
Б. Н. Путилов

**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
ПЕСЕННО-МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА
БЕРЕГА МАКЛАЯ**

Моя первая встреча с бонгуанской песней состоялась утром 9 июля 1971 г., когда наш этнографический отряд, входивший в состав экспедиции на «Дмитрий Менделеев»¹, начал свою работу на Берегу Маклая.

Уже через 5—10 минут после моего появления на деревенской площадке я сделал первую магнитофонную запись. Трое мужчин, один из них с ударным инструментом бембу в руках, уселись передо мной. Тот, что держал бембу, обратился к остальным на пиджин: «Все ли готовы начать старую песню, которую поют перед посадкой таро? Начнем».

Потом было много других встреч с бонгуанской песней: мне пели старики, мужчины среднего возраста, юноши, дети, женщины, девушки; пели поодиночке, группами в несколько человек, большими ансамблями; я услышал песни, сопровождавшие традиционные пляски. Мне пели на площади, в домах, на берегу моря, возле дома, где мы жили. В результате было получено порядочное число записей, в большинстве вполне удовлетворительного качества, представляющих, несомненно, достаточно интересный материал для дальнейшего фольклористического и этнографического исследования.

На магнитофонной ленте каждая песня сопровождается пояснениями информаторов, относящимися к ее содержанию, функциям, некоторым обстоятельствам ее традиционного исполнения. Целый ряд сведений о некоторых песнях находится в моем полевом дневнике. На магнитофонной ленте зафиксированы также короткие разговоры с информаторами по поводу жанрового состава, тематики и особенностей исполнения бонгуанской песни. Без всего этого дополнительного материала одни только песенные записи значили бы гораздо меньше.

Из-за кратковременности нашего пребывания на Берегу Маклая мне почти не удалось получить текстовые записи песен и переводы их на английский или на пиджин. Хотя, как я буду говорить об этом позже, тексты бонгуанских песен предельно элементарны (несколько слов или даже одно слово) и некоторые из них удалось расшифровать, все же отсутствие большинства текстов, невозможность прочитать песни создавали весьма серьезные препятствия их изучению. Не так давно эти препятствия были устранены. По договоренности с Крэггом Саймонсом, чиновником из Маданга, сопровождавшим нас на Берегу Маклая, я послал ему из Сиднея копии 38 магнитофонных записей песен с просьбой организовать на месте их расшифровку, перевод на пиджин и английский язык и получить еще раз сведения об их бытовом назначении. Как теперь стало известно, уже в январе 1972 г. Крэг Саймонс выполнил мою просьбу. В течение трех дней на миссионерской станции, расположенной близ Бонгу, шла работа с группой бонгуанских певцов, с большинством

¹ См.: Д. Д. Тумаркин, По островам Океании, «Сов. этнография», 1972, № 2; «На Берегу Маклая (Этнографические очерки)», М., 1975.

которых мне приходилось общаться. Жаль, конечно, что материалы этой работы мы получили лишь два с половиной года спустя. Но ценность их исключительна, и я должен выразить глубокую признательность Ричарду Хейтеру, осуществившему этот нелегкий труд. Мы располагаем теперь тридцатью песенными текстами с переводами их на пиджин и английский и с объяснениями их функциональных связей. А это означает, что изучение бонгуанских песен можно теперь вести в полном объеме, на всех уровнях. Правда, полученные материалы нуждаются сами еще в критическом текстологическом анализе, их необходимо привести в порядок, тщательно проверить, сверить с магнитофонными записями и т. д.

До сих пор мы знали о бонгуанском песенном фольклоре очень мало, притом о фольклоре не современном, а столетней давности. Сведения о нем, рассыпанные в работах Н. Н. Миклухо-Маклая, оказались, будучи собраны воедино, чрезвычайно ценными и составили основу, на которой можно было вести современные исследования.

Сопоставляя данные, полученные нашей экспедицией, с материалами Миклухо-Маклая, я решаюсь сделать один общий вывод, который для меня принципиально важен: бонгуанский песенный фольклор как исторически сложившаяся система, по-видимому, не претерпел коренных изменений сравнительно с его состоянием сто лет назад; система осталась принципиально прежней, изменения, происходившие внутри нее, носили эволюционный характер, без качественных переломов и перерывов постепенности. Песенный фольклор деревни Бонгу поэтому производит сегодня впечатление единой и цельной системы, чего никак нельзя сказать о современном состоянии музыкально-песенного фольклора других регионов Океании и даже соседних с Бонгу мест.

Разумеется, это гипотеза. Она нуждается в проверке, в аргументации, в уточнениях. Если бы мы располагали для фольклора конца XIX — начала XX в. столь же репрезентативным материалом, какой получен нами в 1971 г., многие вопросы, несомненно, прояснились бы.

Но поскольку этого нет, изучение бонгуанского фольклора должно пойти другим путем: его надо теснейшим образом связать с изучением фольклора папуасов Новой Гвинеи в целом и придать ему последовательную сравнительную направленность. Материалы, наблюдения, выводы по фольклору различных районов Новой Гвинеи, отдельных племенных групп и деревень могут представить исключительную ценность для объяснения и комментирования особенностей бонгуанского фольклора, для понимания характера его взаимоотношений с действительностью, для изучения исторических процессов, в нем совершавшихся. Разумеется, и здесь есть трудности. Изучение новогвинейского фольклора до сих пор имело свои особенности. Оно шло в рамках либо этномузыковедческих, либо собственно этнографических исследований. Последние для нас особенно важны, поскольку они показывают место традиционной музыки и песни в системе представлений, обрядов, бытовой практики папуасов. В ряде случаев они прямо дают нам тот реальный, конкретный этнокультурный фон, на котором только и можно понять по-настоящему бонгуанские песни, но который на собственном бонгуанском материале нам с такой полнотой неизвестен. Сравнительный подход здесь может оказаться весьма эффективным.

