приходит к заключению, что один из символов центрального столба — воплощение мужского плодородного начала. Другой предмет ромбовидной формы, положенный на верхушку столба, воплощает соответственно женское начало. В ходе церемонии женщинам предлагают касаться столба, приобщая их тем самым к совершающемуся сакральному акту: считается, что такое соучастие принесет им много детей. Позднее

женщины сидят вокруг дома Красного духа, держа на головах картофельную ботву — чтобы плодоносили огороды. Таким образом, огородное плодородие идентифицируется с успешным продолжением человеческого рода [268, с. 158].

М. Рэй описывает еще один чрезвычайно интересный ритуал плодородия, в котором соединяются магические действия, связанные с игрушечными луками и стрелами и лозой растений, и заклинания. Главным исполнителем ритуала выступал колдун [268, с. 158].

В некоторых районах Новой Гвинеи зафиксирован ритуал охоты, символизирующий достижение плодородия и общего успеха для коллектива. Р. Рапппорт описал охоту с ловушками на *ма* — сумчатых животных, которые считаются свиньями «красных духов». Перед тем как поставить ловушки, «шаманы» вступают в контакт с духами, предупреждая их, что коллектив располагает достаточным количеством настоящих свиней для обмена их на *ма*. Охота включена в более обширный ритуал, где главным предметом является *марита*¹ — плод пандануса, посвящаемый мифологической женщине. Ту же женщину просят обозначить деревья, где прячутся животные [261, с. 175—177].

Церемониальная охота совершается неоднократно во время ритуала *гомаи* у маринд [45, с. 592—594].

В качестве символов плодородия и магических средств, его обеспечивающих, фигурируют разного рода снадобья, кости, останки животных и т. д. [132, с. 152; 193, с. 360].

Особой плодородной силой обладали камни, которые так или иначе связывали с духами умерших и предками. У *мае* существовал культ камней клана, считавшихся «яйцами солнца». У каждого клана было несколько таких камней, напоминавших по форме и размерам клубни сладкого картофеля или таро. Они хранились зарытыми где-нибудь возле церемониального дома или в самом доме. Предполагалось, что из камней непрерывно исходит генерирующая сила предков, благодаря чему земля клана плодоносит, свиньи растут и поросятся, женщины приносят здоровых детей, мужчины действуют храбро на войне и умно при обменах и каждого обходят болезни и неприятности. Однако ритуал направлен на то, чтобы поддерживать такое состояние, умиловливать разгневанных предков и возвращать их расположение. В определенный момент церемонии камни открывают и вносят в дом, их натирают свиным жиром и древесным маслом, обмазывают охрой. Готовят еду для духов, происходит обряд совместной трапезы, в которой участвуют духи и взрослые мужчины, а затем камни закапывают вместе с дарами духам — кусочками свинины, листьями огородных растений и дорогими раковинами. Предполагается, что положительный отклик на обряд со стороны духов последует через

некоторое время, и поэтому в течение одного-двух месяцев мужчины соблюдают в личной жизни и в хозяйственной деятельности ряд строгих запретов [132, с. 115—118].

Здесь нет возможности указать даже на малую часть тех магических действий, колдовских процедур, которые сопровождают различные церемонии и смысл которых — способствовать плодородию и материальному, физическому благополучию людей (см. об этом также в других главах).

МИФ И ПЕСНЯ В ОБРЯДАХ ИНИЦИАЦИИ

Обряды инициации были распространены на Новой Гвинее как совершенно обязательная и универсальная форма социальной деятельности коллектива и носили ярко выраженный характер мужского культа. Зафиксированные несколькими исследователями случаи параллельного участия в обрядах девушек надо признать явными отклонениями от традиции и, скорее всего, поздними привнесениями. Девичьи обряды, связанные с достижением зрелости, имели принципиально иной характер и иное содержание и исполнялись совершенно независимо [61, с. 106; 219, с. 139—143; 258, с. 65—66; 273; 313].

Через обряды инициации проходила вся мужская часть коллективов, но, хотя и существовала некая идеальная возрастная стратиграфия этого прохождения, на практике она не могла осуществиться полностью, и в результате в рамках одного обряда могли собираться ребята, едва достигшие подросткового возраста, взрослые юноши и даже женатые молодые люди. Однако схема обрядов, их внутреннее содержание, их цели адресовались тем, кто вступал в жизнь, кого необходимо было подготовить к взрослой деятельности, ввести в мужской статус.

Нарушения возрастной шкалы участников были неизбежны прежде всего в силу сравнительной нерегулярности осуществления обрядов. В большинстве районов Новой Гвинеи они редко выделялись в самостоятельное действо, но, как правило, объединялись с крупными церемониями («фестивалями»), которые проводились сравнительно нечасто и не всегда регулярно. Вследствие этого на определенной территории инициации могли устраиваться с интервалами от двух-трех до семи-восьми и даже более лет. Кроме того, инициация могла проходить в несколько этапов — соответственно разным возрастам, и интервалы между этапами исчислялись годами.

При всем разнообразии местных отличий, вариаций, обусловленных конкретными обстоятельствами, при проявлениях деформации и т. д. вполне определенно выделяются принципиально общие черты, инвариантные формы, которые относятся

к самой сути обрядов инициации, к их явным и скрытым целям, к их семантике и функциональным связям. Мы имеем дело повсюду с множеством конкретных реализаций некоего единого в основе замысла. Функционально-семантические слагаемые этого целого приходится — из методических соображений — рассматривать подчас раздельно, в действительности же они взаимосвязаны и даже сплавлены воедино: почти любой момент обряда многозначен и многофункционален и может быть интерпретирован в нескольких аспектах.

Обряды инициации предусматривали фактический и символический переход из детства (отрочества, ранней юности) в состояние мужской зрелости. Разумеется, жизненный опыт подсказывал, что такой переход должен быть постепенным. Поэтому после окончания серии обрядов прошедшие их фактически сохраняли (до известного возраста) некоторые черты прежней (подростковой) жизни. Однако обряды резко обрывали многие из существенных прежних связей подростков и устанавливали новые связи, определявшие дальнейшую их жизнь и поведение. Обряды также должны были резко форсировать процесс физического и психологического возмужания индивида. Представлялось, в частности, что он должен был совершенно преобразиться в течение нескольких месяцев и обрести силы, какими прежде не обладал.

Три основных аспекта, связанных между собой, видятся во всем сложном комплексе обрядовых действий в ходе инициации: обретение сил и возможностей мужчины — в ближайшем будущем воина, супруга, охотника, земледельца; полное и решительное освобождение от влияния женского начала, обусловленного рождением и годами жизни вместе с женской частью коллектива, и утверждение мужского начала; приобщение к тайным знаниям, которые принадлежат одним мужчинам и в которых закреплены традиции рода. Эти аспекты, которые могут быть выражены в оппозициях «детскость — взрослость», «женское — мужское», «профанное — сакральное», реализуются через символику ритуальных действий, через магию, через различные испытания и, наконец, через сакральную информацию в виде комплекса рассказов, сообщений, демонстрации предметов, обучения и т. п.

Как и другие обряды, инициация строго регламентируется набором правил, запретов, наличием ролей участников (вернее, руководителей и организаторов, поскольку, судя по всему, действительные участники — дети выступают здесь без всякой дифференциации), точным определением последовательности и содержания определенных обрядовых эпизодов, их временной приуроченностью и пространственными ограничениями. Поскольку в разных местах Новой Гвинеи последовательность эта-

пов инициации была своей и о едином сюжете поворить не приходится, мы предпочитаем не описывать инициацию как разворачивающееся повествование, но выделить в ней генерализующие моменты, имеющие непосредственное отношение к теме нашей книги.

Заметим прежде всего, что инициация — обряд достаточно открытый для участия: обычно один обряд собирает ребят из самых разных деревень, кланов, субкланов и т. д. Прошедших инициацию вместе связывают особые узы на всю жизнь, связи эти не обусловлены наследственно-родственными или общинными отношениями, они привнесены обрядом.

Другая особенность организации обрядов инициации — определенная роль матрилинейных связей. Хотя внутренние обряды направлены против женского, в том числе и материнского, начала, хотя они должны оторвать ребят от их матерей, это не распространяется на традиции родовых связей, как таковых. Главные роли в инициации принадлежат дядям со стороны матерей: именно они «ведут» подростков через всю сложную систему обрядов, поддерживают их и обеспечивают успех дела. Кроме них в инициации участвуют отцы, старшие братья, ранее прошедшие обряды, другие мужчины-родственники с обеих сторон, старики, «специалисты», гости.

В отличие от большинства массовых церемоний, более или менее открытых для обозрения, хотя и понятных лишь для посвященных, обряды инициации носят по преимуществу секретный характер, что обеспечивается как системой запретов, резким ограничением контактов участников с посторонними, так и строгими пространственными ограничениями. Мужской дом, чаще — специальное помещение, построенное где-нибудь в глухом месте, вдали от деревни, специально расчищенное и выгороженное пространство в лесу, уединенный берег, сооружения у истоков рек, лесные заросли — вот обычные «сценические площадки», на которых разыгрываются по весьма строгому сценарию разнообразные действия. Элемент театральности, как мы увидим, особенно силен в инициации, где многое рассчитано на внешний эффект, на неожиданность, даже на психологическое потрясение участников. Закрытый характер инициации особенно наглядно проявляется на этапе «уединения», когда подростки вместе с несколькими взрослыми проводили несколько месяцев в полной изоляции от привычной деревенской жизни, чаще всего — в лесном доме. Во многих районах Новой Гвинеи «уединение» — этап завершающий, венчающий целую серию предшествующих обрядов. Начальным же следует считать тот момент, когда ребят сводят вместе, «отбирая» их у женщин. Как правило, в женские дома они уже больше не вернутся. Совершается ритуал символического очищения их от природных и

приобретенных связей с женским миром, при этом им внушается идея жизненной важности для мужчины такого очищения: во-первых, лишь оно прокладывает путь к мужской силе, во-вторых, оно открывает возможности приобщения к сакральным тайнам и мужским знаниям. Эта соотнесенность «очищения» и подлинного и всестороннего возмужания последовательно подчеркивается в ряде ритуалов.

У гурурумба мальчика вводят в мужской дом и запрещают отныне спать и есть с матерью и сестрами. «Очищение» происходит у огня, где подростки потеют, их спины скоблят палочками [241, с. 265]. Ту же функцию выполняют ритуальное купание, натирание снадобьями [193, с. 334].

Интерпретируя этот круг ритуальных действий, исследователи усматривают в них — наряду с определенным выражением жесткой дихотомии полов — символическое накапливание силы и воспитание агрессивности, этих мужских идеалов первобытного общества [61; 264].

Вполне определенно символика расставания с привычным миром и преодоления его влияния открывается в следующем эпизоде: когда мальчик возвращается после одного из первых инициационных испытаний домой, он переступает через тело матери, которая лежит у входа на веранду, и при этом становится ей на живот («он прощается с тем местом, откуда когда-то вышел»). Прямо отсюда *мидуабера* (дядя по матери) отводит мальчика в церемониальный дом, положив ему на плечо какое-то снадобье. То же самое снадобье мать некоторое время держит на том месте, куда ступил ее сын. Позднее она, чтобы обеспечить успех сыну, подбросит снадобье так, чтобы на него наступила определенная девушка [193, с. 345].

Включение подростков в мужское сообщество происходит через постепенное открытие им тайны сакральных флейт, гуделок, ритуальных масок и фигур. Эпизоды с флейтами столь важны, что их нередко считают ключевыми в инициации. На некоторых языках название всему обрядовому комплексу дается по этим эпизодам: например, у вага это название — *ка кам* — переводится как «узнавание флейты», причем слово *ка* обозначает флейту не прямо, но символически (*ка* — таинственная птица, на которую мужчины обычно ссылаются, чтобы объяснить женщинам и детям происхождение звуков, производимых флейтами) [207, с. 115].

Выше уже говорилось о сакральном характере флейт, об их ритуальном употреблении, об атмосфере таинственности и страха вокруг них. Предполагается, что юные участники инициации воспитаны в этой атмосфере, они привыкли ассоциировать пугающие звуки с какими-то птицами, так же как привыкли, слыша их приближение, немедленно укрываться в хижинах. Теперь

они не только видят этих «птиц» и им открывается истинная природа их «голосов», они сами становятся обладателями таких флейт и могут извлекать из них громкие звуки. Таким образом спадает таинственный покров, но молодые люди, участвующие в инициации, приобщаются к еще более значительным тайнам, связанным с флейтами. Простые бамбуковые трубы, отполированные и украшенные, аккумулируют в себе силу, частицей которой становится подросток, силу мужского сообщества, опирающегося на внутреннюю солидарность, верность сохранению тайны и на преемственность родовых связей, силу, поддерживаемую особым, тайным корпоративным знанием.

Здесь на первый план выступают мифологическая семантика и мифологическая символика как своеобразное выражение социальных связей.

У бена-бена флейты, ассоциируемые с предками, с землей предков, с мифическими и тотемными первопредками, хранятся завернутыми в мужских или церемониальных домах. После принятия решения о начале инициации их открывают, смазывают свиным жиром, «кормят» кусочками свинины и обращаются к ним с просьбой звучать как всегда. Флейты называются *нама* (соответственно это название носит и весь культ, в рамках которого устраивается инициация), но у каждой флейты есть еще свое особое имя, которое ассоциируется с каким-либо предком [197, с. 6]. Аналогичное описание флейты дается для гахуку-гама. Тайны флейт *нама* открываются мальчикам десяти-пятнадцати лет, но по-настоящему учатся владеть флейтами участники следующего возрастного класса (пятнадцать-девятнадцать лет), тем самым они получают возможность вступать в контакт со сверхъестественными силами, с предками, от которых зависит благополучие данной группы [264, с. 11—16].

