



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

Б. Н. Путилов

В БОНГУ ЗВУЧАТ ОКАМЫ¹

Готовясь к фольклорным работам в папуасской деревне Бонгу, я внимательно просмотрел все относящееся к новогвинейскому фольклору в дневниках и этнографических статьях Н. Н. Миклухо-Маклая. Результаты оказались самыми неожиданными. В сущности никто до сих пор не пытался взглянуть на его работы глазами фольклориста. А между тем на страницах сочинений Миклухо-Маклая рассыпаны необычайно интересные сведения, ценнейшие наблюдения и заметки, относящиеся к папуасскому фольклору — к музыкальным развлечениям и вкусам папуасов, их песням, пляскам, играм, театральным представлениям и, в особенности, — к музыкальным инструментам. Собранные воедино и приведенные в порядок эти материалы позволяли представить папуасский фольклор как определенную систему. Конечно, в ней многого не доставало и многое выглядело фрагментарно. Можно было, например, пожалеть, что ученый оставил так мало записей текстов папуасских песен, что он описал мало типичных случаев исполнения песен в повседневном деревенском быту. Однако, главная его заслуга состояла в том, что он включил фольклорную проблематику в программу этнографических изучений. Миклухо-Маклай явился первооткрывателем и первым исследователем музыки и музыкального быта папуасов. Добавим — исследователем чутким, зорким и, как всегда, точным. Он подходил к фольклору как этнограф и писал о нем только то, что сам видел и слышал, не прибегая к домыслам, догадкам и реконструкциям. Оттого его заметки и наблюдения, как бы ни были они фрагментарны и не всегда систематичны, вызывают полнейшее доверие. Для современных же исследователей они представляют путеводную нить и заключают исходный материал для сегодняшних исследований.

Изучение дневников и статей Миклухо-Маклая, ознакомление с предметами музыкального быта, привезенными им когда-то с берегов Новой Гвинеи (они хранятся в Музее антропологии и этнографии АН СССР в Ленинграде МАЭ), позволили мне определить существенные пункты программы предстоявших полевых фольклорных исследований в деревне Бонгу. Стало ясно, в частности, что одной из центральных тем должны быть розыски традиционных музыкальных инструментов и их изучение. Кажется, эта тема была прямо завещана нам Миклухо-Мак-

¹ Б. Н. Путилов в 1971 г. участвовал в 6-м экспедиционном рейсе научно-исследовательского судна АН СССР «Дмитрий Менделеев». Об этой экспедиции см.: Д. Д. Туркин, По островам Океании, «Сов. этнография», 1972, № 2.

лаем. Он составил каталог папуасских инструментов, привел их названия, описал их внешний вид, способы игры на них, сообщил множество любопытнейших данных об их бытовании, об отношении к ним папуасов, зарисовал некоторые из них и, наконец, несмотря на большие трудности, приобрел несколько великолепных экземпляров и привез в Россию. Не раз Николай Николаевич писал в дневниках, как он просыпался от пронзительных звуков папуасской музыки, с каким интересом прислушивался к ним, сопоставлял звучание разных инструментов, пытаясь словами передать характер звучания. Увы, он не имел возможности, по условиям его времени, сделать едва ли не самое главное — технически зафиксировать живое звучание папуасской музыки, не мог сделать так, чтобы ее услышали его соотечественники.

И вот ранним июльским утром, перебравшись по толстому скользкому бревну через ручей, я поднялся по тропе в гору и сразу оказался в деревне. Мои товарищи по этнографическому отряду были уже здесь. Толпа жителей Бонгу собралась на площади. В центре на циновке сидел Каму — староста деревни, поигрывая большим охотничьим ножом, который он получил от нас в подарок накануне вечером. Над толпой вился дым от русских сигарет.

Каму был уже в курсе наших этнографических интересов, так что, когда я после первых приветствий заговорил о цели своего прихода, он смог на языке бонгу прокомментировать мои слова и, главное, высказать свое положительное отношение к ним. Папуасы оживились, услышав слова «ай» (инструмент), «мун» (песня, пляска), «пууйу» (духовой инструмент), «синг-синг» (песня — на языке пиджин-инглиш). Я открыл магнитофон, показал, как он работает, и рассказал, что песни и музыку, которую я запишу, мы отвезем в страну Маклая и много-много людей услышат, как поют и играют люди Бонгу.

Словом, не прошло и получаса с момента моего появления в деревне, как фольклорная работа уже шла полным ходом. Меня устроили на низенькой скамейке в тени под деревом; по мере того, как тень передвигалась, я переходил на новое место со всем своим хозяйством, разложенным на циновке.

Группа немолодых мужчин уселась передо мной — тоже на циновке — и запела песню. Молодой папуас, сидевший рядом, объяснял по-английски содержание песен и переводил отдельные слова. Перед пением один из мужчин спросил остальных на пиджине: «Все ли готовы начать старую песню, которую поют перед посадкой таро? Начнем...».

Два обстоятельства сразу же поразили меня. Миклухо-Маклай писал, что папуасские песни — почти всегда импровизации. Между тем, песня, которую я услышал, явно имела традиционный текст. И в дальнейшем все песни, которые мне пели, не были импровизациями: слова их не создавались во время пения, но воспроизводились по памяти. А это значит, что за сто лет в поэтической структуре папуасской песни произошли какие-то сдвиги. Правда, содержание песен по-прежнему, как и во времена Миклухо-Маклая, чрезвычайно просто, даже элементарно, оно выражается одной фразой, а иногда тремя — четырьмя или же одним-двумя словами, которые повторяются и варьируются². В этой простоте, однако, есть своя поэтичность, образ в песне живет и вызывает определенные ассоциации, для поющего и слушающего он значит очень много.