К сожалению, этнографы в своих работах не всегда были достаточно внимательны к собственно фольклористическим проблемам: нередко они ограничивались общими высказываниями там, где требуется точный и подробный рассказ; не приводили текстов, либо давали лишь единичные примеры и т. д. Однако из многих десятков книг и статей в конце концов можно извлечь материал, который в совокупности представляет собою нечто достаточно солидное.

Уже сейчас, когда такая работа далеко еще не закончена (и можно ли рассчитывать на ее окончание, не знаю), складывается убеждение,

что традиционный папуасский песенно-музыкальный фольклор, при всем разнообразии местных, групповых, региональных форм, характеризуется определенным набором общих качеств, принципиальных свойств, что позволяет рассматривать его как единое целое с присущими ему общими закономерностями. А если это так, то перед исследователями возникает, наряду с конкретной задачей углубленного сравнительного анализа фольклора одного небольшого района, перспектива изучения новогвинейского фольклора в целом как историко-стадиального явления, как одной из исторически сложившихся вариаций фольклора первобытно-общинного общества.

Ограничимся в рамках настоящей статьи указанием на эту чрезвычайно важную и интересную перспективу и сосредоточим внимание на проблемах фольклора деревни Бонгу.

1. Импровизации или устойчивый текст?

Вопрос этот был подсказан нам Миклухо-Маклаем. По его словам, папуасские песни — «это почти всегда импровизации, поводом для которых служат некоторые занятия, прибытие гостей и даже совершенно незначительные случаи»². Ученый приводил несколько текстов таких песен.

Между тем из более чем сорока песен, услышанных мною в деревне Бонгу, ни одна не была спета в порядке импровизации. У всех у них был традиционный текст, который певцам был хорошо знаком. В ходе исполнения текст не создавался, а воспроизводился.

Да иначе и быть не могло, если принять во внимание, что большая часть песен имела устойчивое традиционное назначение и была связана с повторяющимися типовыми ситуациями деревенского быта — обрядами, обычаями, производственными процессами.

По-видимому, указание Миклухо-Маклая на импровизационный характер бонгуанских песен может быть отнесено к определенной их части. Сам ученый привел один случай импровизации: когда он совершил выезд на островок Били-Били, жители встретили его песнями, в которые «часто вплетали» его имя³. В данном случае возникает вопрос, до какой степени эти песни были импровизациями. Вполне можно предположить, что в основе своей они были традиционными, но строились таким образом, что в них легко вплеталось имя гостя.

Очень сожалею, что в дни пребывания в Бонгу не догадался поставить эксперимент, который позволил бы прояснить вопрос о существовании песен-импровизаций в наше время. В работах этнографов по другим районам Новой Гвинеи есть некоторый материал, относящийся к проблеме импровизаций. Судя по приведенным там фактам, папуасы способны импровизировать песню не только в «нормальной» обстановке, но и подчас в самые напряженные и драматические моменты своей жизни и использовать импровизацию для выражения сильных эмоций.

Р. Берндту рассказывали, как одна женщина камано составила песню в тот момент, когда ее должны были убить за нарушение табу (она увидела музыкальный инструмент, который запрещено видеть женщинам). Пока мужчины волокли ее, она пела: «Я не видела флейты... Я не видела»⁴.

Не значит ли это, что в сознании папуасов существует представление об особом значении песенного слова?

Как видим, в данном случае текст импровизации до предела прост и прямо выражает конкретную ситуацию.

Но вот перед нами другой пример, когда мы имеем дело с достаточно усложненной формой импровизационного текста.

² Н. Н. Миклухо-Маклай, Собр. соч., т. III, ч. 1, М.-Л., 1951, стр. 110.

³ Там же, т. I, М.-Л., 1950, стр. 286.

⁴ R. M. Berndt, *Excess and restraint*, Chicago, 1962, p. 68. Аналогичные примеры см. стр. 276—278.

Мальчика племени яте, забравшегося в чужой огород, избили до крови. Он прибежал окровавленный в деревню, и старшая сестра, держа его голову, запела: «Смотрите на этого мальчика! Из Агиреаны, красный банановый лист, лист, с ослабленного [ползучего растения] он показывает вам. Смотрите!»⁵. Здесь текст построен на основе ассоциативного образа. Опираясь на пояснения информаторов, Р. Берндт толкует образ красного листа как метафору крови и дает следующий смысловой перевод песни: «Все вы, люди, смотрите на этого мальчика из Агиреаны. Он похож на красный банановый лист [т. е. окрашен кровью]. Этот красный лист [кровь] падает [с сухожилий его рук и ушных мочек]. Он показывает вам. Смотрите!».

Очевидно, что такая импровизация — результат настоящей поэтической работы, за нею стоят определенные знания, владение определенной техникой, искусство организации текста.

Как ни увлекательна задача изучения импровизации, все же она не является определяющей, поскольку основной и наиболее устойчивый и значимый массив новогвинейского фольклора составляют песни с традиционным текстом, песни, отсылающие не на единичные случаи и события текущей жизни, но на повторяющиеся, типовые ситуации, значимые прежде всего для коллектива, обусловленные его бытовым укладом, песни с устойчивыми бытовыми функциями.

2. Объем песенного репертуара. Жанровый и сюжетный состав песенного фольклора.

Более сорока песен, записанных в Бонгу, — много это или мало? Что еще важнее — какая это часть живого репертуара? Много ли еще осталось за пределами записи? Практически ответить на эти вопросы можно было бы, лишь продолжив работу в Бонгу. Теоретически к ответу можно подойти, стремясь понять структуру бонгуанского фольклора, очертить его функциональные, жанровые и тематические границы.

Структура песенного фольклора деревни Бонгу, равно как и других районов Новой Гвинеи, характеризуется прежде всего большой организованностью, упорядоченностью, отсутствием тех видимых признаков стихийности и относительной или полной свободы, какие свойственны фольклору на позднейших ступенях его развития.