По описаниям ряда наблюдателей, участники инициации ждут встречи с флейтами закрыв глаза (часто глаза им закрывают сопровождающие их старшие). У куман флейты *коа* (букв. «птица») принадлежат семьям, передаваясь по мужской линии. Таким образом, когда мальчик открывает глаза, он впервые видит семейную флейту в руках своего отца или старшего брата. Ему называют ее имя и в течение ночи инструктируют относительно мелодий, которые он должен уметь извлекать из флейты. Поскольку имена флейт иногда совпадают с именами, даваемыми животным, растениям, локусам, можно предположить, что перед нами — случаи своеобразного семейного тотемизма [243, с. 37, 60—61].

У сиане те, кто проходят инициацию совместно, становятся «отцами» одного и того же набора флейт-«птиц», который готовится для них заново. «Родство» по флейтам перекрещивается с родством в обычном смысле, и высоко ценится [132, с. 71].

Участникам инициации объясняют, что им надо научиться обращаться с флейтами, чтобы быть крепкими, напористыми, полными жизненных сил, но необходимо также хранить тайну флейт от женщин, которые способны испортить их [241, с. 265—266].

Между прочим, искусство извлечения из флейт заданной мелодии (и вообще сильного и ясного звука) оказывается совсем не простым, и обучение ему — одно из самых тяжелых испытаний для участников инициации [321, с. 185]. Помимо всего прочего, ритуальное употребление флейт предполагает парную игру, что достигается долгой тренировкой.

Знакомство с флейтами сопровождается изложением мифов об их происхождении, которые в одних случаях носят вполне сакральный характер (флейты в ряду других предметов и социальных институтов создают культурные герои), а в других — объясняют, как флейты вначале были собственностью женщин, но мужчины отняли или похитили их [61, с. 44, 50, 54].

Дихотомия «мужское» — «женское» в связи с флейтами наглядно проявляется у сиане: когда мужчины уводят мальчиков в мужской дом, женщины кричат, что их детей похитили, чтобы накормить «птиц»; таким образом, инициация и ее последствия осмыслены здесь в символах, прямо относящихся к флейтам как враждебному женщинам началу. Любопытно, что жалобы женщин получают очень быстрое отражение в ритуале: участников инициации посвящают в тайны флейт вскоре после описанного эпизода [132, с. 50—51].

Игра на флейтах сопровождает почти все стадии инициации. Например, под звуки их начинается операция обрезания [61, с. 99]. С особенной силой они звучат при переходах от одного ритуала к другому, маркируя начальные и финальные их моменты.

Другой важнейший сакральный инструмент, с которым обязательно знакомят проходящих инициацию, — гуделка. Значимость гуделок в обрядах инициации обусловлена в первую очередь тем, что их рев — это голос тех самых чудовищ, мифических существ, которые должны в известный момент проглотить проходящих инициацию, а затем извергнуть их наружу. У некоторых этнических коллективов церемония, с которой связана инициация, называется тем же словом, что и гуделка (например, у шурари это *унура*) [317, с. 167]. Другие типовые названия гуделок устанавливают их связи с человеческим, прежде всего с мужским миром (у маринд-аним *мадубу* значит «я человек» [45, с. 270]), но также и с миром мифологическим (имена гуделок совпадают с именами мифических чудовищ, тотемных предков: *Балум*, *Сосом* и др.).

До определенного времени гуделок не показывают, и участ-

ники инициации лишь слышат их звуки, доносящиеся из леса либо из-за стен церемониального дома. Верчение гуделок в это время должно вызывать у слушающих трепет.

У пурари подростки ведут в лес, где на их глазах выбирают и сваливают дерево *вара*, которое употребляется для приготовления гуделок. Нужные обрубки приносят в мужской дом и из них делают гуделки. Старые гуделки выносят из укрытий и показывают, а позднее демонстрируют (но еще не дают в руки) новые, сделанные для каждого участника инициации.

У коко выставляют гуделки ночью, мужчины при этом, объясняя, что пришли духи, кричат: «Не убивай моего ребенка!», выкликают имена предков. С рассветом гуделки показывают, а после этого уносят в лес. На протяжении всей церемонии гуделки звучат многократно, а по окончании их «раздевают», ручки для верчения сжигают, а сами инструменты прячут [92, с. 77].

Гуделки, как и флейты, молодые люди слушают сначала с закрытыми глазами. Их приносят из леса молодые охотники, ранее прошедшие инициацию. Выкрашенные в черное с головы до ног, они появляются, двигаясь в одном ряду; ведущие начинают вертеть гуделки, напрягаясь до предела. Когда звучание прекращается, ребятам открывают глаза [272, с. 44; 321, с. 183; 325, с. 192].

Один из моментов инициации у кивай и маринд-аним: взрослые и старшие юноши садятся на землю, образуя очертания большой гуделки, а в центре размещаются участники инициации. Здесь им показывают гуделки, называют имена и предупреждают, что за выдачу тайны их ожидает смерть. Позднее гуделки выкладывают в несколько рядов на полу мужского дома и рассказывают историю их происхождения [45, с. 270; 135, с. 44].

В различных местах зафиксирован ритуал: мальчиков символически ударяют гуделками по груди, по подбородку. Удары символизируют придание силы, но в то же время это и предупреждение о необходимости соблюдать тайну и — шире — соблюдать предписанные правила мужского поведения [69, с. 73; 132, с. 213; 135, с. 45; 200, с. 19].

Существенное место в обрядах инициации занимают разного рода физические и психологические испытания, которым подвергаются участники. Помимо мучительных операций, имеющих прежде всего символический смысл, подростков испытывают на терпение, стойкость, выносливость и т. д. Впрочем, иные из этих испытаний также не лишены символики. Обычны запреты на сон, на еду, на питье. Ребятам заставляют спать в одной, часто очень неудобной позе, и взрослые всю ночь следят за ними. В период «уединения» у вага ребят могли ночью поднять и

устроить им трудный поход: они должны были прокладывать путь сквозь заросли и густую траву; затем должны были вырвать с корнем дерево, подняться на гору и т. п. При этом взрослые наносили им удары тростником. Особенно тяжелым было последнее испытание: участники по очереди проходили «туннель» из травы и прутьев, проложенный от одного берега реки к другому над водой; внутри их били, лили на них ледяную горную воду, в конце пути им терли языки и губы особым растением, вызывая боль [207, с. 118—119; ср. также 268, с. 171].

У киваи в ходе церемонии *мимиа* ребят пугают, бросая за загородку к ним горящие факелы и вовлекая их в свалку. Позднее их усаживают как можно ближе к центральному огню (который считается особенно горячим благодаря поддерживающим его магическим средствам), где они обливаются потом; ведут в лес, где ставят у костра, так, чтобы их обволакивало дымом. В ходе испытаний на теле могут появляться раны [193, с. 373—375; 207, с. 117; 243, с. 37].

Иногда взрослые имитируют нападение на участников с криками, угрозами, ударами [92, с. 74; 193, с. 368—369, 374].

Участники должны бежать между двумя рядами старших «братьев», которые били их сетями [222, т. 2, с. 425].

У бусама ребят ведут в лес, где для них построена хижина, их бьют по пути сетями, палками с заостренными насадками, головнями, так что они приходят на место в крови. В хижине их держат в голоде, не дают пить, лишают сна [106, т. 1, с. 556]. Перед подростками появляется «дух-женщина» с копалкой, которая угрожает им жестами и криками, ее сменяют другие сверхъестественные существа с ножами или даже с макетами отрубленных голов [193, с. 411].

Особо должны быть выделены испытания, связанные с кровью, нанесением ранящих знаков, вызыванием рвоты. Некоторые из таких испытаний определяют содержание отдельных этапов инициации: таковы «кровотечение из носа» и «обрезание».

У камано, усуруфа, йате и других этнических групп мужчины у воды кровянят себе носы при помощи листьев или тростника и затем заставляют участников инициации пить кровь, а позже — уже в ритуальном помещении — совершают насильственную и неожиданную аналогичную операцию над самими подростками, держа их вниз головами [61, с. 94—95; ср. там же, с. 98, 101—102; 29, с. 31].

Кровь вызывают также, протыкая пальцы под ногтями [61, с. 97] и надрезая языки. Последняя операция достаточно сложна, и к ней привлекают специалистов. В течение целого дня ребята должны сидеть высунув язык, им запрещается есть, пить,

говорить, даже глотать слюну. На второй день они съедают очень немного, и им можно тихо говорить. Специалист приносит корни особого растения, разводит рядом с каждым участником огонь, следя за тем, чтобы он поднимался строго вертикально. Операция предварялась магическими действиями, в том числе заклинаниями, надрезы на языке производились с трех сторон, при этом следили, чтобы кровь не попала на чье-нибудь тело, так как это грозило смертью [69, с. 111—112; 157, с. 114—116; 272, с. 193].

В состав операций входило и обрезание, о котором еще Н. Н. Миклухо-Маклай заметил, что оно как бы завершало вступление «молодого папуаса... во все права» [12, т. 3, с. 146—147; ср. также 61, с. 99—100; 106, т. 1, с. 556].

По утверждению некоторых наблюдателей, прокалывание ушей иногда тоже рассматривалось как один из инициационных актов [157, с. 106].

В ходе обрядов подростков учат также искусственно вызывать рвоту с помощью тростника [61, с. 98].

Один из самых напряженных и драматических эпизодов инициации — встреча с мифологическим существом. Хотя в различных местах она получает разнообразное выражение, смысл ее в принципе устойчив: предполагается, что в ходе этой встречи каждый участник переживает гибель (его символически убивают, проглатывают), а затем заново рождается, в ходе этих событий обретая особую силу и способности.

Встреча представляет собой кульминацию ритуала и предваряется некоторыми действиями и сообщениями. Например, у вогео после прокалывания ушей и натирания тела имбирем мальчикам говорят: «Это были *нибек* (чудовища); они поставили свой первый знак и придут позже, когда будут готовы, и съедят вас...» [157, с. 106].

У пасум обряд инициации назывался *кон пагаб*, букв. «великий смотр духов» [286, с. 238].

Д. Фрейзер, как и другие исследователи, интерпретирует специально сооружаемые в некоторых местах для инициации хижины как гигантские чрева чудовищ (видимо, правомерно трактовать их также как дома чудовищ). Они строились в уединенной части леса и представляли длинные, до 30 м, сооружения с высоким фронтоном и односкатной понижающейся крышей.

Архитектурные и декоративные детали придавали зданию вид живого существа: два огромных глаза были изображены над входом, корни бетелевой пальмы свисали подобно волосам. Глухое ворчание гуделок слышалось изнутри.

Когда процессия участников инициации подходила к дому, чудовище вызывали из него ревом раковинных труб, и оно от-

вечало звуками гуделок. «Балум поднимается»,— говорили мужчины и заводили песню, напомиравшую вопль.

Проход подростков в «брюхо» иногда подменялся тем, что они шли сквозь два ряда мужчин, которые держали над их головами гуделки, время от времени нанося легкие удары по подбородкам и бровям.

У каи перед домом возводилась платформа, на нее поднимался мужчина, при подходе каждого участника он делал жест, означавший проглатывание, и пил из кокосовой чаши. Участники попадали под платформу и должны были думать, что они в чреве чудовища. Между тем мужчине, представлявшему чудовище, предлагали свинью как своеобразный выкуп, он принимал ее, слышался крик, струи воды падали на посвящаемых, и они становились свободными. Имя чудовища — Нгоса («дедушка»), так же назывались и гуделки [119, т. 1, с. 251, 290—291, 301—302].

У арапеш дело ограничивалось тем, что ребят пугали ожидавшим их заглатыванием [220, с. 242]. У вогео посвящаемых специально готовили к встрече, красили их тела, затем довольно грубо втаскивали внутрь, отталкивая матерей, которые с причитаниями бежали домой и во время приготовления пищи пели похоронные песни. «Проглатывание» же сводилось к тому, что посвящаемых приводили на берег, показывали им флейты, которые, собственно, воплощали чудовищ, играли на флейте и т. д. [157, с. 107—110]. Нечто сходное происходило и у калилам. Здесь бытовало представление о Йет, мифическом существе с белой кожей и длинной бородой, живущем с женой под землей и получающем время от времени пищу от людей. Гуделки являются воплощением Йет, их звучание манифестирует его приближение. Женщины, которым внушают, что Йет идет, чтобы пожрать их детей, начинают причитать. *Нава* (дяди с материнской стороны) выводят ребят, закрыв им глаза ладонями, под непрерывный гул гуделок совершается короткое плавание на каное к островку, где собраны продукты для Йет. Все кончается тем, что посвящаемым показывают гуделки и учат обращаться с ними [293, с. 169—170].

Возможно, что такая «облегченная» форма разыгрывания проглатывания и освобождения посвящаемых является обращенной. Во всяком случае, мы располагаем примерами, указывающими на более «чистую» и архаичную форму. Впрочем, и здесь можно говорить о промежуточных случаях. В районе Сепика у йатмул сооружали огромную пасть крокодила либо фигуру целого крокодила, несли это сооружение с подвешенным в пасти мальчиком. Все участники инициации обязательно проползали сквозь брюхо крокодила и лежали некоторое время как бы мертвыми [220, с. 241—242].

По-видимому, в ряде случаев обрезание трактовалось как операция, совершавшаяся в ходе заглатывания. У букауа считалось, что ребят проглатывал Балум, но, умиловителенный жертвами свиней, выблеивал их, при этом он кусал и царапал их, так что все раны, остававшиеся после операций, оказывались следами встречи с Балумом. Женщинам рассказывали о случившемся, и они оплакивали участь своих детей. По словам информаторов, случалось, что дети гибли, и тогда матерям сообщали, что чудовище не вернуло свою жертву [119, т. 1, с. 261].

В разных местах Новой Гвинеи зафиксировано исполнение ролей чудовищ членами коллектива. У арапеш и нугум мужчины изображали казуаров, которым предстояло проглотить посвящаемых. Они надевали маски голов казуаров, подчеркнуто пугающего вида, на плечах у них висели плетеные, украшенные раковинами сумки, в которых хранились сделанные из косточек казуара операционные инструменты. Таким образом, исполнители роли казуара были одновременно и специалистами-операторами, причем обе роли они получали по наследству [222, т. 2, с. 423—424].

