

Пластика мифа

[Примечание. Копаясь в своем компьютере в поисках источника по фольклорному мотиву «юноша с некрасивым лицом» (Новая Гвинея), я неожиданно наткнулся на собственный текст, озаглавленный как «Глава 1. Базовые формы ритуальной культуры». Видимо, я собирался написать монографию, но, убей меня бог, не помню какую. По существу, этот текст, датируемый 2005 годом, является расширенным и переработанным вариантом статьи «Австралия и Новая Гвинея. Некоторые аспекты феномена этнической непрерывности», опубликованной в 2004 г. в сборнике «Проблемы этнографии и истории культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона». Кроме объема, различие между двумя вариантами состоит в том, что в опубликованной статье меня интересовало этнической непрерывности между Австралией и Новой Гвинеей, ныне рассеченной проливами. В предлагаемом ниже тексте акцент постепенно переносится на исследовании фольклора как такового, но в той мере, когда теория трех мотивов еще не существовала даже в проекте, задолго до ее рождения. Поэтому назову этот текст по названию одного из разделов: Пластика мифа. Сохраняю этот текст, ныне ставший для меня архивным документом, на сайте ethnomanuscripts.ru в целях фиксации для самого себя различия в постановке и решении одних и тех же научных задач, тогда и теперь.]

Пространственные изменения в формах ритуальной культуры между Австралией и Новой Гвинеей сводятся к преобладанию двух взаимосвязанных тенденций. При переходе с континента на остров плоские изображения сменяются рельефными и соответственно абстрактные – реалистическими (разумеется, в той степени, в какой слово «реализм» вообще применимо к первобытным изобразительным средствам). На одном полюсе находятся австралийские чуринги (тьюрунги), на другом – новогвинейские овальные маски.

Если попытаться представить ситуацию наглядным геометрическим (географическим) образом, при перегибании карты в районе проливов по линии запад – восток две крайние точки континуума наложатся друг на друга так, что чуринга в качестве «основной ритуальной идеи» (трансформируя понятие Лорда) семантически полностью совместится с новогвинейской маской.

Особо следует отметить, что синхроническое видоизменение чуринги в маску происходит на фоне диахронической¹ смены идеи тотемического предка идеей мертвого предка. По закону диалектики, различия выступают формой сходства. Если чуринги связаны с культом мифических предков по реинкарнации, то маски – с так называемым культом мертвых, т.е. предков с которыми ныне живущих людей по умолчанию соединяют генеалогические узы. Следует учитывать, что различие между мифическим и легендарным предком по наличию / отсутствию тех или иных признаков

¹ Определения «синхронический» и «диахронический» добавлены в 2020 г. – ПБ.

выразить в языке довольно трудно. Скорее культ мертвых – это почитания предков, которые приобрели свои чудесные способности после смерти.

Из замещения в системе представлений образа мифического первопредка умершим предком, вытекают важные логические последствия. С одной стороны, понятие «двойника» окончательно отделяется от образа первопредка, тотем – от «двойника», с другой – тотем как бы заполняет собой пустой контур первопредка, трансформируясь в «хозяина животных» данной местности.

Маски нижнего Сепика

Среди новогвинейских масок наиболее сильное впечатление производят изделия жителей бассейна р. Сепик, объединяемые в одноименную стилевую провинцию. Некоторые исследователи характеризовали бассейн Сепика наличием целой «кунстиндустрии» по производству масок особого типа [Neuhauss, 1911: 328]. Определяющий «расовый» признак – особая форма носа в виде дуги, скобы, точнее «хобота», соединенного с подбородком (на ритуальных статуэтках данного стиля «хобот» упирается в грудь или середину корпуса). Внутри рассматриваемой области можно выделить несколько «антропологических» типов масок, несколько локальных этнических традиций: стиль «двойной бюгель», стиль «мечик», стиль «птичий клюв» и др. [Hauser-Schäublin, 1977: 120-122]. В литературе господствует мнение о прямых ассоциациях с образом птицы. Отсюда происходит название одного из представленных выше стилей. Маски этого типа характеризуются формой носа, по очертаниям напоминающего птичий клюв. Однако, эти ассоциации основаны на опыте нашей собственной культуры. Представления создателей масок могут быть совсем другими.