Другое, что удивило меня, — был инструмент, который сопровождал песню: довольно толстая бамбуковая трубка, сантиметров 60 длиной, полая, срезанная с одного конца. Один из поющих бил закрытым концом трубки о землю в ритм песни, гулкие ее удары моментами перекрывали

² Ср.: П. Н. Миклухо-Маклай, Этнологические заметки о папуасах берега Маклая на Новой Гвинее, Собр. соч., т. III, ч. I, М.—Л., 1951, стр. 110.

голоса. Подошел еще папуас — с такой же трубкой, но потоньше; звук у нее был чуть выше. «Бембу» — так назвали мне этот инструмент. Странно, что в каталоге Н. Н. Миклухо-Маклая он не назван. Впрочем, возможно, его имел в виду ученый, когда писал: «В качестве музыкальных инструментов пользуются еще междуозлиями бамбука, которыми барабанят по толстым древесным стволам...»³. Если это так, то за сто лет произошла определенная эволюция: «междуозлия» превратились в ударный инструмент, который специально изготавливают, тщательно обрабатывают. Этот инструмент теперь самый распространенный. Без бембу мужчины-папуасы просто не могут петь — отбивать ритм ладонями или палочкой они не любят, а ударный аккомпанемент им совершенно необходим. Между прочим, слово «bembu» отсутствует в словаре, составленном немецким миссионером А. Ханке⁴. Автор первой грамматики и словаря бонгуанского языка жил на Берегу Маклая более чем двадцатью годами позже русского ученого. Этнографические наблюдения Ханке, преломившиеся в словаре, представляют ценность для нас, поскольку в них отражаются сдвиги, происшедшие в быту и культуре папуасов. Возможно, что в названии «bembu» следует искать влияние английского «bamboo».

В тот день несколько часов просидели мы под деревом на площади. Песни сменяли одна другую, в паузах мы разговаривали на разные темы, курили, и в подходящие моменты я начинал распространять папуасов о музыкальных инструментах. Не терпелось узнать, как изменился их состав за сто лет, хотелось увидеть и, главное, услышать то, что видел и слышал Миклухо-Маклай.

И вот вынесли на площадь длинную бамбуковую трубу, более двух метров, очень похожую на ту, которая есть в нашем музее. Один конец темнокоричневой, отполированной до блеска трубы кладут на плечо мальчику, другой конец поднимает сам исполнитель. Его зовут Оп. Он берет бамбук в рот (Миклухо-Маклай писал: «большой размер отверстия, по-видимому, нисколько не затрудняет папуасов»⁵) и начинает с силой дуть в него. Раздается густой ревуший звук, отчетливо слышится мелодия (см. нотный пример № 1).

«Ай-кабрай», — говорю я, показывая на трубу. «Нет, — возражают мне. — Это не ай-кабрай, а ай-дамангу. Ай-кабрай сейчас принесут». Действительно, приносят новый инструмент, внешне очень похожий на бембу: тоже толстая бамбуковая труба, только покороче и открытая с обеих сторон; папуас берет ее в рот и начинает кричать в нее, а труба странным образом усиливает и изменяет его голос. (см. нотный пример № 2).

Итак, вместо одного инструмента, значащегося у Миклухо-Маклая под названием «ай-кабрай» (кабрай на местном языке — это попугай с крикливым и громким голосом), папуасы знают теперь два — ай-кабрай и ай-дамангу. Об ай-кабрае Миклухо-Маклай писал: папуасы в него «дуют, кричат, режут и т. д. Целыми часами упражнялись в этом папуасы на своих праздниках, и звук инструмента, похожий на многоголосый рев, можно было слышать на берегу в тихие ночи, если не было противного ветра, на расстоянии 2—3 миль»⁶.

Эта характеристика полностью подходит и к современному ай-кабраю, только это теперь не длинная (2 м и больше) труба, а короткая трубка⁷.

³ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 109.

⁴ A. H a n k e, Grammatik und Vokabularium der Bongu-Sprache, Berlin, 1909.

⁵ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 106.

⁶ Там же.

⁷ Начальный звук в слове «кабрай» произносится как среднее между к и г. А. Ханке обозначает его знаком *g* и относит к числу фрикативных. В его словаре интересное нас слово фигурирует как *gabraj*.



Рис. 1. Нотный пример № 1

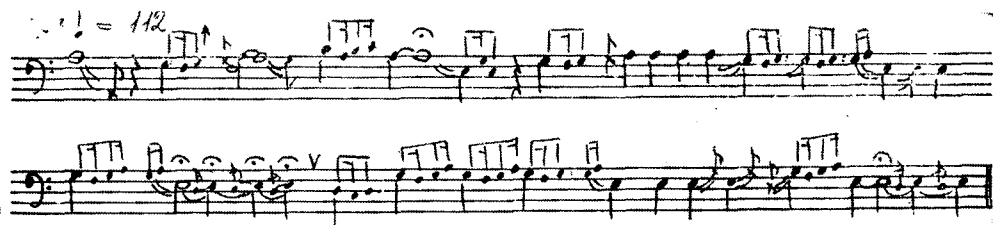


Рис. 2. Нотный пример № 2 (расшифровка Е. Е. Васильевой)

А. Ханке следующим образом описывает ай-кабрай: бамбук около двух метров длины, сделанный из определенного вида бамбука — *datanqu*; употребляется как духовой инструмент⁸. Это объясняет, как могло возникнуть название «ай-дамангу». Возможно, что вначале оно употреблялось всего лишь как вариант к слову «ай-кабрай».