Функционирование фольклора в быту папуасов, по-видимому, довольно строго ограничено определенными рамками. Ограничения эти подсказаны бытовой традицией и исторически сложившимся комплексом представлений папуасов о роли песни в их жизни. Ни о какой универсальности функционирования песенного фольклора у папуасов не может быть и речи. Привычные для нас мерки здесь неприменимы. Невозможно, например, представить поющими мужчин или женщин, возвращающихся с огородов. Вы не услышите, чтобы кто-нибудь в деревне пел «просто так». Папуасы не поют «для себя». Пения «по настроению» Бонгу не знает, точнее сказать — не знала до недавнего времени. Приведу один зафиксированный факт, который можно рассматривать как проявление определенной тенденции. О песне, в которой повторялись слова «рири јо» («дует, дует»), мне рассказали: «Эту песню „с ветром“ юноши и девушки поют, когда они на берегу, ощущают, как дует ветер, видят, как он колышет траву и деревья». Полагаю, что такая ситуация для бонгуанского фольклора новая и пока еще редкая. Ее исключительность осознают, очевидно, и сами папуасы. Относительно одной песни, исполненной молодыми людьми, информаторы сообщили (цитирую запись, полученную от сотрудника миссии): «Это единственная песня, которую можно петь где угодно и в любом месте. Кажется, это просто детская игра или безвредная имитация песен, которые имеют силу (т. е. песен

⁵ Там же, стр. 373. К сожалению, в данном случае отсутствует пословесный перевод, что лишает нас возможности должным образом проанализировать структуру текста.

магического назначения.— Б. П.)». Все остальные песни, записанные мною от бонгуанцев (за исключением детских), четко и последовательно распределяются в функциональном плане на определенные группы: песни, входящие в состав ритуальных и церемониальных танцев; песни, исполняемые во время обряда инициации; песни-причитания похоронных обрядов; песни военных обрядов; песни трудовых обрядов и производственных действий; песни, связанные с некоторыми обычаями.

Непосредственное и органичное включение песни в определенный набор бытовых ситуаций, действий — характернейшая особенность папуасского фольклора. Отсюда возникает задача — учесть как можно полнее весь этот набор и тем самым представить возможно более широко вероятный состав песенного фольклора. Записи нашей экспедиции наглядно отразили сущность бонгуанского фольклора и зафиксировали ряд его типовых функциональных связей и жанровых форм. Но очевидно, что нам — по ряду причин — не удалось многие такие связи и формы уловить. Они, однако, прослеживаются на материале фольклора других районов Новой Гвинеи. Разумеется, совсем необязательно, чтобы функционально-жанровая система бонгуанского фольклора полностью повторяла не только типологию, но и реальное содержание других известных нам локальных фольклорных систем. Различия между ними неизбежны, они будут обуславливаться разницей как предшествующего исторического развития, так и современного состояния. Но все же бесполезно выявлять в этих смежных локальных системах элементы, наличие которых в бонгуанском фольклоре (в прошлом или настоящем) вполне вероятно и поиски которых, если бы к тому представились возможности, желательно провести.

Это в первую очередь относится к фольклору ритуальных празднеств и церемоний. Танцы, которые показали нам в Бонгу, видимо, связаны (во всяком случае генетически) с одним из таких традиционных празднеств. Заметки Н. Н. Миклухо-Маклая позволяют до некоторой степени представить многообразие ритуалов и связанных с ними танцев сто лет назад. Еще более определенно об этом многообразии, о периодической повторяемости ритуалов, о громадном значении их для жизни коллектива свидетельствуют богатые материалы, собранные этнографами в разных районах Новой Гвинеи в течение последних десятилетий. Ритуалы и церемонии различаются по временной протяженности (от нескольких дней и даже часов до многих месяцев), по степени сложности и насыщенности действиями, по широте охвата участников (от небольшой группы до жителей многих деревень), по интенсивности и размаху подготовки к ним. Все эти факторы безусловно влияли на музыкально-песенную часть ритуалов и церемоний, определяли ее объем и характер. Известны ритуалы, в которых главное празднество — с танцами и пиршеством — не только растягивалось на очень долгий период, но предварялось достаточно сложными действиями, в которых существенную роль играли специальные песни.

У маринд-аним перед большим праздником группы мужчин, разделенные по возрастному признаку, в течение нескольких ночей пели песни (каждая группа — свои), специально предназначенные для каждой ночи. По-видимому, в местном фольклоре существует некоторое число песен, исполняемых непосредственно перед тем или иным праздником, подготавливающих праздники⁶, причем за этими песнями закреплены жанровые названия.

Главные моменты ритуалов включают обязательное исполнение песен, которые сопровождают танцы, специальные действия, драматические представления либо поются независимо от них. Нет никаких сомнений,

⁶ J. Van Baal, Dema. Description and analysis of Marind-Anim culture (South New Guinea), The Hague, 1966, p. 849—851.

что все эти песни функционально, структурно, системой своих образов, своим содержанием связаны с ритуалом, с его внешним движением, с его сюжетикой и внутренним смыслом. Вне этой органической, весьма сложной и по-разному проявляющейся связи песня сама по себе не имеет смысла и не может существовать. Любая песня возникает, как правило, внутри ритуала, вместе с ним, в контексте ритуала и тех представлений, которые для него характерны. У песен есть всегда (или почти всегда) свои задачи в ритуале, которые осуществляются специфическими песенными средствами. Но все это — уже вопросы, которые будут рассматриваться в других разделах статьи.

На фоне богатейших материалов, показывающих место песни в системе ритуалов и празднеств в разных местах Новой Гвинеи, данные по деревне Бонгу могут получить более глубокое объяснение. Материалы эти, кроме того, подсказывают пути дальнейших разысканий; будучи систематизированы, они позволяют составить программу дальнейшего изучения бонгуанского ритуального фольклора.

То же самое можно сказать и о некоторых других видах песенного фольклора деревни Бонгу. Например, мы ничего не знаем об обрядах для девушек и о фольклоре, с этими обрядами связанном⁷. Несомненный интерес представляли бы песни, связанные с колдовскими действиями и верованиями⁸, песни в составе мифов⁹.