Поэтому более разумно исходить из практики существования исследуемой культуры и предположить, что в основе стиля изображений с «птичьим клювом» лежит попытка воспроизвести некое ритуальное украшение или что-то подобное. С одной стороны, примитивная техника резьбы вынуждает к схематизации изображаемого объекта (что само по себе оборачивается эффектным изобразительным приемом). С другой стороны, законы ритуала заставляют обращаться к приему нарушения пропорций и гиперболизации. В процессе уравнивания, гармонизации этих приемов возникают самые фантастические формы, приобретающие значение самостоятельно развивающегося изобразительного канона. Наконец, тот или иной элемент может иметь не один, а несколько источников происхождения. Достаточно вспомнить о расхождениях между исследователями в трактовке одной детали лица статуй предков с Берега Маклая [см. Bodrogi, 1959: 56-57]. Что это: борода, высунутый язык, или амулет, который танцор держит в зубах во время танца? Автор настоящей работы, апеллируя к этому пути,

нечто подобное раньше был склонен видеть и в «птичьих клювах» фигур с нижнего Сепика [Белков, 2004: 198].

Впрочем, не все исследователи считают удовлетворительной попытку интерпретации масок с удлинёнными носами путем сравнений с птичьим клювом. Г. Хёльткер высказал предположение, что ключ к пониманию может дать фигура, хранящаяся в этнографическом собрании университета г.Фрибург в Швейцарии [Höltker, 1968: 468]. Он имел в виду одну особенность – клювовидный выступ из груди фигуры похожий на «грудную кость» монструозных размеров [Höltker, 1968: 468].

Дальнейшим выводам Хёльткера мешает утверждение об уникальности этой фигуры и в сущности ни на чем не основанное мнение, что выступ из груди имеет какое-то отношение к анатомии. Между тем он сам обращал внимание на то, что острое «грудной кости» переходит в округлое утолщение, отдаленно напоминающее «змеиную голову» с небольшим отростком на конце [Höltker, 1968: 468]. Это позволяет видеть в нем нагрудное украшение (шнурок с какой-нибудь безделушкой). Попытка объемного изображения подобного предмета примерно так и может выглядеть, если учесть ограниченность возможностей первобытного резчика. Опыт исследований показывает, что скульптурные изображения предков по внутренней интенции вполне реалистичны и довольно точно показывают детали одежды причесок и украшений. Хотя в данном случае лучше сказать не «показывают», а «намечают», или бегло «перечисляют», поскольку носителям языка культуры и так понятно, о чем идет речь при «сокращенном» изображении той или иной детали. Однако для исследователей, не знающих местного языка вещей, возникает проблема, которая заключается именно в том, что резные изображения предметов не всегда удается идентифицировать с самими предметами.

Атрибуция остроконечного выступа в качестве изображения нагрудного украшения позволяет пересмотреть тезис об уникальности фигуры ХХIXс, сравнив её с ХХХIb. Теперь мы можем *видеть*, что фигура ХХХIb имеет подобный выступ, но этот выступ «загнут» кверху и соединен с кончиком носа фигуры. Понять, откуда берет начало такая странная фантазия у резчиков Сепика, можно только в том случае, если предположить, что перед нами изображение украшения, каким-то образом подвешенного к отверстию в носовой перегородке. Детали украшения опускаются, а линии носа и выступа соединены так, чтобы в соответствии с местной эстетикой возникала аллюзия носовой перегородки «растянутой» до половины тела. Сравнивая обрядовые маски нижнего Сепика с лицами местных жителей, легко убедиться в том, что форма носа масок является лишь слабой стилизацией реальных деформаций носа, связанных с операций по просверливанию носовой перегородки.