Оба инструмента, по-видимому, в деревне редки.

У меня появляется добровольный помощник, его зовут Макин. Это — один из певцов, папуас средних лет с красивым лицом, хорошо сложенный, быстрый, легкий, он часто смеется, о чем-то шутит с соседями. Макин в деревне известен как весельчак, организатор праздников, представитель танцев. Это он, кажется, поставил пантомиму «Первая встреча Маклая» и сам играл в ней одну из ролей.

Макин быстро понял, чего я хочу; когда я называю какой-либо инструмент, он сразу же начинает оживленно объясняться с односельчанами, спрашивает, напоминает, у кого его можно найти, посылает ребят куда-то, словом, проявляет активность, которая не может меня не радовать. Видно, что действует он без какой-то корысти, просто ему интересно и приятно, что «тамо рус» интересуется музыкой его деревни.

Между тем, дело идет совсем не так гладко. Посланные ребята возвращаются ни с чем. Сразу же мне показывают только «барумы» (сигнальные барабаны), их в деревне несколько, и они лежат возле хижин.

⁸ А. Ханке. Указ. раб., стр. 122.

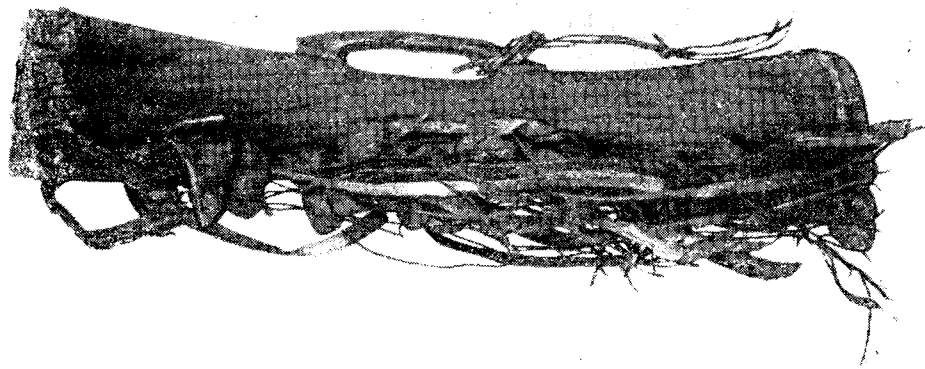


Рис. 3. Окам — ручной барабан, привезенный Миклухо-Маклаем (из коллекции МАЭ)

Однако более подробное ознакомление с барумами я оставляю на другие дни. Приносят «окам» — ручной деревянный барабан. Верхнее его отверстие затянуто куском кожи большой ящерицы. Покрышка эта называется «тали». По ней бьют пальцами и ладонью, великолепный звук рождается внутри полой трубы. Внешние стенки окама и ручка украшены резьбой, особенно искусно и сложно обработана средняя часть. Всю самобытную прелесть окамов мы по-настоящему ощутим через несколько дней, когда они зазвучат на площади во время «муна», устроенного в деревне специально для нашей экспедиции.

На другой день Макину, наконец, удалось отыскать инструменты, о которых я спрашивал накануне. Снова я нахожу некоторые различия с данными Миклухо-Маклая. У него отмечены два инструмента: «холь-ай» — кривой или прямой духовой инструмент вроде трубы из выдолбленной тыквы⁹ и «илоль-ай», труба из выдолбленного корня дерева¹⁰. Мне приносят «илоль-ай», трубу из выдолбленной продолговатой тыквы, темно-вишневого цвета, и я сразу узнаю в ней инструмент, который находится в экспозиции МАЭ. Слово «холь-ай» сегодняшним бонгуанцам неизвестно. В словаре А. Ханке слово *ilol* объясняется как «*Flaschenkürbis (Cucurbita lagenaria)*», т. е. бутылочная тыква¹¹, и описан инструмент изготовляемый из нее: «Вид рупора, сделанный из бутылочной тыквы (*ilol*)». У Ханке дано другое его название — *ai aipi*¹².

Макин находит и исполнителя. Это пожилой, начинающий сесть папуас, по имени Парива. Он долго примеривается, откашливается и, наконец, начинает «играть»: он громко кричит, с подвываниями, в трубу, которая усиливает его голос, далеко разнося звуки. В криках папуаса есть, однако же, музыкальная тема.

Неутомимый Макин достает где-то, наконец, «монги-ай». У Н. Н. Миклухо-Маклая он называется мунки-ай или манки-ай, у А. Ханке — «*ai-mongi-la*».

«Мунки-ай» — такой же простой и такой же уши раздирающий инструмент. Это — скорлупа мелкой разновидности кокосового ореха, продырявленная сверху и сбоку. Дюя в верхнюю дыру и попеременно закры-

⁹ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 106.