У бусам участников инициации предупреждали, что в течение длительного времени их будут испытывать, насколько они способны стать жертвами чудовищ: если они не проявят страха, то вернуться благополучно, в противном же случае навсегда останутся в брюхе чудовища. Предполагалось, что чудовища живут под землей и им для выхода надо выкопать яму. Их появление знаменуется ревом гуделок. Ребятам открывали тайну этих звуков, а затем совершалась процедура нанесения ран и знаков на их тела. Их поочередно втаскивали в низкий сарай, где действовал специальный оператор. Раны знаменовали следы зубов чудовища. Проходило месяца два, пока они заживали. Между тем взрослые устраивали ритуальные проводы чудовищ под землю [153, с. 133—134].

У маринд-аним с инициацией тесно связан культ Сосома — гиганта, который приходит на территорию племени каждый год в то время, когда наступает сухой сезон. Хорошо известен его маршрут, и к его приходу приурочиваются эпизоды инициации. Для встречи с Сосомом приготавливается специальное место, где строится платформа.

Подростков предупреждают, что Сосом намерен сожрать их, после чего они будут вновь возвращены. Их приводят к площадке и усаживают под платформу, говоря, что надо сидеть молча и не поднимать головы.

Ночью Сосом входит под сильный шум, рев флейт и гуделок и под специальные обрядовые песни. Часть ограды вокруг площадки ломают, Сосом медленно приближается к посвящаемым.

мым, которых сопровождающие его бьют дубинками и факелами. На Сосоме надет огромный головной убор из тонкого тростника, лицо спрятано под большой маской, грудь покрыта растительными волокнами, гирлянды ярких листьев кротона драпируют плечи, со спины свисают ленты, символизирующие длинные волосы. Когда Сосом приближается, платформа начинает трястись, словно гигант вспрыгнул на нее. Хвост чудовища покрывает всю группу участников. Наступает тишина, и вносят и ставят столб из крепкого дерева. Сосом под звуки флейт и гуделок проходит вокруг столба, за ним следуют посвящаемые, которых ведут старшие. Здесь же происходит разоблачение тайны: Сосом сбрасывает наряд и предстает как обыкновенный человек [45, с. 472—481].

Судя по некоторым данным, в ходе инициации происходят и другие встречи с мифическим миром, не относящиеся к сюжету проглатывания и возвращения. У ипи подростков представляли Коваве, одному из первопредков. Сначала их приводили в мужской дом и показывали маску — символ Коваве, в это время слышались звуки гуделки и старик — исполнитель ритуала ударял каждого гуделкой по груди. На следующей стадии ритуала происходит непосредственная встреча с Коваве. Темной ночью отцы ведут мальчиков в тайное место в лесу. Один из стариков измененным голосом заявляет, что он, Коваве, пришел издалека встретиться с посвящаемыми. Далее следовала серия поучений и запретов, относившихся к разным сторонам жизни; все это сопровождалось звуками гуделок. На головах посвящаемых были надеты маски. В конце каждый кричал: «это мой Коваве!», маски сбрасывались, мальчиков ударяли по спине гуделками («чтобы укрепить тело и обеспечить рост») [160, с. 121, 126—127].

У намаи посвящаемых увозили вверх по реке Пурари, старики рассказывали о прежних поездках, связанных с инициацией, о случившихся происшествиях и о преодолении опасностей на пути благодаря вмешательству Каиа Имуну, мифического первопредка. По словам наблюдателей, именно культ Каиа Имуну составляет смысл и поездки, и сопровождающих ее рассказов. Участники инициации должны нарезать в лесу и связать пучки тростника, а также высосать сок из обрубленных концов. Старики объясняют затем, что сок этот принадлежал Каиа Имуну, который таким образом вошел в них, и с этого времени они принадлежат ему [160, с. 123—124].

У киваи посвящаемым показывают во время обряда *мима* антропоморфную каменную фигуру, стоящую в мужском доме возле центрального столба. Предварительно ее украшают и одевают в танцевальный наряд. Мужчины в церемониальных нарядах становятся перед фигурой, а мальчики, сопровождаемые

своими руководителями, должны проползти у них между расставленными ногами. Затем каждый прижимается грудью к камню, что, как считается, укрепляет его для будущих битв и для сопротивления болезням, а также касается камня зубами. Позднее устраивается обряд «захоронения» фигуры: мужчины с песней поднимают ее и раскачивают, танцуют и размахивая кротоновыми листьями; затем фигуру бросают в дыру в полу, при этом срывают с нее украшения и головной убор. Позднее дыру закрывают [193, с. 375].

Связь некоторых эпизодов инициации с мифологией весьма наглядно показана в описаниях Ф. Уильямса из района озера Кутубу. В известный момент обряда посвящаемым дают выпить *уси*, особое снадобье, приготовленное из коры, корней, растений, — неприятного, обжигающего вкуса и вызывающее тошноту. Приняв *уси*, посвящаемый как бы уподобляется в своем состоянии и поведении мифическому герою Хобо. Согласно мифу, Хобо последовал однажды тайно за своим старшим братом Сомаиа: тот приготовил напиток и, выпив его, пришел в состояние транса; наутро Хобо обнаружил скелет брата. Он повторил все, что видел накануне. Выпив снадобье и исполнив танец, он отправился на запад. Среди кутубу он провел первую инициацию, взяв себе в помощники некоего Тамо. Вместе они пели песню, содержанием ее был перечень ценностей, которые они просили за напиток *уси*, обладающий особенной силой.

Посвящаемые приобщаются к культу Хобо и другими способами; в частности, каждый получает плетеную сумку, в которой находятся аналоги тех предметов, какие были в сумке Хобо. Сумки остаются в мужском доме и там хранятся чуть ли не до тления, а потом закапываются [324, с. 109—113].

Выше нам уже приходилось описывать корзины-чудовища *каиему*, являвшиеся объектом культа у пурари (см. с. 102). Во время инициации подросткам открывали тайны *каиему*. «Наблюдайте и запоминайте, как *каиему* уничтожаются и воссоздаются; потом, когда мы умрем и уйдем, вы будете знать, как сделать эту работу самим». В период уединения мальчики участвуют в поездке за тростником, который заготавливается и доставляется в обстановке глубокой секретности. Они же ломают старые *каиему*, скоблят и расщепляют тростник и помогают плести новые корзины, а затем присутствуют при сожжении старых, после чего совершается обряд своеобразного очищения (ритуальное оттирание грязи и купание). Уединение посвящаемых заканчивается, когда новые *каиему* поставлены в мужской дом [317, с. 157—162].

Собственно период уединения, который растягивается обычно на несколько месяцев и следует за центральными, наиболее драматичными и событийными моментами ритуала, т. е. пере-

дачей посвящаемым тайн флейт и гуделок, символическим проглатыванием и возвращением их чудовищами, болезненными испытаниями, проходит в большинстве случаев относительно спокойно.

Правда, по многим данным можно заключить, что период изоляции мог включать и различные событийные эпизоды, испытания, нанесение знаков, в прошлом — даже участие посвящаемых в военных экспедициях. Все же не они составляли главное содержание жизни в изоляции. Суть заключалась именно в длительном уединении, в полном отключении от привычного деревенского образа жизни, в строгом соблюдении предписанного режима, комплекса различных запретов, в выполнении различных физических действий, упражнений, в выработке ряда навыков, нужных мужчине. Ограничения на этом этапе не всегда были мучительными. Приобретение знаний, обуславливающих мужской статус, дальнейшее отграничение от женского мира и приобщение к традициям рода, — важная сторона периода уединения. Сюда относились совершенствование во владении флейтами и гуделками, обучение танцам, песням, знакомство с элементами магии, обучение искусству изготовления каркасов масок, украшений и головных уборов, посвящение в некоторые охотничьи обряды, сообщение мифов [291, с. 263—264]. Разумеется, приобщение к тайнам мифологии и ритуалов было лишь предварительным и самым необходимым, поскольку этот процесс был длительным и должен был занимать важное место в дальнейшей жизни прошедших инициацию.

Большое внимание в период изоляции уделялось наставлениям и поучениям в сфере поведения и нравственности. Эту задачу выполняли старики, специально прикрепленные к группе посвящаемых. Можно думать, однако, что комплекс поучений, который многократно повторялся и варьировался, мыслился как исходящий от предков, унаследованный от них, а не просто как опыт старших. В этом комплексе раскрывается перед нами нравственный кодекс общинно-родового коллектива, включавший в первую очередь простые и ясные принципы трудовой деятельности, взаимопомощи, полного подчинения старшим, следования обычаям и ритуальным правилам, воздержанности, соблюдения запретов и ограничений, готовности охранять коллектив от врагов и быть настоящими воинами и т. д. В поучениях заметное место отводилось отношениям с женщинами: с одной стороны, многократно формулировались разные аспекты дихотомии «мужское» — «женское», с другой — устанавливались принципы и ограничения в сексуальной сфере. Связь с чужой женой расценивалась как тяжкое преступление, подобное воровству.

Характерно постоянное указание на непосредственную обусловленность собственного благополучия соблюдением правил

поведения: «Если будешь жить хорошо (т. е. по правилам) — проживешь долго»; нарушение положений кодекса грозит немедленными неприятными последствиями [61, с. 96; 92, с. 76; 207, с. 121—125; 268, с. 293, с. 169—171].

Р. Берндт приводит любопытные факты, наблюдавшиеся у форы: здесь отдельные положения поведенческого комплекса не только излагались в беседах, но разыгрывались в специальных пантомимах. Мужчина в полном церемониальном наряде, с луком и стрелами в руках, заходил в мужской дом, где группа посвящаемых и сопровождавшие их старшие представляли зрителей, выламывал сахарный тростник, прикрепленный к центральному столбу, и убегал. Появлялся второй, сердито спрашивал: «Кто резал мой тростник?» — и тоже уходил. Один из старших обращался к мальчикам с предупреждением: «Вы не должны ломать чужой тростник». Тяжесть демонстрируемого преступления (и воровства вообще) усугублялась тем, что похищался тростник с сакрального столба.

Затем аналогичная сцена происходила на «огороде». Хозяин огорода обнаруживал пропажу овощей, тыкал палкой в места, где они росли, требовал компенсации и грозил мстью. Следовал комментарий: «Вы не должны воровать из чужого огорода. Если вы это сделаете, вас убьют. Когда ты был мальчиком, бывало, ты воровал. Теперь другое. Мы пустили тебе кровь из носа, и ты быстро вырос большим. Теперь ты похож на человека. Ты должен думать об огороде, должен держать в хорошем состоянии посадки... » и т. д. Третий эпизод относится к отношениям с женщиной: разыгрывается сцена неудачного адюльтера — муж застаёт другого в своем доме, завязывается драка. «Если чужая жена придет к тебе, ты обязан устоять. Не держи женщину, когда ты на огороде. Если встретишь молодую женщину на пути, не смотри на ее лицо. Если ты взглянешь на нее, а она на тебя, вы не устоите. А если это случится, твоя кожа испортится... Если ты встретишь женщину на лесной тропе, отступи, держа свое оружие в сторону, пропусти ее не глядя и не заговаривая с нею. Если ты ее тронешь нечаянно, она сразу скажет мужу, и тот застрелит тебя. Если ты понравишься женщине и она возьмет твою руку, спроси ее: „Зачем это?“ Уйди быстро и расскажи мужу, чтобы он мог спросить ее и побить...» [61, с. 102—103].

Благополучное завершение периода изоляции знаменует окончание инициации. Далее следуют финальные эпизоды — возвращение молодых людей в деревню и участие их в фестивальных танцах, в пиршестве. Различные мотивы, знаки и действия маркируют становящийся очевидным и перед всеми демонстрируемый переход прошедших инициацию в иное состояние. Внешне этот переход ознаменовывается тем, что молодые люди оде-

ты в церемониальную одежду, их тела выкрашены, они могут нести какие-либо символы, оружие и т. д., они включаются в некоторые танцы (при этом надо иметь в виду, что «полного» перехода во взрослое состояние обычно еще нет, он происходит постепенно уже за рамками инициации). В ритуале возвращения просматриваются очевидные следы представлений о том, что пребывание мальчиков в обстановке обрядов имело особые (мы бы сказали — необыкновенные, фантастические) последствия: необычайно быстрый их физический рост, совершенно изменивший их внешне; другая столь же разительная перемена обусловлена тем, что мальчики прошли временную гибель и как бы родились заново. Это преобразование символизируется присвоением прошедшим инициацию нового классного имени и новых личных имен, а также поведением женщин, которые «не узнают» своих детей и братьев. У абелам женщины при виде явившихся молодых людей восклицают: «Кто эти чужаки?» [172, с. 357]. Матери, сестры, другие родственницы разыгрывают встречу. Они устраивают засаду на пути процессии, неожиданно выскакивают, метают игрушечные стрелы, кричат, обращаясь к мужчинам: «Мы дали этим ребятам жизнь, а теперь вы захватили их. Вы испортили им ноздри, вы любите наших детей, а теперь забрали их в мужской дом. Вы запрещаете им спать в наших домах...» Мужчины танцуют, продвигаясь вперед, вводят мальчиков в мужской дом. Конфликт в данном случае выражен во вполне игровых формах, и позднее родители вместе приносят детям еду и украшают их для заключительных ритуальных эпизодов [61, с. 101—102].

Два обстоятельства, не относящиеся прямо к посвящаемым, ознаменовывают окончание всего обрядового цикла. Родители одаривают взрослых участников продуктами, каменными топорами, связками собачьих зубов, подчеркивая тем самым их роль как организаторов, наблюдателей, учителей. С окончанием обрядов прекращается действие многочисленных запретов, которым должны были следовать родители и — в ряде пунктов — все жители деревень, откуда были родом участники инициации. В частности, в течение нескольких месяцев родители должны были воздерживаться от сексуального общения, строго соблюдать разного рода табу на отдельные виды пищи. С первым звучанием гуделок устанавливался всеобщий мир, прекращались ссоры. У бусама, например, виновные в убийстве, адюльтере, других крупных провинностях, допущенных в период запретов, карались смертью [153, с. 132].