Основным источником по обрядовой культуре населения нижнего Сепика являются работы миссионера П.Джозефа Шмидта, который с 1922 по 1945 г. вел проповедническую деятельность среди папуасов нор, обитающих

на нескольких островках в устье р.Сепик. Кратко суммируем собранные им факты, пользуясь работой Георга Хёльткера, который приводит факты, содержащиеся не только в печатных работа Шмидта, но и в его устных высказываниях [Höltker, 1968: 482-483]. Местное название масок («мёрёб») происходит от названия особой категории духов, которые почитаются в качестве родовых предков. Маски являются средством объективирования мёрёб (т.е. «духа»). С одной стороны, маска считается «лицом» духа, делая его «видимым» (как утверждается, «маска и дух – одно и то же»), с другой – «лицом» человека, играющего в данный момент на флейте. Последнее коррелируется с существующим представлением о звуках флейты как «голосе» духа мёрёб. У каждого духа – своя флейта, свой голос. Только тогда, когда зазвучит такая флейта, дух услышав свой голос, войдет в нее. Самопроизвольный «переход» (т.е. «зачатие». – П.Б.) традицией не предусмотрен [Höltker, 1968: 482-483]. Затем флейту вносят в мужской дом и кладут рядом с маской – его «лицом». По всей видимости, речь идет подготовке к обряду, ибо при этом уточняется, что дух из флейты переходит в маску, а из маски – в танцора [Höltker, 1968: 482-483].

Кроме того, существуют два вида масок мёрёб: *собственно маски*, или части костюма, который носят танцоры, изображающие духов, и маски, представляющие собой самостоятельный, равнозначный целым фигурам, объект культа [Höltker, 1968: 482]. Такие «маски-лица» не имеют отверстий для глаз и меньше танцевальных по размерам. По данным Шмидта, каждый дух наделяется двумя, большой и малой маской, причем именно танцевальная маска более массивная и тяжелая. По канонам погребального обряда, тело умершего переносят мужской дом, и перед всеми масками, которые он при жизни надевал во время танцев, под барабанную дробь исполняются песни, «принадлежащие» этим маскам. В данном отношении ритуальное поведение папуасов полностью сопоставимо с центрально-австралийским мотивом «принадлежности» священных песен определенным чурингам.

К характеристике масок-мёрёб можно присовокупить их очевидную функциональную и семантическую связь с полнофигурными изображениями, именуемыми *беро(н) кандимбоанг*, что в переводе означает «духи набедренной повязки»², поскольку предположительно таким деревянным фигуркам придается особая роль при инициации юношей. Хотя, как отмечает Хёльткер, из материалов трудно составить точное представление, имеют ли они индивидуальное значение для инициантов или нет [Höltker, 1968: 482]. В какой-то степени указанием, в каком направлении искать ответ на этот вопрос может послужить тот факт, что уплощенные в профиль головы фигурок являются, фактически, уменьшенными копиями настоящих масок.

² Обычно словом «кандимбоанг» обозначаются сакральные предметы, деревянные маски и статуи, представляющие духов, независимо от того, «активизированы» они вселением духа или нет, но в отдельных случаях это слово используется напрямую в значении «дух» [Höltker, 1968: 458].

После Первой Мировой войны область нижнего Сепика была почти молниеносно «распродана» западным коллекционерам, поэтому лакуны, которые можно обнаружить в материалах любого полевого этнографа, заполнить уже невозможно. Поэтому решение задачи выявления *общего*, т.е. *структуры* новогвинейских масок, мы продолжим на материалах по среднему Сепику, в частности, по культуре западных ятмул, где традиционная культура сумела дожить до более скрупулезного и многостороннего исследования, сохранив свой традиционный порядок.