¹⁰ Там же, стр. 107, рисунок.

¹¹ А. Ханке, Указ. раб., стр. 170.

¹² Там же, стр. 122.

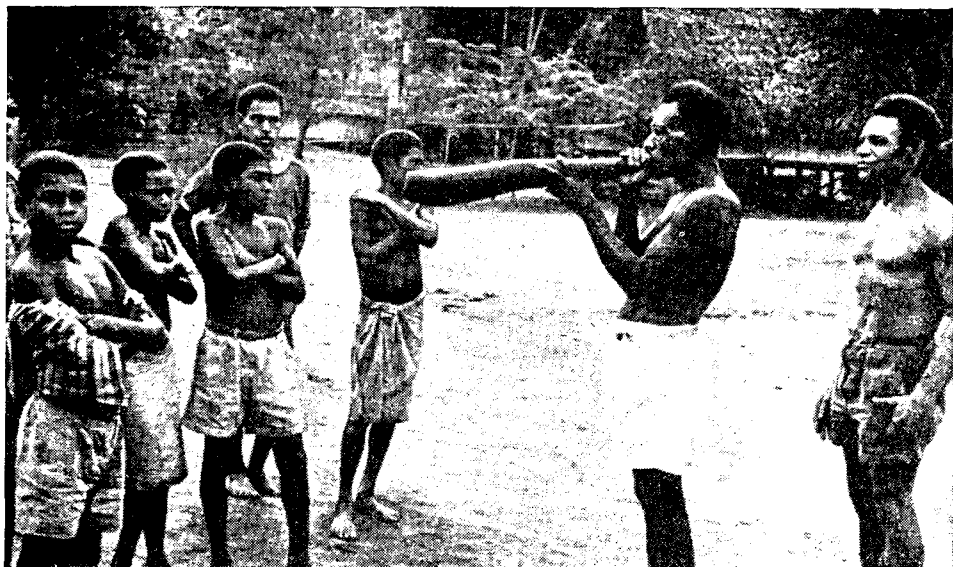


Рис. 4. Папуас Парива кричит с подвываниями в трубу «нлольш-ай», справа Макин (фото Б. Н. Путилова)

вая и открывая пальцем боковые отверстия, производят очень пронзительные и свистящие звуки»¹³.

За сто лет инструмент не претерпел никаких изменений. Маленькое черное ядро кокосового ореха, высушенное солнцем до звона и отполированное сотнями рук, удивительно напоминает толстую круглую рыбу, с коротким хвостиком и тупой головой. В сухом ядре сами собой прорезаются два «глазка», а «рот» делают специально.

И только орнамента, которым, по словам Миклухо-Маклая, часто украшался инструмент, мы уже не увидели на принесенном нам экземпляре.

Макин на этот раз сам с большим удовольствием сильно дул в монги-ай, извлекая из него те самые пронзительные и свистящие звуки, которые когда-то слышал Н. Н. Миклухо-Маклай. На монги-ай особенно не разыграться, в лучшем случае на нем можно получить лишь отдельные долгие ноты — без возможности добиться желаемой высоты.

Спрашиваю об орлан-ае. Судя по описаниям нашего предшественника, это очень любопытный инструмент. Несколько экземпляров его выставлено в Ленинградском музее: к ручке прикреплен ряд шнурков с висющими на них пустыми и просверленными скорлупками орехов орлана. «При встряхивании скорлупки приходят в соприкосновение и производят шум и стук, который можно изменять, увеличивая или уменьшая число скорлупок и скорость движений; от глухого шума, похожего на шелест листьев, можно переходить к сильному crescendo, и в этом варьировании темпа папуасы находят большое удовольствие»¹⁴.

Я много раз повторяю слова «орлан-ай», «орех» — по-английски и на пиджине, наконец, рисую в дневнике что-то похожее. Кто-то нерешительно произносит: «Шяр-ай», но никто его не поддерживает. Наконец, посоветовавшись, папуасы уверенно сообщают, что такого инструмента в Бонгу нет, но он есть в другой деревне, и мне обещают попробовать

¹³ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 106. Сведения, приводимые А. Хан-ко (стр. 122), совпадают.

¹⁴ Там же, стр. 108.

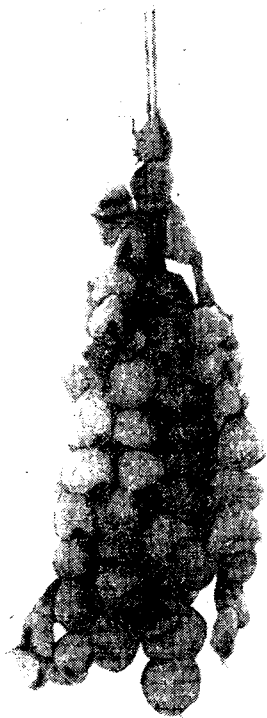


Рис. 5. «Орлан-ай», привезенный Миклухо-Маклаем (из коллекции МАЭ)

его достать. Забегая вперед, скажу, что орлан-ай мне так и не удалось увидеть.

Между тем все тот же Макин принесит на площадь еще два инструмента. Кусок бамбукового ствола, по длине и толщине напоминающий бембу, с узкой щелью почти по всей длине, с закрытыми концами и с ручкой, которая представляет собою просто стесанную часть другой секции ствола. Это — конгон, по нему бьют сухой бамбуковой палочкой, получается резкий, довольно высокий звук, напоминающий крик дикой птицы. Конгон только что сделан, бамбук еще зеленый. Не припоминаю, чтобы я читал о нем у Миклухо-Маклая, но в словаре Ханке он упомянут.