Важную роль в обрядах инициации играли ритуальные танцы и песни. Обучение им входило в обязательную программу, осуществлявшуюся главным образом в период изоляции. К сожалению, мы располагаем самыми общими сведениями о содер-

жании и приемах обучения. Очевидно, что посвящаемых учили вообще искусству танца и пения как совершенно необходимому для будущих участников разных церемоний и празднеств. Вместе с тем они усваивали специальные песни, связанные непосредственно с инициацией. Весьма ценное свидетельство в этом плане принадлежит М. Сомаре. Он рассказал, как его учили песням *тимит*. Их знал только его дядя, и он десять раз подряд повторил их перед посвящаемым, чтобы тот мог запомнить. От обучавшихся требовали, чтобы во время пения они не глотали слюну: считалось, что, если они нарушат это правило, они забудут песни, но, даже если будут помнить, песни не возымеют должного эффекта. После пения дядя промыл рты посвящаемых соленой водой, чтобы предупредить выделение слюны. Все уселись вокруг дыры, сделанной в полу, и дядя произнес небольшую речь на темы дихотомии «мужчина» — «женщина» и получения посвящаемыми силы [127, с. 30—31].

Многочисленные описания инициационных обрядов содержат упоминания об исполнении по ходу их специальных танцев и песен. К сожалению, часто дело ограничивается попутными замечаниями и лишь в отдельных случаях приводятся более или менее конкретные описания и даются тексты.

Насколько можно судить, сами посвящаемые (если не считать обучения) в ходе ритуалов пели мало. Можно даже думать, что до выхода из изоляции они только учились песням и танцам. Это естественно, поскольку до этого момента они не были еще равноправными участниками ритуалов — такое право они как раз получали в процессе инициации. Исполнителями танцев и песен были взрослые участники обрядового цикла — мужчины и юноши, уже прошедшие посвящение. Руководили же ими старики, знавшие весь порядок и набор соответствующих «жанров» и текстов. Впрочем, посвящаемые время от времени вовлекались в общие танцы, но, так сказать, на вторых ролях.

Обычное место исполнения инициационных (либо приуроченных к инициации) танцев и песен — мужской дом, время их исполнения — чаще всего ночные часы.

У маринд-аним поются *гага* и *ярут* — виды песен, традиционно связанные также с похоронным обрядом и ритуалом культа умерших и культа предков. Гага поют перед каждой церемонией, в ходе которой, предполагается, произойдет воплощение *дема*. Поскольку в ходе инициации должен явиться Сосом, его появление также предваряется и провоцируется долгим ночным пением гага. Позднее на открытом месте среди кокосовых пальм, неподалеку от сооружения для посвящаемых, исполняется танец плодородия. В гага и ярут тексты заключают несколько слов, которые без конца повторяются и варьируются. В большинстве случаев это названия мест, расположенных в непосредственной

близости к деревне или более удаленных, иногда — местопребывания дема. Они называются в известном порядке, явно имея в виду маршруты дема — с востока на запад либо с запада на восток. Второй маршрут как раз соответствует событиям церемонии *майо*, в ходе которой совершается инициация [45, с. 508—510; 331, т. 3, с. 8—9].

По-видимому, вообще значительное число ритуальных песен относится к тем моментам инициационного обряда, которые связаны с ожиданием и приходом мифологических персонажей, с демонстрацией их различных воплощений, с вхождением посвящаемых в новый для них таинственный мир мифов. Отсюда — общая особенность таких песен: имплицитный характер их ритуальных связей, наличие более или менее очевидного мифологического подтекста и «тайный» язык, не полностью открытый даже посвященным.

У маринд-аним, когда приходит Сосом, мужчины, в частности, поют *бандра* («сакральные песни обряда Сосом»). Одна из функций этих песен — манифестация появления дема [45, с. 480]. На другом этапе инициации перед посвящаемыми является «глиняный дема». В одной руке у него посох, один из символов обряда майо, в другой — сосуд, наполненный грязью. Приближаясь, он поет:

Тронемся с места,

Побежим,

[Иначе] глина, глина убьет нас.

[Ведь] Тупри («глиняный дема») [имеет обыкновение]
убивать нас.

Песня эта явно поется от имени посвящаемых, которым приход дема угрожает смертью. Дема останавливается перед каждым посвящаемым, бросая куски сырой глины на его голову [45, с. 523; 331, т. 3, с. 16]. Таким образом совершается символическое умерщвление посвящаемых. За ним кроется мифологический контекст, благодаря которому разъясняются и сюжет песни, и основа всего эпизода. Согласно мифу, некогда Уари, «глиняный дема», охотился за головами. После нескольких неудачных дней он попал в окрестности Бангу, где люди готовились к празднику. Ночью он бесшумно приблизился к деревне. Увидевший его молодой мужчина успел спасти себя, жену и мальчика — они взобрались на дерево; Уари убил всех остальных жителей, покрыв людей, деревню, берег толстым слоем глины. На следующий день мальчик спустился с дерева, чтобы проверить, не затвердела ли глина, и погрузился в нее. Мать, пытаясь спасти сына, тоже погрузилась в глину и превратилась в дерево. Еще ранее последовали превращения: девушки — в пели-

кана, женщины — в большого краба и т. д. Спасся лишь молодой мужчина, ставший предком одного из субкланов [45, с. 342; 331, т. 2, с. 156—157].

Таким образом, угроза, которую несет посвящаемым ритуальный дема, является постоянной и устойчивой, повторяющейся регулярно в силу известной мифологической истории.

В ходе обряда к посвящаемым приходит Арамеб, принадлежащий к числу наиболее популярных мифических героев у маринд-аним. Он одет согласно описаниям в мифе: на голове у него два красных попугая, в волосах — две стрелы, на теле — украшения. В руках он держит ленты из листьев кокосовой пальмы, пучки травы, волокна ибиска. Ставя крепко свой посох перед каждым из посвящаемых, он касается их голов пучками листьев и волокнами. При этом он поет:

Арамеб кака вэре эéh!
 Арамеб'а гэм-замбу эéh!
 Арамеб'а майо-анем, ямбод-анем-эéh!
 Майо-анем, уабе ямбод-анем-эéh!
 [45, с. 526; 331, т. 3, с. 18].

С Арамебом связаны многие мифы, содержание и значение которых так или иначе может ассоциироваться с семантикой инициационных обрядов. Он — участник создания первых людей. Это Арамеб вырезал конечности людям, он же приготовил огонь и взорвал в нем куски бамбука, благодаря чему у первых людей открылись уши, глаза, носы и рты. Он стал первым охотником. Он же был великим исполнителем и организатором ритуалов, творцом возрастных классов — отсюда его естественная связь с инициационными обрядами. Но связи протягиваются глубже. Помимо всего, он — великий зачинатель, наставник, мастер показывать, как надо делать разные вещи. Наконец, он открыватель земли умерших и, что особенно существенно, дема, заново вернувшийся к жизни. Таким образом, он воплощает одновременно и смерть и жизнь, точнее сказать — возможность преодолевать смерть и возрождаться к жизни. Тем самым Арамеб собственным примером воплощает одну из главных идей всего инициационного комплекса. Возможно, что касание посвящаемых, которое совершает Арамеб, является вариацией на тему их умирания и возвращения.

Песня, которую поет Арамеб, — о нем самом. Хотя почти все слова в ней могут быть объяснены, полного смыслового перевода текста получить не удастся. Кое-что в нем уводит нас в мифологический подтекст. Гем-замбу — название берега; как большинство топонимов в песнях, оно должно вызывать мифологические ассоциации. *Майо* — название ритуала, в составе кото-

рого происходит инициация. *Анем* — человек. Слово *йамбод* заставляет вспомнить один миф об Арамембе. Однажды он убил и съел дема Мингуи, сложил скелет и покрыл его травой, а затем стал бить палкой по земле. Из костей вышла масса кенгуру, и Арамемб стал охотиться. Метая копыя в кенгуру, он всякий раз клялся йамбодом, женским детородным органом. Отец впоследствии запретил ему это, посоветовав упоминать имя предка Мад. Этот-то эпизод и вспоминается в песне, вызывая представления об Арамембе как о первом охотнике, создателе кенгуру, но и как о герое-трикстере [45, с. 246—247, 285—292; 331, т. 4, с. 134—135].

Позднее, когда прошедшие ранее инициацию собираются на берегу вокруг огня, они поют гага до рассвета. Здесь опять появляется Арамемб, он торжественно ходит вдоль берега, и гага относятся к нему:

Aramemb-a kamaya durke
imagaraka uag ééh...
[45, с. 528; 331, т. 3, с. 18].

Слово *дурке* означает «табу», *уар* — «аист». Упоминание аиста, конечно, не случайно, поскольку он занимает видное место в системе мифологических представлений маринд-аним. Аист является тотемом фратрии арамемб, и в этом качестве он — табуированная птица. Согласно мифам, первопредком одного из субкланов был Вонатаи, человек-аист. Он был создателем огородничества, принес растение *вати*, имевшее церемониальное употребление. Аист ассоциировался с различными церемониями и среди них — с инициацией в ее завершающей части. Наконец, аист, как и Арамемб, выступает одним из персонажей в мифе о происхождении людей [45, с. 185, 302—305, 552—554 и др.].

Имеются сведения о том, что в разные моменты инициации исполнялись мифологические песни, содержание и образы которых так или иначе ассоциировались с обрядовой семантикой. Так, у кутубу посвящаемые, после того как им давали ритуальный напиток *уси*, в течение нескольких ночей пели в мужском доме, причем темой этих песен была уже упоминавшаяся выше история о братьях Сомаиа и Хобо, первыми применивших уси в ритуально-лечебных целях [324, с. 112].

У киваи мифологические серийные песни включались в разные этапы инициации. Церемония *мадúa*, длившаяся в течение недели, имела четыре этапа. Во время *гáну* всю ночь длился всеобщий танец. Песня, записанная Г. Ландтманом, говорит о появлении на горизонте какого-то каноэ, а последняя ее строфа, видимо, относится к мифу о Сидо, посылающем птиц с вестью к Сагару. В течение второго этапа, который также длится не-

сколько ночей, в мужском доме поются разные серийные песни, в том числе о Сидо, а во время третьего — песни о мифической героине Абере (см. о них с. 234—239).

Выбор песен, скорее всего, произволен. То же самое относится к танцам, в ходе которых могут разыгрываться пантомимы. Например, одну из фигур танца составляет выход Собе (летающая лисица). На нем маска из листьев ниповой пальмы, хвост из красных цветов. Он появляется неожиданно, кричит, имитируя крик летающей лисицы, подражает ее движениям [193, с. 411—413].

Ф. Уильямс слышал у орокаива во время инициации песни особого типа, которые можно было бы назвать высмеивающими. По ходу обряда посвящаемым вручают подарки. Делают это старые войны, которые по очереди выкрикивают имена своих прежних жертв, называют племя, которому они принадлежали. В это время хор, составленный из молодых мужчин с барабанами, поет песни, в которых опровергаются речи стариков, например:

Poroni ori be kajari keko,

что означает: старый *агума* (дающий подарок) — хвостун и лжец, ему никогда не приходилось протыкать копьём чье-то тело, он просто ткнул противника побегом дерева *попони* [321, с. 190]. Вполне очевидно, что издевка здесь имеет не прямой, а ритуальный смысл.

Несколько позднее, когда подарки розданы, посвящаемых собирают у церемониальной платформы, и ночь проходит в пении и танцах, причем одна из главных тем — ритуальное поношение женщин: их укоряют, им адресуются шрипевки непристойного содержания [321, с. 192].

Заклинания и заклинательные песни сопровождают отдельные ритуалы операционного и испытательного порядка. Вот одно такое заклинание, которое исполняет «специалист», прежде чем сделать посвящаемым надрезы на языках:

Скверна улетает вместе с кровью.

Приходи, пассат, войди в языки мальчиков,
Дай им свое дыхание, чтобы играть на флейтах.

Приходи, муссон, войди в языки мальчиков,
Дай им свое дыхание, чтобы играть на флейтах.

Приходите, южный ветер, восточный ветер,
северный бриз, западный бриз,

Приходите, все бури и ураганы, отовсюду,

Войдите в языки мальчиков,

Дайте им свое дыхание, чтобы играть на флейтах.

Исполнение заклинания завершалось свистящим звуком, имитировавшим флейту [157, с. 116—117].

Именно заклинание открывает (скорее всего, частично) смысл болезненной операции, объединения очистительную акцию с получением посвящаемыми сакрального «дыхания» от всех ветров, необходимого для ритуального пользования флейтами.

В деревне Бонгу во время экспедиции 1971 г. удалось получить запись песни, исполняемой специалистом во время обреза-

Sindale dale aboijeboije karonge karonge.

Перевода, однако, ни текста в целом, ни отдельных слов дано не было, что может указывать на наличие тайного смысла [19, № 31].

У буква записана траурная песня, исполняемая во время обрезания и имеющая целью заглушить пронзительные крики ребят и дать понять женщинам, что Балум действительно проглотил их детей.

Другая песня служит предостережением тем, кто нарушает запреты, принятые в обрядах: двое старших хотели во время обрезания съесть свинью, но дух Балум с помощью дождя разрушил крышу хижины [135, с. 43].

У форе целая серия песен, следующих за ходом ритуала, имеет целью отчасти прояснить его смысл, а главное — содействовать переходу посвящаемых в новое состояние и обретению ими необходимых сил. Например, когда их подводят к центральному столбу мужского дома, песня говорит: «Вы должны быть сильными, подобно этому главному столбу, — так вы станете большими людьми»; «Эти деревья большие и крепкие, вы тоже будете такими». За словами песен стоят совершенные обрядовые действия, определенные позиции участников, последствия действий и их скрытый смысл.

Esa:esa:wi wabamuntiga esa:esa:wi ...