В ряде случаев мы можем предполагать, что зафиксированные нами виды песен деревни Бонгу представляют собою лишь часть более обширных и значительных комплексов. Это относится к песням обряда инициации, к военно-обрядовым песням, к песням сельскохозяйственной обрядовой магии. Остановлюсь на последних. Мною записаны песни, которые исполнялись женщинами в лесу в то время, когда мужчины расчищали место под будущие огороды. В этнографических работах по другим районам Новой Гвинеи песни этого типа мне пока не попадались¹⁰. Производственно-магический смысл песни раскрывают информаторы, по словам которых цель пения — сделать деревья более мягкими, чтобы мужчи-

⁷ Ср., например: H. Aufenanger, *Women's lives in the Highlands of New Guinea*, «Anthropos», vol. 59, 1964, i. 1—2; M. Reay, *The Kuma*, Melbourne, 1959, p. 175—177; E. A. Cook, *Marriage among the Munga*, в кн.: «Pigs, pearlshells and women», London, 1969, p. 101—102; R. F. Salisbury, *The Siane of the Eastern Highlands*, в кн.: «Gods, ghosts and men in Melanesia», Melbourne, 1965, p. 65—66; J. Whiteman, *Girl's puberty ceremonies amongst the Chimbu*, «Anthropos», vol. 60, 1965, p. 415—419; J. A. Ross, *The puberty ceremony of the Chimbu girl in the Eastern Highlands of New Guinea*, там же, стр. 426—427; M. Mead, *Growing up in New Guinea*, London, 1931, p. 141—143.

⁸ Ср., например: R. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 215; M. Williams, *The Stone Age island. New Guinea today*, N. Y., 1964, p. 88; F. E. Williams, *Natives of Lake Kutubu, Papua*, Port Moresby, 1940—1941, p. 9; его же. *Orokaiva magic*, London, 1928, p. 28—29, 60—61, 130—149; G. Landtman, *The Kiwai Papuans of British New Guinea*, London, 1927, p. 76, 130—132, 145, 146, 325, 326 и др.; J. Hogbin, *The island of the menstruating men*, London, 1970, p. 182—186; A. Strathern, *The rope of Moka*, Cambridge, 1971, p. 233, 234; D. Jenness, A. Ballantyne, *The Northern D'Entrecasteaux*, Oxford, 1920, p. 105, 109, 123—144.

⁹ Ср., например: F. E. Williams, *Natives of Lake Kutubu*, p. 109, 110, 149, 150, 153; И. Бьерре, *Встреча с каменным веком*, М., 1967, стр. 108—110, 116—119; R. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 44; G. Landtman, *The folk-tales of the Kiwai Papuans*, «Acta Societatis Scientiarum Fennicae», t. XLVII, Helsingfors, 1917, p. 3, 79, 80, 121, 141, 142, 153—158, 189, 195, 205—207, 314, 333, 334, 348; 360 и др.; его же, *The Kiwai Papuans of British New Guinea*, p. 73, 74, 423, 424, 436; «Oral traditions and written documents on the history and ethnography of the Northern Torres Strait islands...», vol. 1 (Collected and edited by W. Laade). Wiesbaden, 1971, p. 31, 32, 42, 45, 49—52, 72, 79, 99; T. E. Dutton, *The peopling of Central Papua, Canberra*, 1969, p. 101; J. Van Baal, *Указ. раб.*, стр. 271, 272; B. T. Butcher, *We lived with headhunters*, London, 1963, p. 131—136; M. Mead, *The Mountain Arapesh*, t. V, N. Y., 1949, p. 345.

¹⁰ По сообщению Ф. Уильямса, у орокаива мужчины во время работы по расчистке леса издают особые звуки, «нечто среднее между возгласом и песней», показывая этим, что «работающие должны находиться в самом высоком состоянии духа» (F. E. Williams, *Orokaiva society*, London, 1930, p. 22).

нам было легче их рубить. О другой песне этого же типа было сказано, что пение избавляет от злого духа внутри дерева, укрепляет топор и ослабляет само дерево.

В Бонгу удалось записать целый цикл песен, связанных с производственной магией: «чтобы обеспечить хороший урожай фруктов»; «чтобы предохранить спелые фрукты от птиц и зверей»; «чтобы обеспечить хороший урожай кокосовых орехов».

Несомненно, у бонгуанцев существовал (а может быть, сохраняется и до сих пор, хотя и не в полном виде) сложный и достаточно разветвленный комплекс магических действий, направленных на то, чтобы обеспечить успех во всех главных сферах хозяйственной деятельности — огородничестве, охоте, рыбной ловле.

Действия эти могли совершаться самостоятельно, как, по-видимому, это имело место в случаях, о которых нам сообщили информаторы, но могли входить в состав более сложных по своему характеру и задачам комплексов (некоторые ритуалы, обряд инициации и др.). Действия производственно-магического типа и песни, их сопровождавшие, обнаруживают особые связи с системой представлений, верований, с мифологией, причем связи эти многолинейные.

У племени хури во время большого обрядового праздника — *теге пулу*, главной темой которого является почитание предков, производились действия производственно-магического характера: выкрашенные охрой женщины, а вслед за ними мужчины бегали по огороду, вытаптывая его; при этом они пели песню, в которой, по словам исследователя, «звали бога солнца Ни, чтобы он явился посмотреть на них и принес их земле плодородие». Затем на вытоптанном огороде танцевали юноши, и «после этого... снова можно было сажать таро». Здесь же разыгрывалась сцена посадки¹¹. Даже этот простой пример показывает, что наряду с довольно ясными отношениями между действием (песней) и обрядовыми представлениями существуют отношения и связи гораздо более тонкие, включенные в сложный, полисемантический ритуальный и мифологический контекст.