Второй инструмент особенно любопытен. Еще накануне нам показывали небольшие — сантиметров в 10—15 длиной — узкие деревянные ножички, поверхность которых покрыта резьбой и окрашена в разные цвета, — «лоб-лоб». «Ножички» эти, по-видимому, имеют магическую функцию, это — обереги, которые мужчины втыкают в волосы, засовывают за ручные украшения во время церемониальных плясок и обрядов.

Теперь Макин с некоторой торжественностью держал большой бамбуковый шест, к которому за длинный шнур привязан один такой «ножичек». Затем он стал с силой вертеть шестом над го-

ловой, шнур натянулся, и деревянная пластинка, разрезая воздух, загудела каким-то зловещим гулом. Такое зрелище в деревне случается, видимо, не часто, потому что площадь — в тот момент, когда Макин показывал инструмент, — заполнилась взрослыми и детьми, которые громко выражали свой восторг.

Когда я теперь слушаю на магнитофонной ленте глухие завывания лоб-лоб-ая на фоне многоголосой толпы, перед глазами встают вытопанная до блеска, без единой травинки, просторная деревенская площадь, окруженная легкими, поставленными на сваи, хижинами под крышами из пальмовых листьев, жители всех возрастов, сбжавшиеся на музыку, и скульптурная фигура Макина, напрягшего, кажется, все свои силы, чтобы получить звук помощнее. «Лоб-лоб-ай» — так называется этот инструмент, который употребляется обычно при обряде инициации и магическое назначение которого вполне очевидно.

Два месяца спустя мы осматривали отдел аборигенов Австралии в Национальном музее в Сиднее. В секции музыкальных инструментов мое внимание привлек экземпляр, представлявший как бы сильно уменьшенную модель лоб-лоб-ая: к тонкому бамбуку длиной около полуметра был привязан за шнурок — длиннее самой палки — похожий «ножичек». В сопроводительной надписи этот последний определялся как «чуринга» — магический предмет, и сообщалось, что он употреблялся в обряде инициации. Аналогия была полной.

У Миклухо-Маклая я не нашел упоминания о лоб-лоб-ае, однако в экспозиции нашего музея можно видеть привезенный им набор великолепных «ножичков». Они выставлены здесь как музыкальные инстру-

менты — «гуделки». Как появилось это определение и причастен ли к нему сам Миклухо-Маклай, мне пока не удалось выяснить.

Вечером, в доме, где мы поселились, нас ждала еще одна музыкальная находка. Папаус Амбаси, добровольно вызвавшийся помогать нашему отряду и то носивший за нами какие-нибудь вещи, то хлопотавший у костра, то просто сидевший у дверей в ожидании какого-то дела, принес откуда-то великолепную, больших размеров витую раковину. В узком конце ее была сделана дыра. Амбаси, поглядывая на нас живыми быстрыми глазами, уселся поудобнее на циновке, осмотрелся, словно бы желая убедиться, что внимание всех присутствующих обращено на него, и приставил раковину ко рту (см. рис. на обложке журнала). Мощный красивый рев разнесся далеко-далеко, словно заставил нас вернуться к тем далеким временам, когда звуками торы — тритоновой раковины люди с острова Били-Били или с архипелага Довольных людей извещали людей Берега Маклая о своем приближении.

Большинство музыкальных инструментов, которые прошли перед нами за первые два дня работы в Бонгу, совершенно примитивны. Если исключить окам, который представляет собой довольно сложную конструкцию, все остальные до предела просты; их создателям понадобилось совсем немного, чтобы заставить звучать предметы окружающей природы — куски бамбука, раковину, пластинки дерева, пустой орех, сухой тыкву. Искусство состояло в том, чтобы выявить музыкальные возможности, скрытые в этих предметах, но собственно техническая сторона дела была совершенно элементарна.

Естественно, что нас весьма интересовала функция этих инструментов, их роль в современном быту деревни. Во времена Миклухо-Маклая большинство папуасских инструментов употреблялось лишь во время празднеств и обрядов, в которых участвовали одни мужчины. Миклухо-Маклай неоднократно отмечал факты строгого табуирования, связанного с музыкой. Запрещение для женщин и детей присутствовать на праздниках, в местах сбора мужчин, ходить в буамбраму (мужской дом) последовательно распространялось и на слушание музыки, и на музыкальные инструменты.

«Как только дети или женщины услышат поблизости ай (музыкальный инструмент), они должны бежать. Ай вносят в буамбраму и выносят из нее только тщательно завернутыми, чтобы женщины или дети как-нибудь их не увидели. Я спрашивал папуасов много раз, почему женщины не смеют присутствовать при ай. «Нельзя, женщины и дети заболеют и умрут», — был неизменный ответ мужчин, которые были действительно в этом уверены (по крайней мере некоторые)»¹⁵.

И ниже еще: «Всеми инструментами, носящими общее название «ай», могут пользоваться только мужчины. Женщинам и детям строго запрещено смотреть на них и даже слушать вблизи»¹⁶.