(«Кора дерева йонин, сок дерева йонин...»)

В ночь на начало инициации мужчины обдирают кору со специально культивируемых деревьев и приносят в мужской дом, где ее подвергают обработке. Стих означает, что кора с этого дерева ободрана, разжевана, сок от жевания собран на листья, и специальные пояса посвящаемых натерты им так, что получился красный цвет. Кроме того, с дерева собран сок, которым также натерты пояса [61, с. 66—67].

Последний раз инициационные песни звучат открыто и громко, когда посвящаемые в своем новом качестве возвращаются

в деревню. Песни поются в их честь, песнями их встречают, песни же демонстрируют перемены, происшедшие с ними. Мужчины ведут ребят по тропе, исполняя при этом танец и песню:

Warebuna runtu... runtu wai tunturuntu o...
wajau... iwu... aiaju...

Буквальный перевод: «Мы несем красные листья *варебу*». Имеется в виду, что они ведут молодых людей, чья кожа красного цвета — подобно листьям *варебу*.

Цветовая характеристика, сравнения кожи с листьями, перьями, упоминания деталей одежды в таких песнях вообще, видимо, занимают заметное место, поскольку сами действия с посвящаемыми включают символику одевания, украшения, раскрашивания тел:

Mamuwe nora mamuwe warara isugo...
asogowa uwe... uje aje...

(«Мы привязываем перья попугая и рогоклюва»).

Песня в данном случае просто описывает действие, но сам факт того, что она поется, придает простой операции значение символическое:

Kabari migarinari oawo...
susuke o migarinari...

(«Красные перья птицы... Мы укладываем их...»)

Р. Берндт, опираясь на свидетельства информаторов, дает следующий пространный смысловой перевод песни: «Когда мы уложим вокруг вас эти красные перья, вы станете здесь похожими на эти птички перья; ваша кожа похожа на эти перья» [61, с. 101—102].

В другом районе Новой Гвинеи во время ритуального одевания посвящаемых в одежду взрослых дядя по матери берет отдельно каждую принадлежность нового туалета и, специально жуя бетель, произносит заклинание. Он смазывает ее слюной и повторяет заклинание снова и снова, пока не приладит ее на теле мальчика [282, с. 107—108].

Прошедшие инициацию ярко раскрашены и одеты в новые наряды. В честь их поют: «Мы здесь с отличными молодыми людьми» [89, с. 228—229].

Две песни, записанные в деревне Бонгу в 1971 г., относятся к возвращению молодых людей из леса в деревню. Текст первой:

O-O-O Kaung kaung a Bongu kem moa giniba,
Ajimare uleren.

Перевод: «Слушайте „жаунг“ и приходите все вы, дети Бонгу, я чувствую себя теперь хорошо». «Каунг» обозначает какой-то призывный сигнал. Исполнители дали такой комментарий к песне: «Эта песня поется, когда молодых людей переводят в зрелый возраст и обучают их быть мужчинами. Их приводят в укромное место в лесу... Люди там сами должны создать (так.— Б. П.) и вернуться с песней. Эта песня для того, чтобы вернуть их в деревню и привести их, чтобы дать им направление, как они должны жить и какими словами должны обращаться к своим женам» [19, № 2]. В свете всего, что говорилось о значении инициации, данный комментарий довольно ясен, и он сравнительно определенно раскрывает смысл песни, с которой молодые бонгуанцы возвращались после изоляции в деревню.

Обзор известного нам песенного материала, связанного с инициацией, мы закончим рассказом М. Сомаре, первого главы недавно созданного независимого государства Папуа Новая Гвинея. По разным обстоятельствам последний этап инициации Сомаре своевременно пройти не удалось, и обряд был совершен по упрощенному плану в 1973 г., когда ему было уже много лет. Главный эпизод, включавший испытания, назывался «Змея». Змею символизировала длинная веревка, которую держали десять-пятнадцать мужчин: они танцевали вокруг посвящаемого, старались испугать его, наносили ему удары палками и головешками, а он должен был продемонстрировать стойкость.

После этого проходило обучение песням *тимит* — Сомаре получал во владение «личные песни», которые в будущем разрешалось петь ему одному. Вот одна из таких песен:

O ai oo ma moa gai oo
O sagao ooo
ma moa gai o o
Sh sh sh o o
Ai o moana gai o agai o
O agai o o mokiaa gai o e e
Ai o o makuma gao
Mikuma gai o aгао.

(«О, я в каноз свињи,
Я в каноз.
Ш-ш-ш о о.
Я становлюсь
Новым духом.
Я в каноз свињи»)

М. Сомаре так комментирует текст: «Имеется в виду свинья, голова которой на моем каное и которая есть магическое животное моего клана. Магическая формула должна дать возможность духу *ганар*, обладателю большой силы, войти в свинью и действовать через нее. Свинья, которой таким образом овладевают, становится символом силы клана». Особенность «личной песни», надо думать, в том, что символика клана получает здесь индивидуальную формульную реализацию [127, с. 32].

Благодаря таким песням, так же как и обрядовому комплексу в целом, обеспечивался важнейший социальный акт — «мальчик» становился взрослым, полноправным членом родового коллектива и — в рамках его — личностью.

1. Бахта В. М. Папуасы Новой Гвинеи: производство и общество.— Проблемы истории докапиталистических обществ. Кн. 1. М., 1968.
2. Бутинов Н. А. Этнолингвистические группы на Новой Гвинее.— СЭ. 1962, № 3.
3. Бутинов Н. А. Происхождение и этнический состав коренного населения Новой Гвинеи.— Проблемы истории и этнографии народов Австралии, Новой Гвинеи и Гавайских островов. М.—Л., 1962.
4. Бутинов Н. А. Папуасы Новой Гвинеи (хозяйство, общественный строй). М., 1968.
5. Бьерре Й. Встреча с каменным веком. М., 1967.
6. Вольневич Я. У аборигенов Океании. По Папуа Новой Гвинее. М., 1976.
7. Вурм С. А. Лингвистическая ситуация в Новогвинейском районе.— СЭ. 1977, № 1.
8. Гэрли Ф. На гидроплане к людям каменного века. Путешествие в Новую Гвинею. М., 1935.
9. Леонтьев А. А. Папуасские языки. М., 1974.
10. Малаховский К. В. Остров райских птиц. История Папуа Новой Гвинеи. М., 1976.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
12. Миклухо-Маклай Н. Н. Собрание сочинений. Т. 1—4. М.—Л., 1950—1954.
13. На Берегу Маклая (этнографические очерки). М., 1975.
14. Народы Австралии и Океании. Под ред. С. А. Токарева и С. П. Толстова. М., 1956.
15. Путилов Б. Н. В Бонгу звучат окамы.— СЭ. 1972, № 3.
16. Путилов Б. Н. Песенно-музыкальные коллекции МАЭ с островов Океании.— Культура народов Австралии и Океании. Л., 1974.
17. Путилов Б. Н. Проблемы изучения песенно-музыкального фольклора Берега Маклая.— СЭ. 1976, № 2.
18. Путилов Б. Н. Связи музыкального фольклора папуасов Новой Гвинеи с их мифологией.— О языках, фольклоре и литературе Океании. М., 1978.
19. Путилов Б. Н. Материалы полевых фольклорных работ на Берегу Маклая в 1971 г. [рукопись].
20. Пучков П. И. Население Океании. Этнографический обзор. М., 1967.
21. Рид К. Горная долина. М., 1970.
22. Сказки и мифы Океании. Пер. с западноевропейских и полинезийских языков. Предисл. Е. М. Мелетинского. М., 1970.
23. Сказки и мифы папуасов киваи. Из собрания Г. Ландтмана. Отв. ред. и авт. предисл. Б. Н. Путилов. М., 1977.
24. Сыны Дехевая. Предания о демонах и рассказы охотников за головами. Собраны проф. Г. Неверманом в этнографической экспедиции на юг Новой Гвинеи. М., 1960.
25. Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. М., 1964.

26. Aber C. Suau Aesthetics.—«Gigibori. A Magazine of Papua New Guinea Cultures». Vol. 11, 1974, № 1.
27. Aia. Mekeo Songs. Collected and translated by A. Natachee. Port Moresby, 1968.
28. Akaru. Traditional Buin Songs. Collected and translated by D. Laycock. Port Moresby, 1969.
29. Allen M. R. Male Cults and Secret Initiations in Melanesia. Melbourne, 1967.
30. Anell B. Contribution to the History of Fishing in the Southern Seas. Uppsala, 1955.
31. Anell B. Hunting and Trapping Methods in Australia and Oceania. Lund—Uppsala, 1960.
32. Art of New Guinea. Sepik, Maprik and Highlands. Los Angeles, 1967.
33. Asmat. Art from Southwest New Guinea. Photos: R. L. Mellema. Text: H. C. Van Renselaar. Amsterdam.
34. Aufenanger H. The War-magic Houses in the Wahgi Valley and Adjacent Areas (New Guinea).—«Anthropos». Vol. 54, 1959, fasc. 1—2.
35. Aufenanger H. The Story-Telling Hut in the Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 54, 1959, fasc. 5—6.
36. Aufenanger H. The Ayom Pygmies' Myth of Origin and their Method of Counting.—«Anthropos». Vol. 55, 1960, fasc. 1—2.
37. Aufenanger H. The Kanggi Spirit in the Central Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 55, 1960, fasc. 5—6.
38. Aufenanger H. Descent Totemism and Magical Practices in the Wahgi Valley (Central New Guinea).—«Anthropos». Vol. 56, 1961, fasc. 1—2.
- 38a. Aufenanger H. The Cordyline Plant in the Central Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 56, 1961, fasc. 3—4.
39. Aufenanger H. Customs, Beliefs and Material Culture in the Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 58, 1963, fasc. 1—2.
40. Aufenanger H. Women's Lives in the Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 59, 1964, fasc. 1—2.
41. Aufenanger H. The «Gerua» Cult in the Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 60, 1965, fasc. 1—6.
42. Aufenanger H. Animals' Souls in the New Guinea Highlands.—«Anthropos». Vol. 61, 1966, fasc. 3—6.
43. Aufenanger H. Notes on the Culture of the Kuli in the Western Highlands of the New Guinea.—AFS. Vol. 27, 1968, № 1.
44. Baal J., Van. The Cult of the Bull-roarer in Australia and Southern New Guinea.—BTLV. D. 119.
45. Baal J., Van. Dema. Description and Analysis of Marind-Anim Culture (South New Guinea). The Hague, 1966.
46. Baaren Th. P., Van. Korwars and Korwar Style. Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea. Mouton, 1968.
47. Baldwin B. Usitumal Song of Heaven.—«Oceania». 1945, № 3.
48. Baldwin B. Kadaguwai. Songs of the Trobriand Sunset Isles.—«Oceania», 1950, № 4.
49. Barth F. Ritual and Knowledge among the Baktaman of New Guinea. Oslo—New Haven, 1975.
50. Bateson G. Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View. Cambridge, 1936.
51. Beaver W. N. Unexplored New Guinea. L., 1920.
52. Becker A. Erzählungen der Valman von der Nordküste Neuguineas.—«Anthropos». Vol. 66, 1971, fasc. 1—6.
53. Bell F. L. S. Courtship and Marriage among the Tanga.—«Oceania». 1938, № 4.
54. Belshaw C. S. The Great Village. The Economic and Social Welfare of Hanuabada, an Urban Community in Papua. L., 1957.

55. Bergman S. Through Primitive New Guinea. L., 1957.
56. Berndt C. H. Translation Problems in Three New Guinea Highland Languages.—«Oceania». 1954, № 4.
57. Berndt C. H. Ascription of Meaning in a Ceremonial Context, in the Eastern Central Highlands of New Guinea.—Anthropology in the South Seas. Essays presented to H. D. Skinner. New Plymouth, 1959.
58. Berndt C. H. The Ghost Husband. Society and the Individual in the New Guinea Myth.—JAF. Vol. 79, № 3111, 1966.
59. Berndt C. H., Berndt R. M. The Barbarians. An Anthropological View. L., 1971.
60. Berndt R. M. Kamano, Jate, Usurufa and Fore Kinship of the Eastern Highlands of New Guinea: a Preliminary Account.—«Oceania». 1954, № 1—2.
61. Berndt R. M. Excess and Restraint. Social Control among a New Guinea Mountain People. Chicago, 1962.
62. Berndt R. M. Warfare in the New Guinea Highlands.—«American Anthropologist». Special publication. Vol. 66, 1964, № 4, p. 2.
63. Birket-Smith K. Studies in Circumpacific Culture Relations. 1. Potlatch and Feasts of Merit. København, 1967.
64. Bjerre J. The Last Cannibals. L., 1956.
65. Bjerre J. Savage New Guinea. L., 1964.
66. Blackwood B. Folk-stories of a Stone Age People in New Guinea.—«Folk-Lore». Vol. 50, 1939, № 3.
67. Blackwood B. The Technology of a Modern Stone Age People in New Guinea. Ox., 1950.
68. Bodrogi T. New Guinean Style Provinces. The Style Province «Astrolabe Bay».—Opuscula Ethnologica Memoriae Ludovici Biró Sacra. Budapest, 1959.
69. Bodrogi T. Art in North-East New Guinea. Budapest, 1961.
70. Brookfield H. S., Brown P. Struggle for Land. Agriculture and Group Territories among the Chimbu of the New Guinea Highland. Melbourne, 1963.
71. Brown P. The Chimbu. A Study of Change in the New Guinea Highlands. L., 1973.
72. Brown P. *Kumo* Witchcraft at Mintima, Chimbu Province, Papua New Guinea.—«Oceania». 1977, № 1.
73. Brown P., Brookfield H. C. Chimbu Land and Society.—«Oceania». 1959, № 1.
74. Bulmer R. N. H. Papua and New Guinea.—Meeting on studies of Oceanic cultures. Canberra, 1971.
75. Bulmer R., Bulmer S. Figurines and other Stones of Power among the Kyaka of Central New Guinea.—JPS. Vol. 71, 1962, № 2.
76. Burrige K. O. L. Cargo Cult Activity in Tangu.—«Oceania». 1954, № 4.
77. Burrige K. O. L. Social Implications of Some Tangu Myths.—SJA. Vol. 12, 1956.
78. Burrige K. O. L. Disputing in Tangu.—«American Anthropologist». Vol. 59, 1957, № 5.
79. Burrige K. O. L. The Slit-gong in Tangu, New Guinea.—«Ethnos». Vol. 24, 1959, № 34.
80. Burrige K. Mambu. A Melanesian Millennium. L., 1960.
81. Burrige K. Tangu Traditions. A Study of the Way of Life, Mythology, and Developing Experience of a New Guinea People. Ox., 1969.
82. Butcher B. T. We Lived with Headhunters. L., 1963.
83. Chakravarti P. The Ogre-killing child: a Major Theme of Papua New Guinea Folklore.—«Gigibori. A Magazine of Papua New Guinea Cultures». Vol. 11, 1974, № 1.
84. Chalmers I. Work and Adventure in New Guinea. L., 1902.