Среди записей, сделанных мною на Берегу Маклая, неожиданно много песен, которые сами исполнители относили к обряду инициации. Неожиданно потому, что по опыту работы многих этнографов я ожидал здесь особых трудностей. Между тем лишь в одном случае исполнение было окружено секретностью: старик, совершающий во время обряда инициации обрезание, только после больших уговоров согласился спеть специальную песню, которой обычно сопровождается эта операция. Он увел нас на край деревни и, с опаской поглядывая по сторонам, тихо исполнил песню. В остальных случаях мужчины и юноши пели инициационные песни открыто и по собственному почину. Семь песен, записанных нами, все (или почти все — пояснения информаторов к ним не всегда ясны) относятся к моментам обряда, связанным с приходом посвящаемых из леса в деревню.

Песня, связанная с обрезанием, представляет особенный интерес. До сих пор было известно, что операция могла совершаться под звуки гуде-лок и флейт, указания на специальные песни мне не попадались.

Сведения из других районов Новой Гвинеи показывают, что пение специальных песен при возвращении из леса было обязательным¹². Смысл их неоднозначен. По данным, полученным от информаторов на Берегу Маклая, можно думать, что для песен особое значение имел именно мотив возвращения: по-видимому, песни содержали указание на «перерождение» прошедших инициацию и в то же время связывали их с прежним миром. Относительно одной песни объяснение было таково:

¹¹ И. Бьерре, Указ. раб., стр. 81, 88—89.

¹² R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 101, 102, F. E. Williams, Orokaiva society, p. 190.

она исполняется, «чтобы умыть лица молодых людей, когда они около 5 часов утра выходят из специального дома. После этого они могут есть жирную пищу».

О двух других песнях сказано, что они связаны с любовной магией.

По-видимому, среди наших записей нет тех инициационных песен, которые пелись посвящаемыми, когда они в течение нескольких ночей оставались в мужском доме по возвращении из леса. Содержанием этих песен могла быть история мифических предков¹³. Смысл их также — в придании дополнительной силы посвящаемым¹⁴. Один из эпизодов обряда связан с приходом к посвящаемым мифического предка: это действие сопровождается соответствующей песней¹⁵.

Известно также, что во время обряда инициации происходит обучение песням, имеющим сакральный смысл и связанным с ритуалом и мифом. Песни эти составляют целую серию и имеют свои названия¹⁶.

Если когда-нибудь фольклорные работы на Берегу Маклая будут возобновлены, одной из первоочередных задач станет возможно более полная фиксация всего песенного цикла, входящего в обряд инициации. Пока же хорошим фоном для изучения записанных песен может послужить сравнительный новогвинейский материал.

Среди записей бонгуанского фольклора единственный образец военно-обрядовой песни. Папуас средних лет Абудь (Гулом), исполнивший ее, определил ее как песню, исполнявшуюся когда-то перед битвой. По-видимому, весь фольклорно-песенный пласт, связанный с войной, военными обрядами, походами и т. д., по-настоящему уже не живет, так как межплеменные войны, стычки между деревнями на Берегу Маклая довольно давно прекратились. Между тем имеющиеся материалы по другим районам Новой Гвинеи позволяют утверждать, что в те времена, когда межплеменные войны были частью папуасского быта, существовали специальные обряды и ритуалы, в состав которых непременно входили песни. Исполнение танцев и песен, особых заклинаний перед походом или перед началом сражения отмечено в разных местах Новой Гвинеи¹⁷.

Несомненно, почти обязательный характер носило исполнение песен при возвращении из победного похода¹⁸. Песни также пелись во время празднования военного успеха¹⁹. Над убитыми женщины племени ятмул исполняли причитания²⁰. Любопытная церемония с танцами и песнями совершалась при заключении мира²¹.

Мы видим, таким образом, что наши записи песен с Берега Маклая не есть нечто случайное и разрозненное. В сущности, за каждой из них

¹³ F. E. Williams, *Natives of Lake Kutubu*, p. 112.

¹⁴ R. M. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 104.

¹⁵ J. Van Baal, *Указ. раб.*, стр. 523, 526.

¹⁶ Там же, стр. 577.

¹⁷ Там же, стр. 723, 724. Ср. также: R. W. Williamson, *The Mafubu Mountain people of British New Guinea*, London, 1912, p. 216, 217; G. Landtman, *The Kiwai Papuans*, p. 149—157; D. Jenness, A. Ballantyne, *Указ. раб.*, стр. 83, 84; J. F. Champion, *Across New Guinea from the Fly to the Sepik*, London, 1932, p. 101; T. Aufenanger, *The war-magic houses in the Waghi Valley and adjacent areas (New Guinea)*, «*Anthropos*», vol. 54, 1959, f. 1—2; R. A. Rappaport, *Pigs for the ancestors. Ritual in the ecology of a New Guinea people*, London, 1973, p. 119—138.

¹⁸ G. Landtman, *The Kiwai Papuans*, p. 162—164; W. N. Beaver, *Unexplored New Guinea*, London, 1920, p. 174; R. M. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 236, 242, 243, 281, 282; F. E. Williams, *Orokaiva society*, p. 171, 172; M. Williams, *Указ. раб.*, стр. 130; D. Jenness, A. Ballantyne, *Указ. раб.*, стр. 165; G. I. Held, *The Papuas of Waropen*, The Hague, 1957, p. 207—209.

¹⁹ R. M. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 114, 115; F. E. Williams, *Orokaiva society*, p. 173; M. Mead, *Sex and temperament in three primitive societies*, London, 1935, p. 186—188; J. Van Baal, *Указ. раб.*, стр. 749; G. Bateson, *Naven*, Cambridge, 1936, p. 19—21.

²⁰ G. Bateson, *Указ. раб.*, стр. 147; M. Williams, *Указ. раб.*, стр. 290, 291; G. Landtman, *The folk-tales of the Kiwai*, p. 409.

²¹ R. M. Berndt, *Указ. раб.*, стр. 235—236; R. A. Rappaport, *Указ. раб.*, стр. 147—151; K. F. Koch, *War and peace in Jalémó*, Cambridge, 1974, p. 83—86.

прослеживается определенная традиция, каждая является частью известной системы и должна рассматриваться в составе какого-либо комплекса с прочными функциональными и мировоззренческими связями.