«Даже всего, что стоит в связи с их изготовлением, должны избегать женщины и дети, как чего-то чрезвычайно опасного. Достаточно звука хотя бы одного из них, чтобы выгнать всех детей и женщин из деревни»¹⁷.

Я привел все эти свидетельства Миклухо-Маклая еще и для того, чтобы контраст с сегодняшним днем стал особенно заметным. Сто лет назад женщины и дети убегали от звуков «ай», теперь они сбегались на их звуки. Музыка больше не является в деревне предметом табу.

Судя по рассказу Миклухо-Маклая, в его времена еще достаточно сильно сохранялась вера в магическую силу музыки, в возможность ее таинственного воздействия, хотя и тогда уже запреты во многом отра-

¹⁵ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 105—106.

¹⁶ Там же, стр. 106.

¹⁷ Там же, стр. 109—110.



Рис. 6. Папуас Моулон играет на флейте «шюмбин», (фото Б. Н. Путилова)

жали, видимо, лишь традиционные привилегии мужчин и традиционную общественную ущемленность женщин. Теперь же, можно думать, магические представления о музыке сохранились лишь в связи с обрядами. Музыка в составе обряда обладает еще, как элемент этого последнего, особыми возможностями, за пределами обряда она — музыка и только, ее могут слушать все, не опасаясь и не ожидая беды.

Но по-прежнему музыка в деревне Бонгу — чисто мужское дело. Женщины и дети не берут в руки инструменты и поют без инструментального сопровождения. Аккомпанемент появляется, если к пению присоединяются мужчины.

С другой стороны, наличие старых инструментов свидетельствует о традиционности музыкальной культуры и музыкального быта. На многочисленных примерах, с которыми нам пришлось сталкиваться уже за пределами Бонгу, мы не раз убеждались, что всюду действует одна закономерность: новые песни, новый фольклор несоединимы со старыми инструментами, они либо требуют новых, либо обходятся без инструментального сопровождения вовсе.

На фоне довольно пестрой картины больших и разнообразных изменений, происходящих в современном фольклорном быту Океании, деревня Бонгу поражает цельностью и устойчивостью своей фольклорной, прежде всего музыкальной, традиции. Нам встречались острова, где уже невозможно было найти ни одного живого народного инструмента — лишь музейные экспонаты давали представление о недавнем музыкальном прошлом. Были острова, где находились один-два инструмента, как, например, лали — небольшой барабан из выдолбленного куска дерева — на Фиджи. В Бонгу же за сто лет не только не произошло ощутимых утрат, но состав традиционных музыкальных инструментов даже расширился, а с другой стороны, в деревенский быт не вошло ни одного нового, вне традиционного инструмента. Новая музыка буквально подступает к Бонгу. Несколько юношей из деревни Лалак, узнав, что там рус записывает песни на магнитофон, пришли специально попеть. Сначала они исполнили мне несколько старых песен из обряда инициации, а потом — и две вполне современные песни под аккомпанемент

маленькой четырехструнной гитары — укулеле. Она распространена ныне по всей Океании, молодежь не обходится без укулеле нигде, и только в Бонгу ее еще нет.

В структуре музыкально-фольклорного быта деревни Бонгу, при всей его цельности и традиционности, происходят свои перемены, к которым относится, конечно, и снятие табуирования. Насколько мы могли судить, старые инструменты в массе своей уже не пользуются в деревне такой распространенностью, как раньше. За некоторыми из них приходится организовывать поиски.

Уже в первый день я попросил показать мне папуасскую флейту из бамбука — тюмбин. Миклухо-Маклай неоднократно упоминал этот инструмент. «Бамбуковая флейта в 50—60 см длины и в 20—25 мм в диаметре — является любимым инструментом папуасской молодежи (маласси). Ее делают из междоузлия бамбука, сохраняя верхнюю и нижнюю перегородки; в нем имеется вверху и внизу по небольшому отверстию. Любители музыки не расстаются с тюмбинами и постоянно играют на них в одиночку или несколько человек вместе»¹⁸.

Как бы в подтверждение этих слов в экспозиции Ленинградского музея почетное место занимает фигура молодого папуаса: он сидит в поэтической задумчивости, приложив к губам флейту, и кажется, вот-вот зазвучит она...

Когда я произнес слово «тюмбин», все хором поправили меня — не «тюмбин», а «шюмбин». Мягкое «ш» не вполне точно передает характер начального звука, так как в нем есть что-то свистящее¹⁹. Было видно, что всем этот шюмбин хорошо знаком, но — странное дело — флейта не появлялась. Не принесли ее и на следующий день. Постепенно у меня с папуасами вокруг поисков флейты завязалась своеобразная игра. Как только в наших занятиях и разговорах наступала пауза, я громко и отчетливо произносил — «шюмбин». Слово тотчас подхватывалось, повторялось, кто-то принимался либо делал вид, что принимается за поиски, затем все постепенно успокаивалось. Где-то к концу второго дня многие меня уже встречали шутливым приветствием — «шюмбин»!

На третий день утром, придя в деревню, я застал на площади большую группу людей. Все молчали, в центре стоял староста Каму, он изредка бросал короткие фразы, ему никто не отвечал. Одну из затянувшихся пауз я решил прервать все тем же — «шюмбин!» Тотчас же несколько папуасов, с трудом сдерживая смех, знаками предупредили меня, что сейчас не до шюмбина.