85. Chalmers J. Notes on the Natives of Kiwai Island. Fly River, British New Guinea.—JRAI. Vol. 33, 1903.
86. Champion I. F. Across New Guinea from the Fly to the Sepik. L., 1932.
87. Chenoweth V. Song Structure of a New Guinea Highlands Tribe.—«Ethnomusicology». 1966, № 3.
88. Chenoweth V. Managalasi Mourning Songs.—«Ethnomusicology». 1968, № 3.
89. Chenoweth V. An Investigation of the Singing Styles of the Dunas.—«Oceania». 1969, № 3.
90. Chenoweth V., Bee D. Comparative-generative Models of a New Guinea Melodie Structure.—«American Anthropologist». Vol. 73, 1971, № 3.
91. Chinnery E. W. P. Further Notes on the Use of the Wooden Kipi Trumpet and Conch Shell by the Natives of Papua.—«Man». Vol. 17, 1917, № 5.
92. Chinnery E. W. P., Beaver W. N. Notes on the Initiation Ceremonies of the Koko, Papua.—JRAI. Vol. 45, 1916.
93. Collaer P. Ozeanien. Musikgeschichte in Bildern. Herausgegeben von H. Bessler und M. Schneider. Bd 1: Musikethnologie. Lief. 1. Lpz., 1966.
94. Cultures of the Pacific. Selected readings. Edited and with introductions by Th. G. Harding and B. J. Wallace. N. Y.—L., 1970.
95. Dark Ph. J. Kilenge Life and Art. A Look at a New Guineas People. L.—N. Y., 1974.
96. Dean B., Carell V. Softly, Wild Drums. Sydney, 1958.
97. Dixon L. B. Oceanic.—The Mythology of All Races in thirteen volumes. Vol. 9. Boston, 1916.
98. Drabbe P. Folk-tales from Netherlands New Guinea.—«Oceania». 1947, № 2; 1948, № 3; 1949, № 1; 1950, № 3.
99. Dutton T. E. The Peopling of Central Papua. Canberra, 1969.
100. Du Toit B. M. Akuna. A New Guinea Village Community. Rotterdam, 1975.
- 100a. Du Toit B. M. Gadsup Culture Hero Tales.—JAF. Vol. 77, № 306, 1964.
101. Ein Pfeilschuss für die Braut. Mythen und Erzählungen aus Kwieftim und Abrau, Nordostneuguinea. Aufgenommen, übersetzt und kommentiert von A. und H. Kelm. Wiesbaden, 1975.
102. Elkin A. P. Australian and New Guinea Musical Records.—«Oceania». 1957, № 3.
103. Elmberg J.-E. Field Notes on the Mejbrat People in the Ajamaru District of the Bird's Head (Vogelkop), Western New Guinea.—«Ethnos». Vol. 20, 1955, № 1.
104. Elmberg J.-E. Islands of Tomorrow. L., 1956.
105. Elmberg J.-E. Balance and Circulation. Aspects of Tradition and Change among the Mejbrat of Irian Barat. Stockholm, 1968.
106. Encyclopaedia of Papua and New Guinea. Vol. 1—3. Melbourne, 1972.
107. Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edited by J. Hastings. Vol. 9. N. Y., 1917.
108. Enga Eda Nemago Meri Singing. Poetry of the Yandapo Engas. Collected and translated by Kundapen Talyaga. Port Moresby, 1973.
109. Errington F. K. Karavar. Masks and Power in a Melanesian Ritual. Ithaca—London, 1974.
110. Feachem R. The Religious Belief and Ritual of the Raiapu Enga.—«Oceania». 1973, № 4.
111. Firth R. Art and Life in New Guinea. L.—N. Y., 1936.
112. Firth R. Essays on Social Organization and Values. L., 1964.
113. Fischer H. Negwa. Ein Papua-Gruppe im Wandel. München, 1968.

114. Forge A., Clausen R. Three Regions of Melanesian Art. New Guinea and the New Hebrides. N. Y., 1960.
115. Fortune R. F. Sorcerers of Dobu. The Social Anthropology of the Dobu Islanders of the Western Pacific. L., 1932.
116. Fortune R. F. Manus Religion. An Ethnological Study of the Manus Natives of the Admiralty Islands. Philadelphia, 1935.
117. Fortune R. F. Arapesh. N. Y., 1942.
118. Franklin K. J. A Kewa Religious Argat (New Guinea).—«Anthropos». Vol. 70, 1975, fasc. 5—6.
119. Frazer J. G. The Belief in Immortality and the Worship of the Dead. Vol. 1—2. L., 1913.
120. Gagin B. D. Some Wogeo Songs and Spells.—«Oceania». 1972, № 3.
121. Gardi R. Sepik. Land der Sterbenden Geister. Bilddokumente aus Neuguinea. Berlin — Stuttgart — Wien, 1958.
122. Gardi R. Tambaran. An Encounter with Cultures in Decline in New Guinea. L., 1960.
123. Gardner R., Heider K. G. Gardens of War. Life and Death in the New Guinea Stone Age. N. Y., 1968.
124. Gerrits G. J. M. Burial-canoes and Canoe-burial in the Trobriand and Marshall Bennett Islands (Melanesia).—«Anthropos». Vol. 69, 1974, fasc. 1—2.
125. Gerstner P. A. Der Yams-Anbau in But-Bezirk Neuguineas.—«Anthropos». Vol. 34, 1939, fasc. 1—3.
126. Gibbs Ph. J. The Cult from Lyeimi and the Ipili.—«Oceania». 1977, № 1.
127. «Gigibori. A Magazine of Papua New Guinea Cultures». Vol. 1, 1974, № 1.
128. Gillison G. Fertility Rites and Sorcery in a New Guinea Village.—«Natural Geography». 1977, № 1.
129. Gitlow A. L. Economics of the Mount Hagen Tribes, New Guinea. N. Y., 1947.
130. Glasse R. M. Huli of Papua. A Cognatic Descent System. Paris — The Hague, 1968.
131. Glick L. B. Gimi Farces.—«Oceania». 1968, № 1.
132. Gods, Ghosts and Men in Melanesia. Some Religions of Australian New Guinea and the New Hebrides. Edited by P. Lawrence and M. J. Meggitt. Melbourne — London — Wellington — New York, 1965.
133. Goodenough W. H. Ethnographic Notes on the Mae People of New Guinea's Western Highlands.—SJA. Vol. 9, 1953.
134. Gore J. R. T. Justice Versus Sorcery. 1965.
135. Gourlay K. A. Sound-producing Instruments in Traditional Society: a Study of Esoteric Instruments and their Role in Male-female Relations. Port Moresby — Canberra, 1975.
136. Graf W. Zur Spieltechnik und Spielweise von Zeremonialflöten von der Nordküste Neuguineas.—«Archiv für Völkerkunde». 1947, Bd 2.
137. Haberland E., Seyfarth S. Die Yimar am Oberen Korowori (Neuguinea). Wiesbaden, 1974.
138. Haddon A. C. The Decorative Art of British New Guinea: a Study in Papuan Ethnography. L., 1894.
139. Haddon A. C. The Agiba Cult of the Kerewe Culture.—«Man». Vol. 18, 1918, № 12.
140. Haddon A. C., Hornell J. Canoes of Oceania. Vol. 2. The Canoes of Melanesia, Queensland, and New Guinea. Honolulu, 1937.
141. Hannemann E. F. Papuan Dances and Dancing. Madang, 1935.
142. Hannemann E. F. Games and Modes of Entertainment in the Past among the People of the Madang District.—«Mankind». Vol. 5, 1959, № 8.
143. Harding Th. G. Voyages of the Vitiaz Strait. A Study of a New Guinea Trade System. Wash., 1967.
144. Hatanaka Sashiko. Leadership and Socio-economic Change in Sinasina, New Guinea Highlands. Port Moresby, 1972.

145. Heider K. G. The Dugum Dani. A Papuan Culture in the Highlands of West New Guinea. N. Y., 1970.
146. Heider K. G. The Grand Valley Dani Pig Feast: a Ritual Passage and Intensification.—«Oceania». 1972, № 3.
147. Held G. J. The Papuas of Waropen. The Hague, 1957.
148. Henslowe D. J. Papua Calls. 1957.
149. Hogbin H. J. Native Culture of Wogeo. Report of field work in New Guinea.—«Oceania». 1935, № 3.
150. Hogbin H. J. Trading Expeditions in Northern New Guinea.—«Oceania». 1935, № 4.
151. Hogbin H. J. A New Guinea Childhood: from Weaning Till Eighth Year in Wogeo.—«Oceania». 1946, № 4.
152. Hogbin H. J. Native Christianity in a New Guinea Village.—«Oceania». 1947, № 1.
153. Hogbin H. J. Pagan Religion in a New Guinea Village.—«Oceania». 1947, № 2.
154. Hogbin H. J. Transformation Scene. The Changing Culture of a New Guinea Village. L., 1951.
155. Hogbin H. J. Kinship and Marriage in a New Guinea Village. L., 1963.
156. Hogbin H. J. A Guadalcanal Society. The Kaoka Speakers. N. Y.—L., 1964.
157. Hogbin H. J. The Island of Menstruating Men. Religion in Wogeo, New Guinea. London — Toronto, 1970.
158. Holmes J. H. Notes on the Elema Tribes of the Papuan Culf.—JRAI. Vol. 33, 1903.
159. Holmes J. H. Introductory Notes to a Study of the Totemism of the Elema Tribes, Papuan Gulf.—«Man». 1905, № 5.
160. Holmes J. H. In Primitive New Guinea. L., 1924.
161. Höltker G. Neue Materialien über den Todeszauber in Neuguinea.—«Anthropos». Vol. 58, 1963, fasc. 3—4.
162. Höltker G. Mythen und Erzählungen der Monumbo- und Ngaimbop-Papua in Nordost-Neuguinea.—«Anthropos». Vol. 60, 1965, fasc. 1—6.
163. Hubers P. H. Kleine musikethnologische Beiträge von der Insel Karkar in Neuguinea.—«Anthropos». Vol. 37—40, 1942—1945, fasc. 1—3.
164. Hughes B. New Guinea Folk-tales. N. Y., 1959.
165. Humphries A. R. The Gulf Division Ehalo Dance.—«Man». Vol. 31, 1931, № 8.
166. Initiation. Contributions to the theme of the Study-conference of the International Association to the History of religions held at Strasburg, September 17th to 22th 1964. Edited by C. J. Blecker. Leiden, 1965.
167. Isles of the South Pacific. Papua and New Guinea, New Britain, New Ireland, Bougainville. Photographic and Text by J. Cockroft. Sydney, 1968.
168. James A. [Рец. на:] Melpa Amb Kenan: Courting Songs of the Melpa People Collected and Translated by A. Strathern, Port Moresby, 1974.—«Oceania». 1976, № 3.
169. James D. Toward an Ethnic Hymnody.—«Practical anthropology». Vol. 16, 1969, № 1.
170. Jenness D., Ballantyne A. The Northern D'Entrecasteaux. Ox., 1920.
171. Joyce T. A. A Ceremonial «Mask» from the Sepik River, New Guinea.—«Man». 1926, vol. 26, № 1.
172. Kaberry Ph. M. The Abelam Tribe, Sepic District, New Guinea.—«Oceania». 1941, № 3—4.
173. Kaberry Ph. M. Law and Political Organisation in the Abelam Tribe, New Guinea.—«Oceania». 1941, № 1; 1942, № 3—4.
174. Kaeppler A. [Рец. на:] Music of New Guinea; the Australian Trust Territory, an introduction, Wattle Archive series, № 2, 1958.—«Ethnomusicology». 1963, № 1.