Именно это обстоятельство позволяет подойти к изучению бонгуанского песенного фольклора вполне серьезно и глубоко, с применением современной проблематики и новейшей научной методики.

Один из вопросов, требующих специального рассмотрения, касается жанрового состава бонгуанского песенного фольклора.

Мы уже видели, что бонгуанские песни в функциональном плане отличаются определенностью и последовательной дифференциацией. Правда, здесь возникает одна сложная проблема. Дело в том, что относительно функционального значения некоторых песен характеристики, полученные мною во время записи от информаторов, разошлись с теми, которые полгода спустя были даны сотруднику миссии, работавшему с певцами по просьбе Крэга Саймонса. Например, песня, которую мне характеризовали как похоронную, определена в записях, присланных из миссии, как любовно-магическая. О песне, исполняемой при обряде инициации, здесь же сказано, что она пелась, чтобы дать силу ловушке для рыбы, при этом исполнитель держит в руках самое ловушку и красную землю (?).

Юноши так изложили мне смысл одной простой песни: «В этой песне поется о петухах, мы называем ее „о петухах“. Когда человек умирает, мы взволнованы его смертью, и тогда мы будем петь эту песню... будем плакать о нем». В объяснении, зафиксированном в записках сотрудника миссии, об этой же песне говорится другое: «Эта песня исполняется рано утром, в то время, когда лесной петух (лесная птица?) возле Бугати издает свои звуки. Песня исполняется втайне, чтобы кто-нибудь не лишил ее силы. Цель ее — освободить от любовной магии женщину, решившую уйти от мужа».

Откуда такой разнобой? Можно, конечно, кое-что отнести на счет информаторов, не всегда точно знавших (или помнивших) смысл той или иной песни. Но можно также предположить, что некоторые песни не были однофункциональными, а следовательно и однозначными, имело место сочетание нескольких (по крайней мере двух) функций и значений. По-видимому, сознание коллектива, создавшего и хранившего эти песни, основываясь на определенном комплексе представлений о мире и об отношениях внутри него, устанавливало между некоторыми явлениями специфические связи, которые и получали реализацию в песнях.

О том, что одни и те же песни (т. е. песни одного типа) функционируют в разных по своему характеру и назначению ритуалах, обрядовых эпизодах и получают при этом разный смысл, можно заключить и на основании некоторых данных из других районов Новой Гвинеи.

При всем том мы вправе говорить о четкой функциональности папуасских песен, и признак этот надо отнести к числу жанрообразующих. По-видимому, именно по функциональной принадлежности песни чаще всего получают названия, которые можно трактовать как жанровые или видовые. К сожалению, в Бонгу мне удалось зафиксировать вполне определенно только одно такое название — *аран*. Характерно, что термин этот означает не только «причитание», «похоронная песня», но и «обычай оплакивания».

Никак не проясненным пока остается вопрос о том, насколько развиты в папуасском фольклоре другие характерные жанрообразующие и жанроразделительные признаки — структурные, тематические, образные, наконец, музыкальные. Дело в том, что исследование папуасской песни с этой стороны, кажется, еще по-настоящему не началось.

3. Песенный текст и его значение.

Знакомство с песенными текстами фольклора Новой Гвинеи позволяет в предварительном порядке определить некоторые их типовые особен-

ности. Во-первых, тексты эти кажутся весьма элементарными. Среди записанных бонгуанских песен нет ни одной, где текст не укладывался бы в одну-две коротких фразы. Несколько слов (три-четыре), иногда даже одно слово, повторяемые много раз — вот и все. Столь же простым кажется содержание текстов: какие-то имена, названия зверей, птиц или деревьев; сообщение о простых, хотя и не всегда понятных действиях; мотивы еды, иногда стрельбы, смерти, чьего-нибудь прихода или ухода; звукоподражания и т. д.

Например, в одной бонгуанской песне многократно повторяется «gilogilo gilogilo-o-o»: это воспроизведение в слове крика черного какаду.

Элементарной представляется синтаксическая организация текста: слова, входящие в текст, для нас с трудом укладываются в законченное смысловое целое; при чтении текста обнаруживаются смысловые лакуны; чтобы понять текст (а тем более песню как нечто целое), необходимо эти последние заполнить другими словами — придать тексту определенную степень законченности, связности. Р. Берндт, чтобы раскрыть смысл песен, прибегает к двойной операции. Сначала он дает буквальный перевод, добавляя в скобках отдельные слова и тем самым придавая тексту относительную законченность; затем он дает полный смысловой перевод, опираясь, конечно, на толкования знающих информаторов.

Вот один показательный пример.

1-й перевод: «[Они] открывают нашу дверь, чтобы украсть. [Мы] приходим в Игамунтерампи. Раковины [они крадут]. [Из] Егунитамби. Раковины [они крадут].»

[Мы] запираем наши двери крепко».

2-й перевод: «Люди Аванти Каса пришли к нашим дверям, открыли, вошли, чтобы украсть раковины; так они оставили нас. Теперь мы приходим, в то время как вы внутри своих домов. Мы запираем дверь, поджигаем дома, стреляем в вас»²².

Если исходить из того, что второй перевод — не досужая выдумка, а более или менее точная передача сообщения информаторов, то надо признать, что мы имеем дело с весьма своеобразной конструкцией текста. Напрашивается вывод, что в сознании людей, знающих данную песню, существует «полный» текст, в самой песне не воспроизводимый. В песне, оказывается, есть сюжет, есть реальные временные и пространственные отношения. Значит, повествовательность, сюжетность не передается прямым песенным текстом, но присутствует в нем скрыто. А раз это так, то элементарность текста папуасской песни — только кажущаяся: малое число слов еще не означает малой содержательности.

В песенном тексте проглядывают — в разных формах выраженные — моменты композиционной организованности. Иногда песня может состоять из ряда фраз, симметрично построенных, либо из одинаковых фраз, где меняются лишь одно-два слова. По-видимому, именно повторяемость, по-разному организованная, и придает текстам видимую упорядоченность.