Оказывается, я стал свидетелем весьма напряженной сцены: люди не выполнили распоряжения старосты о выходе на какие-то общественные работы, и Каму выражал им свое недовольство, а они виновато молчали, так что мое «шюмбин» было совсем некстати.

В конце концов флейту мне нашли, затем появилась еще одна, но никто из тех, кто оказался рядом, не смог по-настоящему на ней играть. Лишь в конце нашего пребывания нашелся юноша по имени Моулон, сумевший извлечь из флейты свойственные ей нежные звуки, и мягкая, прозрачная мелодия шюмбина была записана на ленте. Кстати, современные папуасы держат флейту не боком, как это видно на рисунке, сделанном Миклухо-Маклаем²⁰, а прямо перед собой и, следовательно, дуют не в просверленную дырочку, а в верхнее отверстие, где нет перегородки.

Три инструмента, по крайней мере, в Бонгу еще живут полной жизнью — это бембу, о котором выше уже достаточно говорилось, барум и окам.

¹⁸ Там же, стр. 109.

¹⁹ У Ханке — *sumbin* (А. Ханке, Указ. раб., стр. 209).

²⁰ Н. Н. Миклухо-Маклай, Указ. раб., стр. 108.

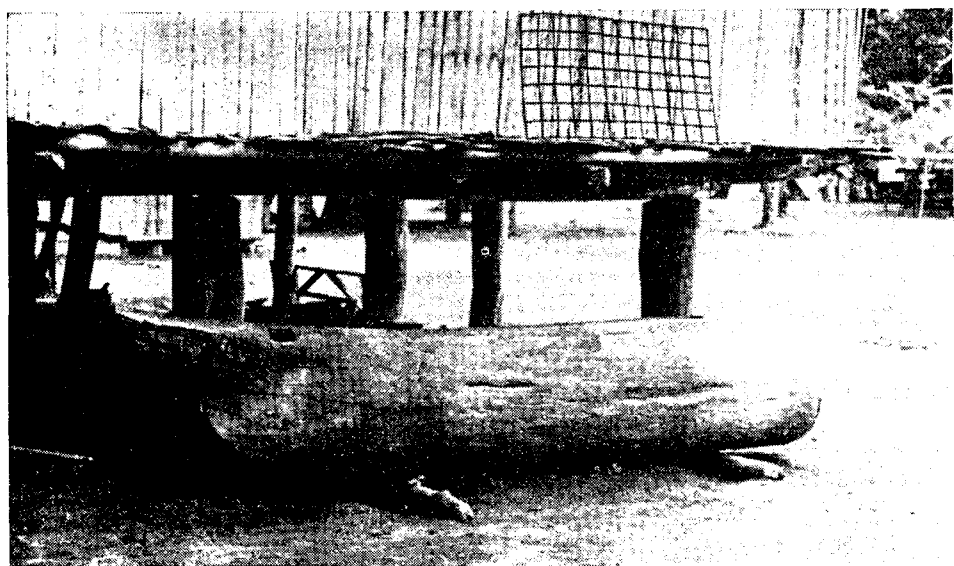


Рис. 7. «Барум» — сигнальный барабан из деревни Бонгу (фото Б. Н. Путилова)

Барумы составляют неперемную и заметную принадлежность деревенской обстановки. Громадные, двух- и трехметровые, а иногда даже четырехметровые, до 80 см в поперечнике, выдолбленные колоды лежат у самых хижин, а некоторые укрыты в специальных постройках с навесами. Задняя часть барумов глухая и срезана на прямую, перед же напоминает голову огромной рыбы или нос лодки. Здесь обычно два «глаза» — дыры для протягивания веревок на случай перетаскивания колоды. В передней части есть иногда резьба. На одном баруме, например, видны вырезанные ножом линии человеческого лица. Здесь же — имена мастеров, изготовивших барум, и дата — 1932 г. Иногда носу придаются фантастические очертания. Когда же мы спросили, чем объяснить такую форму барумов, нам ответили: если обрезать нос, не будет звучания.

Сверху, почти по всей длине главной части ствола, идет узкая щель. Чтобы выдолбить колоду через такую щель, нужны огромные усилия и долгий труд. На изготовление барума, в котором участвует несколько мастеров, уходит больше года. Хорошие барумы ценятся высоко и иметь их считается очень почетным. За один барум было отдано, например, семь свиней.

Бита представляет собой кусок дерева до 1 м 20 см длиной. Называется она тоба. Иногда тобу тоже украшают, например, верхний конец обрабатывают в виде рыбьей головы с открытым ртом, часть биты покрыта резьбой.

Барум — сигнальный барабан, это его главная функция, хотя нам говорили, что он может служить и аккомпанементом при хоровом пении. Держа в обеих руках тобу, папуас, регулируя силу ударов, бьет по стенке барума. У старых барабанов в середине ствола образовалась вмятина. Опытные мастера умело регулируют оттенки звучания. Под ударами тобы барум звучит то с мощным призывным звоном, то глухо и почти нежно, редкие — с паузами — удары чередуются с мягкой дробью. Существует особый язык сигналов барума, язык, который знают в деревне все. По-видимому, наряду с сигналами общедеревенскими и даже сигналами, связывающими бонгуанцев с жителями других деревень, существуют сигналы, предназначенные для членов одной семейно-родовой группы.



Рис. 8. Танец в сопровождении ударов окама, первый слева Макин (фото Б. Н. Путилова).