175. Kaeppler A. L. Ceremonial Masks: a Melanesian Art Style.—JPS. Vol. 72, 1963, № 2.
176. Kaeppler A. L. Dance in the Pacific.—Meeting on studies of Oceanic cultures. Canberra, 1971.
177. Kelm H. Kunst vom Sepik, 1—2. B., 1966.
178. Kerr M. D. New Guinea Patrol. L., 1973.
179. Kienzle W., Campbell S. Notes on the Natives of the Fly and Sepik River Headwaters, New Guinea.—«Oceania». 1938, № 4.
180. Koch G. Kultur der Abelam. B., 1968.
181. Koch K.-F. War and Peace in Jalémó: the Management of Conflict in Highlands New Guinea. Cambridge, 1974.
182. Köhnke G. Time Belong Tumbuna. Legends and traditions of Papua New Guinea. Port Moresby, 1973.
183. Kunst J. Musicologisch Onderzoek, 2. Songs of North New Guinea. [B. m.], 1931.
184. Kunst J. Ethnomusicology. The Hague, 1959.
185. Kunst J. Music in New Guinea. Three studies. [B. m.], 1967.
186. Laade W. Further Material on Kuiam, Legendary Hero of Mabuia, Torres Strait Islands.—«Ethnos». Vol. 32, 1967, № 1—4.
187. Laade W. The Torres Strait Islander's own Traditions on their Origin.—«Ethnos». Vol. 33, 1968, № 1—4.
188. Laade W. Music from South New Guinea. Record notes to Folkways ethnic series. [B. m.], 1971.
189. Landtman G. The Poetry of the Kiwai Papuans.—«Folk-Lore». Vol. 24, 1913, № 3.
190. Landtman G. The Folk-tales of the Kiwai Papuans. Helsingfors, 1917.
191. Landtman G. Papuan Magic in the Building of Houses.—«Acta Academiae Aboensis Humaniora». 1, 5. Abo, 1920.
192. Landtman G. The Origin of Images as Objects of Cult.—«Archiv für Religionswissenschaft». Bd 24, 1926.
193. Landtman G. The Kiwai Papuans of British New Guinea. A Nature-born Instance of Rousseau's Ideal Community. L., 1927.
194. Landtman G. Ethnographical Collection from the Kiwai District of British New Guinea in the National Museum of Finland, Helsingfors (Helsinki). Helsinki, 1933.
195. Landtman G. The Origins of Sacrifice as Illustrated by a Primitive People.—Essays presented to C. D. Seligman. Edited by E. E. Evans-Pritchard, R. Firth, B. Malinowski and I. Sharepa. L., 1934.
196. Langness L. L. Sexual Antagonism in the New Guinea Highlands: a Bena Bena Example.—«Oceania». 1963, № 3.
197. Langness L. L. Ritual, Power, and Male Dominance in the New Guinea Highlands.—The Anthropology of Power. Ethnographic studies from Asia, Oceania, and the New Guinea. N. Y., 1977.
198. Lawes W. G. Ethnological Notes on the Motu, Koitapu and Koirari Tribes of New Guinea.—JRAI. Vol. 8, 1879, № 4.
199. Lawrence P. Land Tenure among the Garia. The Traditional System of a New Guinea People. Canberra, 1955.
200. Lawrence P. Road Belong Cargo. A Study of the Cargo Movement in the Southern Madang District New Guinea. Madang, 1963.
201. Lehner E. Myths and Stories of Susure, North-East New Guinea.—«Anthropos». Vol. 70, 1975, fasc. 5—6.
202. Lessa W. A. Oedipus-type Tales in Oceania.—JAF. Vol. 69, № 271, 1956.
203. Lewis A. B. Decorative Art of New Guinea: Incised Designs. Chicago, 1925.
204. Lewis A. B. Carved and Printed Designs from New Guinea. Chicago, 1931.
205. Linton R., Wingert P. S. Arts of the South Seas. The Museum of Modern Art. N. Y., 1946.

206. Lomax A. Folk Song Style and Culture. Wash., 1968.
207. Louzbetak L. J. The Socio-religious Significance of a New Guinea Pig Festival. Banz, Western Highlands New Guinea. — «Anthropological Quarterly». Vol. 27, 1954, № 3, 4.
208. Luzbetak L. J. Worship of the Dead in the Middle Wahgi (New Guinea). — «Anthropos». Vol. 51, 1956, fasc. 1—2.
209. McCarthy J. K. Patrol into Yesterday. My New Guinea Years. Melbourne — Canberra — Sydney, 1963.
210. Malinowski B. Baloma. The Spirits of the Dead in the Trobriand Islands. L., 1916.
211. Malinowski B. Fishing in the Trobriand Islands. — «Man». Vol. 18, 1918, № 6.
212. Malinowski B. Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. L., 1922.
213. Malinowski B. Coral Gardens and their Magic. Vol. 1—2. L., 1935.
214. Malinowski B. Crime and Custom in Savage Society. L., 1959.
215. Malm W. P. Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia. New Jersey, 1967.
216. Massola A. Drum Types of Eastern New Guinea. — «National Museum of Victoria, Melbourne, Australia. Memories». 1957, p. 7.
217. Maude H., Wedgwood C. H. String Figures from Northern New Guinea. — «Oceania». 1967, № 3.
218. Mayr E. A Tenderfoot Explorer in New Guinea. Reminiscences of an Expedition for Birds in the Primeval Forests of the Arfak Mountains. — «Natural History». Vol. 32, 1932, № 1.
219. Mead M. Growing up in New Guinea. A Comparative Study of primitive Education. L., 1931.
220. Mead M. Tamberans and Tumbuan in New Guinea. — «Natural History». Vol. 34, 1934, № 3.
221. Mead M. Sex and Temperament in Three Primitive Societies. L., 1935.
222. Mead M. The Mountain Arapesh. Vol. 1—5. N. Y., 1938—1949.
223. Mead M. New Lives for Old. Cultural Transformation — Manus, 1928—1953. N. Y., 1956.
224. Meggitt M. J. The Ipi of the Porgera Valley, Western Highlands District, Territory of New Guinea. — «Oceania». 1957, № 1.
225. Meggitt M. J. [Рец. на:] Music of New Guinea: an introduction. Archive series, № 2. L. P. Wattle recordings. — «Mankind». Vol. 5, 1959, № 8.
226. Meggitt M. J. Dream Interpretation among the Mae Enga of New Guinea. — SJA. Vol. 18, 1962.
227. Meggitt M. J. Male-female Relationships in the Highlands of Australian New Guinea. — «American Anthropologist». Special publication. Vol. 66, 1964, № 4, p. 2.
228. Meggitt M. J. The Lineage System of the Mae-Enga of New Guinea. Edinburg — London, 1965.
229. Meggitt M. J. The Sun and the Shakers: a Millenarian Cult and its Transformations in the New Guinea Highlands. — «Oceania». 1973, № 1—2.
230. Meiser L. The «Platform» Phenomenon along the Northern Coast of New Guinea. — «Anthropos». Vol. 50, 1955, fasc. 1—3.
- 230a. Meiser L. *Rayan*, the High Spirit of the Kaeen. «Anthropos». Vol. 58, 1963, fasc. 5—6.
231. Melanesia: Readings on a Culture Area. Edited by L. L. Langness and J. C. Weschler. London — Toronto, 1971.
232. Moranta L. Beyond the Village. Local Politics in Madang, Papua New Guinea. N. Y., 1974.
233. Moyle A. M. [Рец. на:] Music of New Guinea Archive series, № 2, L. P. Wattle recordings, Sydney. — «Oceania». 1959, № 1.

234. Moyle A. M. Source Materials: Aboriginal Music of Australia and New Guinea.—«Ethnomusicology». 1971, № 1.
235. Murray J. H. P. Papua or British New Guinea. L., 1912.
236. Myths and Legends of Torres Strait. Collected and translated by M. Lawric. Queensland, 1970.
237. New Guinea Papuans Legend, Sotira, 1951. Philadelphia, 1952.
238. New Guinea. The Central Highlands. J. B. Watson editor.—«American Anthropologist». Special publication. Vol. 66, 1964, № 4, p. 2.
239. New Guinea. The Sepik Head-waters, 1963—64. L., 1966.
240. Newman Ph. Sorcery, Religion and the Man.—«Natural History». Vol. 71, 1962, № 2.
241. Newman Ph. L. Religious Belief and Ritual in a New Guinea Society.—«American Anthropologist». Special publication. Vol. 66, 1964, № 4, p. 2.
242. Newton D. New Guinea Art in the Collection of the Museum of Primitive Art. N. Y., 1967.
243. Nilles J. The Kuman of the Chimbu Region, Central Highlands, New Guinea.—«Oceania». 1950, № 1.
244. Nilles J. The Kuman People: a Study of Cultural Change in a Primitive Society in the Central Highlands of New Guinea.—«Oceania». 1953, № 1, 2.
245. Noble Ph. D. Children's Games and Entertainments among the Managalaasi People of Northern Papua.—«Anthropos». Vol. 72, 1977, fasc. 3—4.
246. Oceanic Art. 96 photographs by F. Hewicker. Text by H. Tischner. N. Y., 1954.
247. Oliver D. L. A Solomon Island Society. Kinship and Leadership among the Siuai of Bougainville. Cambridge, 1955.
248. O'Neill T. And We, the People. Ten Years with the Primitive Tribes of New Guinea. N. Y., 1960.
249. Ooesterwal G. People of the Tor. A Cultural-anthropological Study on the Tribes of the For Territory (Northern Netherlands New Guinea). Assen, 1961.
250. Oral Traditions and Written Documents on the History and Ethnography of the Northern Torres Strait Islands, Saibai—Dauan—Boigu. Vol. 1. Adi—Myths, Legends, Fairy tales. Collected and edited by W. Laade. Wiesbaden, 1971.
251. Papuan Languages and the New Guinea Linguistic Scene. By F. A. Wurm editor. Canberra, 1975.
252. Pigs, Pearlshells, and Women. Marriage in the New Guinea Highlands. A Symposium. Edited by R. M. Glasse and M. J. Meggitt. Prentice-Hall, 1969.
253. Ploeg A. Feasting for Gain and Help.—«Mankind». Vol. 9, 1973, № 1.
254. Poignant R. Oceanic Mythology. The Myths of Polynesia, Micronesia, Melanesia, Australia. London—New York—Sydney—Toronto, 1967.
255. Politics in New Guinea. Traditional and in the Context of Change some Anthropological Perspectives. Editors R. M. Berndt, P. Lawrence. Wash., 1973.
256. Pospisil L. Kapauku Papuans and their Law. New Haven, 1958.
257. Pospisil L. Kapauku Papuan Economy. New Haven, 1963.
258. Pospisil L. The Kapauku Papuans of West New Guinea. New York—Chicago—San Francisco—Toronto—London, 1965.
259. Pugh-Kitingan J. Huli Language and Instrumental Performance.—«Ethnomusicology». 1977, № 2.
260. Pulsford R. L. Ceremonial Fishing for Tuna by the Motu of Pari.—«Oceania». 1975, № 2.
261. Rappaport R. A. Pigs for the Ancestors. Ritual in the Ecology of a New Guinea People. New Haven—London, 1973.
262. Ray S. H. Songs and Specimens of the Language of New Georgia,

- Solomon Islands. Collected by B. G. Somervill, with an introductory notice of Melanesian and New Guinea songs.—JRAI. Vol. 26, 1897.
263. Read K. E. The Political System of the Ngarawapum.—«Oceania». 1950, № 3.
264. Read K. E. Nama Cult of the Central Highlands, New Guinea.—«Oceania», 1952, № 1.
265. Read K. E. Cultures of the Central Highlands, New Guinea.—SJA. Vol. 10, 1954.
266. Read K. E. Morality and the Concept of the Person among the Gahukugama.—«Oceania». 1955, № 4.
267. Read K. E. The High Valley. L., 1966.
268. Reay B. The Kuma. Freedom and Conformity in the New Guinea Highlands. Melbourne, 1959.
269. Reschke H. Linguistische Untersuchung der Mythologie und Initiation in Neuguinea. Münster i. W., 1935.
270. Richard G. A. Melanesian Design. A Study of Style in Wood and Tortoiseshell Carving. Vol. 1—2, N. Y., 1933.
271. Riley B. Some Mythes of Origin from the Fly River, New Guinea.—MAGW. Bd 61, 1931, H. 1—2.
272. Rogers E. S. New Guinea: Big Man Island. Toronto, 1970.
273. Ross J. A. The Puberty Ceremony of the Chimbu Girl in the Eastern Highlands of New Guinea.—«Anthropos». Vol. 60, 1965, fasc. 1—6.
274. Rosser W. E. (collected), Hornell J. (Edited and annotated). String Figures from British New Guinea.—JRAI. Vol. 62, 1932.
275. Rowley C. D. The New Guinea Villager. A Retrospect from 1964. Melbourne—Canberra—Sydney, 1965.
276. Ruhen O. Land of Dahori. Philadelphia—New York, 1957.
277. Sachs C. The History of Musical Instruments. N. Y., 1940.
278. Sack P. G. Mythology and Land Rights on Wogeo.—«Oceania». 1975, № 1.
279. Salisbury R. F. From Stone to Steel. Economic Consequences of a Technological Change in New Guinea. Melbourne, 1962.
280. Sanger P., Sorrell N. Music in Umeda Village, New Guinea.—«Ethnomusicology», 1975, № 1.
281. Sargent W. People of the Valley. N. Y., 1974.
282. Saville W. J. V. In Unknown New Guinea. L., 1926.
283. Schellong O. Music and Tanz der Papuas.—«Globus». Bd 56, 1889, № 6.
284. Schieffelin E. L. The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancing. N. Y., 1976.
285. Schmidt P. W. Beiträge zur Ethnographic des Gebietes von Potsdamhafen (Deutsch-Neuguinea).—«Globus». Bd 84, 1903.
286. Schmitz C. A. Die Initiation bei den Pasum am Oberen Rumu, Nordost-Neuguinea.—«Zeitschrift für Ethnologie». Bd 81, 1956, H. 2.
287. Schmitz C. A. Zur Ethnologie der Rai-Küste in Neuguinea.—«Anthropos», Vol. 54, 1959, fasc. 1—2.
288. Schmitz C. A. Wantoat. Art and Religion of the Northeast New Guinea Papuans. The Hague—Paris, 1963.
289. Schwimmer E. Exchange in the Social Structure of the Orokaiva. Traditional and Emergent Ideologies in the Northern district of Papua. L., 1973.
290. Seligmann C. G. A Classification of the Natives of British New Guinea.—JRAI. Vol. 39, 1909.
291. Seligmann C. G. The Melanesian of British New Guinea. Cambridge, 1910.
292. Seligmann C. G. Rest and Work Periods of the Sinaugolo (Rigo district, British New Guinea).—«Man». Vol. 27, 1927, № 3.
293. Serpenti L. M. Cultivators in the Swamps. Social Structure and Horti-