Для масок май характерны следующие пластические особенности: вид спереди - вытянутый овал, вид сбоку – доска с рельефной поверхностью. По форме – полная аналогия австралийским чурингам, причем по природе своих функций в ритуале маска май – это предмет, который либо держат в руках, либо подвешивают на веревках. В верхней части масок вырезаются приспособления для крепления веревки – отверстие или выступ, в нижней – некое подобие рукояти.

В рамках нашего исследования маски май интересны не только своей иконографией (единством идеи и ее воплощения), или «морфологией», но и своим «поведением», т.е. способом демонстрации в ритуале. Рассмотрим этот сюжет более подробно. Экспонирование масок май представляет собой достаточно короткое, но красочное зрелище, когда из ограждения, пристроенного к мужскому дому, по мостообразному настилу выходят парами фантастические фигуры, представляющие собой драпированные зелеными ветками и листьями конические каркасы из ротанга, вершины которых увенчаны масками [Hauser-Schäublin, 1977: 120,124]. Таинственные фигуры на какое-то мгновение замирают на вершине моста. Тем временем скрытые внутри танцоры начинают играть на бамбуковых трубах и притопывать ногами, в такт их движениям звучат погремушки, привязанные к ногам. Затем фигуры направляются на площадку для танцев, где их окружают танцующие женщины и дети [Hauser-Schäublin, 1977:135]. Выступление масок сопровождается танцами, демонстрирующими отношения «сватовства», «флирта» и «любовной магии» между масками и женщинами [Hauser-Schäublin, 1977:141].

Как кажется, главная особенность действа в том и состоит, что каркас листьев и веток, используется не в качестве костюма, а в качестве переносной ширмы для человека, выносящего маску во время праздника на всеобщее обозрение, и одновременно – в качестве приспособления для показа маски. Актером и действующим лицом фактически является сама маска. В этом отношении особенно интересным кажется предмет, опубликованный в каталоге «Art Papou. Ausronésiens et Papou de Nouvelle-Guinée» [2000: 282]. Попутно можно сделать наблюдение, что в традиционной скульптуре папуасов корпус есть всего лишь «подставка» для головы в виде маски, а демонстрация масок – основная цель ритуальных представлений.

Способ демонстрации маски выдает эзотерическую точку зрения, согласно которой маска как священный предмет самодостаточна по отношению к своему ритуальному окружению. Возникает парадоксальное по форме сочетание эзо- и экзотерической сторон обряда, когда показ священных масок непосвященным по своему содержанию не является профанацией тайного знания. «Сами по себе» священные маски запретны для глаз непосвященных, но «для себя», т.е. как один из множества элементов разветвленной системы по созданию образов фантастических существ, появляющихся перед публикой, они перестают быть тем, что они есть «сами по себе». Непосвященные («зевачи») могут смотреть, но не могут видеть, понимать смысла происходящего. По правилам игры, для них есть только то, на что они смотрят, а смотрят они на фигуры в целом. Для них маска не существует отдельно как самостоятельный объект культа.

Последнее возвращает нас к факту выделения двух типов масок мёртв, т.е. как мы теперь видим, масок для посвященных и масок для непосвященных. В культуре ятмул это разделение неактуально за счет того, что каждая маска в самом обряде приобретает двойную, полиэйконическую природу. Это явление чем-то сродни обману зрения, когда горельеф под определенным углом видится как барельеф, или наоборот.

К этому можно привести еще одну параллель с хориоми, «театром мертвых» кивай [Landtman, 1927: 338-348]. В рамках этого цикла ряженные в глазах непосвященных полностью тождественны духам мертвых (означаемое тождественно означаемому). Следует признать, что эзотерическая версия отделена от экзотерической или соединена с ней?) достаточно хитроумным способом. Тайное знание, воплощенное в маске май, надежно защищено от постороннего взгляда именно потому, что маска выставляется напоказ. Секрет составляет только то, что маска не является частью костюма, но представляет самостоятельное целое.