Одной из главных, наиболее принципиальных особенностей рассматриваемых нами песен является последовательная и весьма своеобразно выражаемая связь текста с его функцией. В конечном итоге именно эта связь определяет характер текста и придает значение его содержанию. Вне такой связи текст оказывается либо бессмысленным, либо в содержательном плане плоским. Связь эта оказывается достаточно сложной, поскольку она соотносит текст с функцией далеко не всегда прямо, в лоб, но чаще — в формах специфической образности и в обусловленности системой представлений, магических верований, мифологических знаний. Имеющийся в нашем распоряжении материал дает возможность подойти к рассмотрению характера этих связей и выявить некоторые их типы.

²² R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 115.

Есть песни, содержание которых более или менее прямо связано с той типовой ситуацией, которой песня функционально адресована. Это характерно, например, для ряда военных песен — с постоянными мотивами нападения на врагов, готовности к сражению, стрельбы, убийств, захвата пленных²³. Песни здесь воспроизводят желаемое, то, к чему стремятся воины; песни как бы опережают ожидаемые события («Я убил врага в огороде... Там он лежит...»).

Нельзя, конечно, и в таких случаях считать, что все содержание песни исчерпывается прямым текстом. В бонгуанской песне, которую поют, когда готовят под огород участок в лесу, слова как будто вполне определены: «o kuro o kuro o kuro gasim-o» («kuro» — название дерева, «gasim» — личная форма глагола, означающего «подрубать вокруг»). Между тем текст не просто описывает реальное действие, он связан с некоторой серией магических задач — избавления дерева от злого духа, придания большей силы топору, ослабления самого дерева. Следовательно, «обычные» слова, которые не утрачивают своего прямого значения, в составе песни (и шире — всего действия) приобретают дополнительные важные значения, причем это происходит без их метафоризации, вообще без внесения моментов иносказательности. Новое значение возникает за счет магического контекста. В тексте есть одна подробность, которая все же выводит и его прямое значение за пределы обыденного: по словам информаторов, «куро» — название вида дерева, бонгуанцам неизвестного. С фактами использования в песне необыденных, экзотических слов и названий мы еще встретимся. Является ли «куро» просто экзотическим словом, или за ним нужно искать нечто более серьезное (тотемное имя, мифологическое имя) — сказать определенно нельзя. Исследователю всегда приходится быть настороже: любое песенное слово может таить загадку.

В принципе можно считать, что функциональные связи песен и их текстовые выражения более просты и не столь многозначны в жанрах, которые не входят в состав сложных ритуалов, церемоний, в меньшей степени соотносятся со сложным мифологическим контекстом. Мы это уже видели на примере одной трудовой песни — «куро». Другая песня, также сопровождающая вырубку участка леса, состоит из одного слова «gilogilo» (подражание крику черного какаду). По объяснению информаторов, «сила песни лежит в речи попугая», другими словами — магическая сила песни (текста прежде всего) обусловлена представлением об особой силе крика черного попугая и о возможности эту силу использовать, имитируя крик.

Песня рыбаков состоит из таких слов: «Kanaï o Indog aso». Kanaï — чайка; Indog — угорь, aso — личная форма от глагола «есть». Перевод песни: «Чайка ест угря». Смысл песни: «Помочь людям поймать рыбу. Эта песня дает чайке силу найти рыбу и показать людям, где рыба».

Перед нами магическое действие, в основе которого лежит вполне реальный мотив: чайки указывают рыбакам на скопление рыбы. Текст песни составлен по принципу «наведения», он описывает искомую ситуацию и тем самым вызывает ее.

Есть песни, тексты которых прямо накладываются на элементарные действия и вместе с ними производят соответствующий магический эффект. Повторение в песне названия цветка дает поющему некоторую силу. Когда он с песней подносит тот же цветок женщине, этого оказывается достаточно, чтобы она полюбила его. Здесь слово песни, предмет и действие слиты в едином магическом акте.

Слово обладает силой постольку, поскольку с предметом, им обозначаемым, ассоциируются магические представления. Из объяснений жителей деревни Бонгу явствует, в частности, что такого рода представле-

²³ R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 115.

ния связаны с листьями. «Каждый вид листьев имеет различную силу. Например, длинный красный лист употреблялся как источник силы в битве. Другие помогали при изготовлении каноэ и т. д.».

Много раз повторяя слово тиго-тиго (означающее одну из разновидностей листа), поющий тем самым придает листу силу и с помощью его надеется овладеть женщиной. «O renji» («О победный лист») — это слова песни участников обряда инициации, и в данном случае текст не сводится к столь же однозначному смыслу и к некоему относительно простому акту, поскольку здесь он оказывается включенным в сложный ритуальный контекст.

С символикой листьев мы встречаемся в инициационных песнях и других районах Новой Гвинеи. Когда мужчины форе ведут юношей из леса, они поют: «Мы несем красные листья вареву!»²⁴.

В песне другого типа — тот же образ листьев: **мужчины орокаива**, возвращаясь после успешного похода, издавдалека предупреждают своих женщин звуками трубы и песней:

Лист еруга — приправа,
Лист исуга — приправа.

Песня одновременно сообщает о победе и напоминает женщинам о том, что они должны приступить к приготовлению пищи²⁵.

В песнях, сопровождающих у форе своеобразный обряд *авагли* (потения), женщины сообщают, что они несут участникам обряда «листья красных цветущих растений»²⁶.

Поскольку ритуалам свойственна символика выражения и поскольку любой элемент имеет символическое содержание, которое соотносится взаимно и вместе с тем с общим символическим значением, постольку и ритуальные песни пронизаны символикой. Р. Берндт, конечно, прав, говоря о том, что значение песенного символа определяет контекст, в котором он употребляется. При этом важна устойчивость того и другого. Специальный смысл песенной символики у папуасов обусловлен тем, что ее значения приняты и поняты коллективом²⁷. К этому можно добавить, что в такой обусловленности проявляются закономерности объективного порядка.