- culture in a New Guinea Society (Frederik-Hendrik Islands West New Guinea). Assen, 1965.
294. Silas E. A Primitive Arcadia. Being the Impressions of an Artist in Papua. London — Boston, 1926.
295. Simpson C. Adam with Arrows. Inside New Guinea. Sydney — London, 1953.
- 295a. Simpson C. Adam in Plumes. Sydney — London — Melbourne — Wellington, 1954. *
296. Some Myths of Origin from the Fly River, New Guinea. Told and written by natives of Kiwai, translated by E. B. Riley with introduction and notes by S. H. Ray.—MAGW. Bd 61, 1931, H. 6.
297. Spiegel H. A Sculpture from the Maprik District in the Australian Museum.—«Mankind». Vol. 6, 1967, № 10.
298. Strathern A. The Rope of Moka. Big-men and Ceremonial Exchange in Mount Hagen New Guinea. Cambridge, 1971.
299. Strathern N. Women in Between. Female Roles in a Male World: Mount Hagen, New Guinea. London — New York, 1972.
300. Strathern M. No Money on our Skins. Hagen Migrants in Port Moresby. Port Moresby, 1975.
301. Tatje T., Hsu F. L. K. Variations in Ancestor Worship Beliefs and their Relation to Kinship.—SJA. Vol. 25, 1969.
302. Taylor M. M. The Heart of Black Papua. N. Y., 1926.
303. The Columbia World Library of Folk and Primitive Music. Compiled and Edited by A. Lomax, vol. 5. Australia and New Guinea. [Б. м., 6. r.].
304. Thomas G. Customs and Beliefs of the Natives of Buka.—«Oceania». L., 1931, № 2.
305. Thorpe W. W. Cawed Gopi Boards from the Papuan Gulf Area. «Man». Vol. 31, 1931, № 4.
306. Thurnwald R. Adventures of a Tribe in New Guinea (the Tjímundo).—Essays presented to C. G. Seligman. L., 1934.
307. Tucker A. N. A Study on Papuan Music.—«Man». Vol. 32, 1932, № 7.
308. Vicedom G. F. Die Mbowamb. Die Kultur der Hagenberg-Stämme in Östlichen Zentral-Neuguinea, Bd 3: Mythen und Erzählungen. Hamburg, 1943.
309. Vicedom G. F., Tischner H. Die Mbowamb. Die Kultur der Hagenberg-Stämme in Östlichen Zentral-Neuguinea. Bd 1. Hamburg, 1943—1948.
310. Wagner H. Mythen und Erzählungen der Komba in Nordost-Neu-Guinea.—«Zeitschrift für Ethnologie». Bd 88, 1963, H. 1.
311. Wagner R. The Curse of Couw. Principles of Daribi Clan Definition and Alliance in New Guinea. Chicago — London, 1967.
312. Wallashek R. Primitive Music. An Inquiry into Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races. L., 1893.
313. Whiteman J. Girls' Puberty Ceremonies amongst the Chimbu.—«Anthropos». Vol. 60, 1965, fasc. 1—6.
314. Whiteman J. Chimbu Family Relationships in Port Moresby.—«New Guinea Research Bulletin», № 52, 1973.
315. Whiting J. W. M. Becoming a Kwoma. Teaching and Learning in a New Guinea Tribe. New Haven, 1941.
316. Whiting J. W. M., Reed S. W. Kwoma Culture. Report on Field Work in the Mandaten Territory of New Guinea.—«Oceania». 1938, № 2.
317. Williams F. E. The Natives of the Purari Delta. Port Moresby, 1924.
318. Williams F. E. Plant-emblems Amongst the Orokaiva.—JRAI. Vol. 55, 1925.
319. Williams F. E. Orokaiva Magic. L., 1928.
320. Williams F. E. Rain-making on the River Morehead.—JRAI. Vol. 59, 1929.
321. Williams F. E. Orokaiva Society. L., 1930.

322. Williams F. E. Sentiments and Leading Ideas in Native Society. Po. Moresby, 1932.
323. Williams F. E. Sex Affiliation and its Implications.—JRAI. Vol. 62, 1932.
324. Williams F. E. Natives of Lake Kutubu, Papua.—«Oceania». 1940, № 2; 1941, № 1—4.
325. Williams F. E. Papuans of the Trans-Fly. Ox., 1969.
326. Williams M. The Stone Age Islands. New Guinea Today. N. Y., 1964.
327. Williamson R. W. The Mafulu Mountain People of British New Guinea. L., 1912.
328. Willis J. Lae. Village and City. Melbourne, 1974.
329. Wingert P. S. An Outline Guide to the Art of the South Pacific. N. Y., 1946.
330. Wingert P. S. Primitive Art. Its Traditions and Styles. N. Y., 1962.
331. Wirz P. Die Marind-anim von Holländisch-Süd-Neu-Guinea. Bd 1. T. 1—2, Hamburg, 1922; Bd 2. T. 3—4, Hamburg, 1925.
332. Wirz P. A Description of Musical Instruments from Central North-Eastern New Guinea.—«Koninklijk Instituut voor de Tropen Amsterdam. Mededeling № C. Afdeling culture en physische Anthropologie». № 43. Amsterdam, 1952.
333. Wollaston A. F. R. Pygmies and Papuans. The Stone Age Today in Dutch New Guinea. L., 1912.
334. Young M. W. Fighting with Food. Leadership, Values and Social Control in a Massim Society. Cambridge, 1971.
335. Zegwaard G. A. Headhunting Practices of the Asmat of Netherlands New Guinea.—Peoples and Cultures of the Pacific. An Anthropological Reader. N. Y., 1968.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- СЭ — «Советская этнография».
AFS — «Asian Folklore Studies».
BTLV — «Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde». 's-Gravenhage.
JAF — «Journal of American Folklore».
JPS — «Journal of the Polynesian Society».
JRAI — «Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland». L.
MAGW — «Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien».
SJA — «Southwestern Journal of Anthropology».

SUMMARY

The book presents an attempt of a comprehensive research of mythology, rituals, rites, ceremonies and songs of New Guinea indigenous in their syncretic unity, involved interaction and regular interdependence. Myth and ritual, myth and song, song and ritual, music and ritual etc. exist, functionate, reveal their meanings only in reciprocal inseverable unity and in unity with economic activity, social and common-life practice and the whole of spiritual life. These interdependence, intersections and matchings are very involved, diversiform and at the same time concrete. The task of the book, is to display as broadly as possible this specificity of relations, to manifest the diversity and characteristics of connections as well as gearing of their conduct, to reveal the unity of different levels — cognitive, expressive, magic and entertainment, aesthetical and ideological ones in the traditional culture.

The first chapter presents a description of mythology as an involved system, consisting of numerous tribal mythological systems, which functionates extremely broadly and is realized not only in verbal-narrative texts, but also in ritual complexes, dances and pantomimes, music, ritual implements, images on different objects, masks etc. The following sections are presented as especially prominent: archaic creation myths, cosmogonical myths, microcosm creation myths, objects of culture creation myths, aetiological myths; mythical organisation of the socium; myths about nature «hosts» (personified natural phenomena); mythology in action.

The chapter deals also with types of mythological personages—demiurges (first founders), culture heroes, totemic first ancestors, great hunters, warriors, sorcerers, ghosts, monsters etc.; with peculiarities of mythological cosmogenesis, three part division of universe, notions of the origin of people, ethnic groups and their territories, of various forms and objects of culture; among the latter are: getting cultural knowledge and skills, social organisation of primitive community, exogamy, intertribal connections, family, differentiation of male and female, warfare, interdictions and restrictions, division of labour etc.

The mythological heroic world, adventures and deeds of the heroes are described in detail. An important role in the structure of mythological notions is played by motifs of consecutive transformations leading to the appearance of a new quality; here the principle of two-staged operation is important as an almost obligatory element of mythological genesis. The concluding section of the chapter — «From myth to fairy-tale, legend, memorat» — shows the process of formation of folk-lore genres in their interaction with mythological plots.

The second chapter — «Rite, ritual, ceremony» gives a general picture of ritual life of New Guinea communities, reveals its common regularities, aims, principles of organisation, the permeation of the ritual life with mythological semantics and their connection with the foundations of economic activity and social life. Particular attention is given to the typology of ceremonies. The author reveals it by analysing basic recurrences, component elements, ceremonial implements, actions, composition of participants etc. and also by detection of stable functional correlations and mythological and social semantics. Special sections are devoted to description of preparation to ceremony; ceremonial erections; spirits at the ceremonies; masks; social aspects of the ceremonies, dances; myths about the origin of ceremonies.

The third chapter is «Songs». Characterising the songs the author proceeds from their principal feature, consisting in their being extremely rigidly conditioned by standard situations of common-life, their functional and structural connections with the cyclic course of life and practical activities of the community.

The song is always included in some traditional out-song system, apart from which it can neither exist nor spring up. Its situational and functional nature determines the place and role of the song in culture and common-life, and conditions the complex of its intrinsic characteristics.

These general theses are concretised in the section «The world of the song», which deals with the dependence of the song structure on rituals, the formal, nonempirical and allegorical character of the texts, the necessary presence of semantic undercurrent in them, their connection with mythological background. The author shows the existence of a set of conditions and regulations for the execution of songs, the differentiation of repertoire according to sex and age, typical peculiarities of performance, elements of genre differentiation. The section gives a special examination to such a typical peculiarity as obscurity of verbal text, the presence of many archaic words and also the manner of adoption (purchase) of songs from neighbouring ethnical communities, with their language, which is widely spread in New Guinea.

The problem of meaning and semantic interpretation of songs

is examined in connection with peculiarities of grammatical organization of texts, principle of rigid economy of word, allegoric character of song language, complex connections of texts with real life material.

The following sections of the chapter are devoted to problems of artistic organization of poetical text, interaction of word and music, singer's relation to text and character of improvisation, typology of rite connection of songs, songs of separate rite cycles and common-life situations. The analysis of songs, included in the rites of courting, allows us to approach the problem of sources of love lyric. Special sections are devoted to the following topics: «Invoking songs», «Songs and war», «Songs in labour and common-life situations», «Songs and myth», «Songs in myth», «Serial songs (at the sources of epos)».

The fourth chapter — «Musical instruments in the ritual mythological complex» describes complicated and stabilized functional connections of sacral sounding instruments, their place in ritual practice, their involvement in the complex of mythological notions and plots, the presence of strict interdictions and restrictions. There is a description of flutes, bullroarers, hand drums and signal drums, i. e. slit gongs.

The fifth chapter is «Worship of the dead». Worship of the dead was most developed and widely spread in New Guinea and found its expression in the complex of ideas about death, about the fate of the dead and their relations with the world of the living, in the system of funeral and memorial rites, as well as in the rites of household-magical and social character, in mythology and song folk-lore.

The sections of the chapter are: «Spirits of the dead»; «The land of the dead»; «Spirits of the dead and the world of the living»; «Burial rites, lamentations, mourning songs»; «Worship of the dead and the ancestor worship».

The sixth chapter — «Fertility worship» includes the following sections: «Myths about kitchen-garden cultures and kitchen-garden agriculture», «Rites and magical acts, connected with preparations of forest plots for kitchen-gardens and cultivation of soil, with planting and care of cultures, with calling the rain, with keeping the vermins and thieves off kitchen-gardens, with expectation of harvest», «Fertility ceremonies and rituals. Fertility symbols (harvest ceremonies, their social and mythological sense)».

The seventh chapter is «The myth and the song in initiation rituals». Initiation rituals were a necessary and universal form of men cult in New Guinea. The chapter gives a typological characteristic of men initiations, their contents and main repeating elements (including isolation, training, putting on trial, meeting mythological creatures etc.), of their social sense and the role of

song and music in them. Initiation songs have their «secret» language, mythological undercurrent and implicit ritual connections. Both the songs and the ritual as a whole provided the accomplishment of an important social act, after which the initiated became full and equal members of the tribal community.

От редколлегии	5
Введение	7
<i>Глава I. Мифология</i>	14
Мифы первотворения. Космогонические мифы	16
Мифы творения микромира	25
Мифы творения предметов культуры	28
Этиологические мифы	33
Мифологическая организация социума	36
Героический мир	61
Мифы о «хозяевах» природы	67
Мифология в действии	72
От мифа к сказке, преданию, меморату	78
<i>Глава II. Обряд, ритуал, церемония</i>	88
Подготовка к церемонии	93
Церемониальные сооружения	95
Духи на церемониях. Маски	105
Социальные аспекты церемоний	118
Танцы	126
Мифы о происхождении церемоний	136
<i>Глава III. Песня</i>	138
Песенный мир	138
Организация песенного текста	154
Певец и песенный текст. Импровизация	162
Песня и обряд	167
Фольклор в обрядах ухаживания. У истоков любовной лирики	186
Заклинательные песни	195
Песни и война	198
Песни в трудовых и бытовых ситуациях	206
Песня и миф	221
Песня в мифе	228
Серийные песни. У истоков эпоса	234
<i>Глава IV. Музыкальные инструменты в ритуально-мифологическом комплексе</i>	244
Флейты	245
Гуделки	255
Ручные барабаны	262
Сигнальные (щелевые) барабаны	268
<i>Глава V. Культ умерших</i>	274
Духи умерших	274
Земля умерших	276
Духи умерших и мир живых	283
Похоронные обряды. Причитания, похоронные песни	289
Культ умерших и культ предков	299
<i>Глава VI. Культ плодородия</i>	303
Мифы об огородных культурах и огородном земледелии	304

Обряды. Магия	311
Церемонии и ритуалы. Символика плодородия	327
Глава VII. Миф и песня в обрядах инициации	340
Библиография	365
Список сокращений	377
Summary	378

Борис Николаевич Путилов

МИФ — ОБРЯД — ПЕСНЯ НОВОЙ ГВИНЕИ

*Утверждено к печати
редколлекцией серии «Исследования по фольклору
и мифологии Востока»*

Редактор *И. Л. Елевич*
Младший редактор *Т. Н. Толстая*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *В. П. Стуковнина*
Корректор *В. В. Воловик*

ИБ № 14025

Сдано в набор 25.03.80. Подписано к печати 19.08.80. А-01903. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 24,0. Уч.-изд. л. 25,17. Тираж 4000 экз. Изд. № 4628. Зак. № 194. Цена 2 р. 90 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