В конечном счете эффект «ненарушения» табу достигается за счет изоляции профанного пространства демонстрации масок от священного пространства их изготовления. Разделение на два неравных по длительности и значению этапа заложено в самой структуре ритуала. Как отмечают многие исследователи, тотемические танцы продолжаются всего несколько минут, тогда как создание ритуального декора («костюма») исполнителей занимает многие часы [Spencer, Gillen, 1938: 286; Strehlow, 1947: 57, 104-105; Mountford, 1958: 95]. Ритуальная деятельность сама расставляет акценты. По своей природе процедура церемониального облачения – первична, пантомима – вторична. Из этого вытекает пониженный сакральный статус пантомимы. Кроме того, структура ритуала предусматривает деление на «актеров» (руководителей инициации) и «зрителей» (инициируемых). Все это вместе взятое создает возможность вынесения пантомимы за рамки понятия священного и превращения ее в публичное зрелище для профанов. На территории Австралии этой ситуации соответствуют так называемые культы плодородия.

Ритуалы создания масок

Кажется, с точно таким же случаем мы имеем дело, когда обращаемся к культовым танцам, в которых участвуют маски май. Отличие от австралийского аналога состоит, может быть в том, что в культуре папуасов Новой Гвинеи произошла трансформация культа предков в культ мертвых предков (церемонии в масках проводятся в связи с поминальным комплексом). На территории Австралии сходные формы организации ритуальной деятельности встречаются только в областях географически и, следовательно, исторически, тяготеющих к Новой Гвинее (ср. погребальные обряды аборигенов тиви на островах Мелвилл и Батерст). С учетом этого перейдем к более подробному рассмотрению цикла ритуалов по созданию масок май, которые представляют целое только вместе со своим становлением.

В прошлом каждый клан деревни имел четыре маски, изображающих предков-основателей. Мужские маски представляют двух братьев-предков, женские – двух сестер (как будто принцип эквивалентности сиблингов, наконец, приобрел зримый образ). Один из местных мифов о мифических братьях, предках-май, гласит: однажды люди пленили братьев, но в обмен на обещание показать священную церемонию «выхода масок» отпустили их на волю. И теперь на празднике масок люди делают все именно так, как это делали четыре мифических сиблинга [Hauser-Schäublin, 1977:127, 130].

По данным Бригитты Хаузер-Шёйблин в 1972 г. в деревне Кеднсханге все происходило следующим образом. Мастера изготавливали маску Волиндамбун (Миндшендими) и Камбоимбанге (Айван), миф о которых принадлежит клану Маирамбу. Церемония вырезания масок продолжалась несколько месяцев с октября по декабрь. Маски май – предметы в высшей степени священные, поэтому рядом с мужским домом выгораживалось крытое пространство, внутри которого в полной тайне от непосвященных, женщин и детей, происходило все связанное с процессом изготовления масок.

Создание каждой новой маски носит церемониальный характер и подчинено правилам особого этикета. Например, маску «старшего брата» следовало вносить в переднюю часть мужского дома, «младшего – в заднюю часть. Резчики в течении всего времени изготовления масок должны были воздерживаться от употребления в пищу различных рыб, которые считаются предками клана Маирамбу, а также сторониться женщин. Работа над масками постоянно сопровождалась пением и игрой на музыкальных инструментах. На щелевых барабанах (деревянных гонгах) отбивали ритмы, считающиеся «позывными» мифических животных-предков клана Маирамбу. Чтобы доставить предкам удовольствие, ведь это для них вырезаются маски, мужчины пели, как бы «зачитывали» в бамбуковые трубы традиционный

набор имен предков клана. Такой «нечеловеческий» способ говорения – через короткие бамбуковые трубы – отличительная черта мифических существ [Hauser-Schäublin, 1977:125, 126-127]. Голоса инструментов – это голоса предков.