По нашей просьбе хозяин одного барума исполнил серию типичных сигналов. Язык каждого сигнала отличается предельной сжатостью и удивительной выразительностью. Сигнал, сообщающий о чрезвычайном происшествии, полон напряженной тревоги и призывает к готовности. Сигнал, извещающий о смерти, звучит скорбно и глухо. Напротив, ощущением постоянной радости наполняет сигнал, предупреждающий о том, что надо готовиться к празднику. Словно удары плотницкого топора, звучат сигналы, сообщающие о начале постройки дома. И, наконец, нетерпение и раздражение слышится в сигнале, передающем требование проголодавшихся мужчин к женщинам — незамедлительно возвращаться с огородами.

Удивительно, как много могут сказать и выразить удары барума. К сожалению, магнитофонная лента не смогла по-настоящему передать все это многообразие значений и оттенков и всю эту атмосферу закрепить; баруму нужны просторы, нужен воздух: он и рассчитан ведь на то, чтобы его слушали и воспринимали издали — с другого конца деревни, из лесу, с моря.

Любопытно, что сообщения, связанные с новыми явлениями быта, передаются не через барум, а другими средствами. Например, староста собирает жителей на общественные работы ударами в металлический брус, который висит на площади. Барум же сохранился в традиционном деревенском быту. И вполне возможно, что многие его сигналы звучат точно так, как их слышал когда-то из своей хижины на берегу залива Миклухо-Маклай.

Окам — единственный инструмент, о котором можно сказать, что он придуман от начала до конца, что в нем очень мало от природы, зато очень много фантазии и настоящего искусства. Формы окама совершенны, в нем есть завораживающая гармония линий, его внешние стенки украшены искусной резьбой. Все это, должно быть, не случайно, потому что окаму, пожалуй, у папуасов единственный инструмент, рассчитанный не только на слуховое, но и на зрительное восприятие. Это не просто барабан, из которого извлекают нужные удары, но и предмет, которым

одновременно играют, достигая большой пластической выразительности. Эта специфическая двойная функция окама открылась нам во время церемониальных плясок, которые деревня устроила для членов экспедиции.

Когда площадь заполнилась людьми, из-за ближайших хижин слышались согласные удары большого числа окамов и в соответствии с их ритмом началось движение танцующих. Мужчины — их было двенадцать — шли немного пригнувшись, легкими пружинистыми шагами, слегка припрыгивая. Они были в темно-желтых набедренных повязках, головы их были убраны разноцветными перьями и пучками травы, украшения висели за плечами, на руках были браслеты, на груди и в зубах — украшения из кабаньих клыков, овальных раковин и других предметов. Шестие замыкала женщина, одетая в одну лишь юбку из желтых и коричневых волокон, с пышными украшениями в волосах.

Танцоры вошли в круг и здесь стали делать различные фигуры. При начале каждого очередного танца они замирали, принимая соответствующие позы, всдуший запевал, мелодия всплескивала, неожиданно и тревожно поднимаясь высоко-высоко, и так же неожиданно падала, тут же вступали остальные голоса, принимались глухо звучать окамы. Танцующие начинали двигаться, то пригибаясь к земле, то выпрямляясь, они выстраивались в линию, в два ряда, в круг, разыгрывая короткие пантомимы. Женщина все время оставалась на одном месте, в такт музыке раскачивала бедрами, юбка ее развевалась.

Каждый танец имел свое содержание. Первый был связан с возвращением из леса юношей, прошедших обряд инициации. «О дорога, расступись, дай место, я иду!» — пели мужчины. Танец так и назывался — «Дорога». Были танцы собак, рыб, плавающих между рифами во время прилива; птиц, клюющих плоды на дереве и опасавшихся охотника, бабочек, перелетающих с цветка на цветок. В движениях танцующих, в их пластических позах угадывались и прыжки животных, и порхание бабочек, и настороженное поведение птиц, и мерное накатывание волн на берег. И во всей этой игре танца, в этой непрерывной смене ритмов, поз, выражений окамы не просто звучали, но и жили, составляя органический элемент каждой пантомимы. Танцующие то поднимали их над головами, то опускали чуть не до самой земли, то выбрасывали далеко вперед, поворачивали разными концами. Окамы то звенели над площадью, то глухо шелестели у земли, вплетались в песню и снова умолкали.

Мы видели перед собой высокое искусство, в котором сливались воедино песня, пляска, музыка и в котором выразительность пантомимы достигалась благодаря опыту и мастерству, бережно передаваемому из поколения в поколение.

Окамы хранятся во многих домах бонгуанцев. Мы не видели среди них столь же нарядных, подкрашенных, отделанных пучками перьев и другими украшениями, какие некогда привез с собой в Россию Миклухо-Маклай. Мастерство отделки окамов стало, видимо, сдержаннее, оно выражается лишь в искусной резьбе. Но сами окамы продолжают звучать в Бонгу, оставаясь по праву на первом месте среди других инструментов, завещанных традицией. Больше, чем любой из них, окама связывает сегодняшнего бонгуанца с его прошлым, несет на себе печать древней и высокой художественной культуры папуасов.

Для нас же, потомков и преемников научного дела Миклухо-Маклая, и окама, и барум, и илполь-ай, и ай-кабрай звучат теперь так же близко и живо, как звучали они для него столетие назад.