Обрядовая песня иногда буквально следует «шагам» обряда, повторяя некоторые действия его участников. Когда посвящаемых приводят из леса в деревню и вводят в мужской дом, родители украшают своих детей, при этом песня описывает, что происходит: «Мы привязываем перья попугая...»; «Красные перья птицы... Мы укладываем их вокруг вас»²⁸.

Очевидно, что само украшение здесь имеет символический смысл, а значит и песня символична.

Обрядовая песня может описывать события, которые частично воспроизводятся в символических ритуальных действиях, но в полной мере осуществляются лишь в воображении участников обряда соответственно комплексу известных представлений. Это отчетливее всего проявляется в похоронных песнях и причитаниях. Известно, что, по поверьям папуасов, умершие уходят в другой мир, совершая странствие на восток. Они сидят на ветвях и сучьях деревьев. По дороге у них происходят разнообразные встречи и приключения. Похоронные песнопения, в частности, описывают это путешествие умерших. Отсюда понятен смысл таких песенных фраз: «Зерна косабуру будут вашей пищей на востоке... Вы будете цепляться

²⁴ R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 101.

²⁵ F. E. Williams, Orokaiva society, p. 171.

²⁶ R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 77.

²⁷ Там же, стр. 59—60.

²⁸ Там же, стр. 102.

за ветви турифа и пальмы сенегани... Вы будете цепляться за банановые листья»²⁹.

Особый интерес представляют песни, тексты которых целиком или в значительной степени заполнены перечислением имен или топонимов. На первый взгляд может показаться, что такие песни лишены серьезного содержания. Однако почти наверняка можно предполагать, что в них мы имеем дело с мифологическими мотивами. Так, в песнях типа *ярут*, исполняемых у маринд-аним в честь умерших, строго соблюдается порядок упоминания топонимов, поскольку одна из функций песен — сопровождать умерших в их путешествии: называемые в песнях места отмечают пункты путешествия и фиксируют его последовательность. Наряду с топонимами реальными песня может называть места мифологические³⁰.

Текст песен, сопровождающих обряд, которым отмечается первый боевой успех молодого воина, построен на сериях тотемных имен³¹. В приводимом исследователем тексте перечисляются имена рыболовных ловушек, и о каждой говорится, что ее невозможно поразить выстрелом и копьем. Можно было бы подумать, что смысл такой песни производственно-магический. Между тем магия здесь не производственная, но сексуальная. Рыболовные ловушки являются символами, значение которых относится к женщинам. Когда в конце песни «герой», которому она адресуется, вопреки ее словам пронзает ловушку копьем, это означает его успех в сексуальной борьбе. Кроме того, тотемные имена рыболовных ловушек применяются к восточному ветру и употребляются шаманами в отношении женщины³².

Связи с мифологией всплывают в песнях самых различных функций. Например, песни типа *айасе*, которые поются у маринд-аним перед военным походом и непосредственно во время похода, относятся к мифической старухе Собра. Ее имя может и не упоминаться, но в тексте есть связанные с нею мифологические мотивы и образы (например, дом солнца, мифический охотник за головами)³³.

В одном из эпизодов обряда инициации перед посвящаемыми появляется мифический предок. Он разыгрывает пантомиму, касается голов посвященных пучками травы, бросает на них комки глины и т. п. Весь этот эпизод относится к мифу, с которым знакомят посвящаемых. Повидимому, и песни, которые поет являющийся перед ними персонаж, заключают в себе мифологическое содержание, облеченное в ряд символических образов³⁴. Кроме того, всю ночь старики поют песни, адресованные этому мифическому лицу.

Словарь песенной символики папуасов известен нам очень плохо. Будучи естественной и органической частью знаний данного коллектива, эта символика чаще всего не замкнута в границы песни. Скорее всего, она приходит в песню извне — из обряда, ритуала, мифа. При этом нередко характер ассоциативных связей поражает своей причудливостью. Во время обряда *авагли*, который мужчины форе совершают в течение многих дней, матери поют песню о своих сыновьях: «Мой фибр орхидеи вырван, он приходит в известные места» (они названы поочередно в тексте). Символ этот относится к пуповине сына. В целом же песня описывает выход юноши из дома по совершении обряда³⁵.

²⁹ F. E. Williams, *Natives of Lake Kutubu*, p. 121—122. См. также: Й. Бьерре, Указ. раб., стр. 123, 124.

³⁰ J. Van Baal, Указ. раб., стр. 797—799.

³¹ G. Bateson, Указ. раб., стр. 20, 21.

³² Там же, стр. 21.

³³ J. Van Baal, Указ. раб., стр. 723—724.

³⁴ Там же, стр. 523, 526.

³⁵ R. M. Berndt, Указ. раб., стр. 78

Из приведенных примеров (их можно было бы значительно умножить) явствует, что собственно фольклористическое изучение папуасских песен неотделимо от этнографического изучения. Прочсть папуасскую песню — значит понять ее функциональные связи, раскрыть ее производственно-магические, ритуально-обрядовые, мифологические, различные традиционно-бытовые отношения, выявить ее место в определенном контексте, понять ее символику.

Таким путем мы сможем приблизиться к уяснению новогвинейского песенного фольклора (в том числе и фольклора Берега Маклая) как своеобразной системы, в которой собственно художественное начало существует нераздельно с внехудожественными связями.

PROBLEMS IN THE STUDY OF SONG AND MUSIC FOLKLORE ON MACLAY COAST

The paper is based on a comparative analysis of song texts collected on Maclay Coast in the course of an expedition in 1971 and folklore materials from other regions of New Guinea published by ethnographers at various times.

Papuan song folklore is regarded by the author as one of the historically formed and largely surviving up to our own days variations of folklore characteristic of primitive tribal society. The chief specific feature of Papuan folklore is the direct and organic inclusion of songs into the structure of situations in everyday life having importance for the community; such are primarily ritual celebrations and ceremonies, various complexes of rites, magical actions having to do with production or domestic life. It is these functional links that primarily determine the genre features of the songs, their structure, the contents of the texts, the presence of mythological and magical meanings, etc.