Важный момент – процедура раскраски масок. На поверхность маски наносится слой красной краски, а затем черной краской выделяют глаза, ноздри, рот и те части, к которым позднее будут приделаны накладные «волосы» [Hauser-Schäublin, 1977:125, 126]. После раскраски в красный и черный цвет маски вешают на опорный столб, разделяющий пространство мужского дома на переднюю и заднюю часть.

Но прежде, чем приступить к последнему этапу работы над маской – нанесению черно-желтого узора и наложению «волос», необходимо удостовериться в том, что маски «готовы». Это означает, что они должны быть сделаны по всем канонам, доставшимся людям от предков, и с соблюдением всех процедур: выбор дерева, заклинание свиньи, устройство праздничной трапезы, кормление предка, игра на бамбуковых трубах, обращение к предку по имени и произнесение подобающей формулы: «Я хочу, чтобы ты возник в моих руках, ведь ты – мой предок» [Hauser-Schäublin, 1977:130, 131. 132]. Без соблюдения указанных формальностей предки не захотят вселяться в предназначенные им маски. Знаком согласия предка (признания того, что люди выполнили все положенные установления) считается его явление во сне «отцу» маски, её будущему хозяину [Hauser-Schäublin, 1977:130, 131]. Ср. в некоторых районах Австралии в магических (охранительных) целях изготавливают куклу крокодила: хозяин куклы рассматривается как «отец» крокодила [McConnel, 1930: 195].

На промежуточном этапе, еще до окончательной отделки новой маски, проводится своего рода тестирование маски, правильно или нет она сделана. С этой целью совершается церемония «опроса» старой маски, принесенной из другой деревни. Старую маску спрашивают, вселился ли в новую маску вундумбу (вундумбу – духи мертвых), а если нет, чем он недоволен [Hauser-Schäublin, 1977:143]. При опросе маски используется тот же принцип, что при гадании или проведении спиритических сеансов: получение односложных «ответов» посредством манипуляции определенными предметами. Маску подвешивают на веревках, одна из которых продевается сквозь отверстие в верхней части, а другая привязывается к «носу». Двое мужчин некоторое время держат маску в подвешенном состоянии над тлеющими углями. В струях теплого воздуха, поднимающегося вверх, маска начинает самопроизвольно раскачиваться из стороны в сторону («да – нет»), устами мужчин давая довольно пространственные ответы [Hauser-Schäublin, 1977:143]. После «консультаций» со старой маской в новую вносятся коррективы: делается более узким нос, уменьшаются уши, изменяется форма глаз и т.п. [Hauser-Schäublin, 1977:143]. Маски обрамляют выкрашенными в черный цвет волокнами («волосами») и пучками черных перьев казуара, поверх черно-красного рисунка наносят черно-желтый узор, цвета которого

символизируют свет и тьму (в начале всех времен братья-предки жили во тьме и только потом вышли на свет [Hauser-Schäublin, 1977:143]. Использование черно-красной основы для нанесения черно-желтого рисунка показывает, что маски май можно рассматривать как результат эволюции масок-мёрёб. Сделаем небольшое отступление.

Сказанное позволяет предположить наличие вокруг масок-мёрёб сходных ритуалов и представлений. Анализ конструкции красных масок нижнего Сепика, кажется, подтверждает версию, согласно которой они использовались в качестве «говорящих» масок (масок-оракулов). Некоторые маски имеют скобки или небольшие рукоятки для подвешивания, расположенные симметрично в верхней и нижней части. И в целом такие маски имеют форму овальной чаши. Это важно, поскольку предметы, являющиеся чашами по функции, имеют ручки, вырезанные в форме маски с «хоботом». С другой стороны, известен тип предметов, в немецкоязычной литературе именуемых «чашными фигурами» (Schalenfiguren) [Höltker, 1968: 482]. Термин вполне соответствует оригиналу: вырезанная из одного куска дерева композиция представляет собой фигуру или маску, лежащую в овальной чаше. Местное название «чашных фигур» оре(н) мазок, «фигуры для охотничьей собаки». По сообщению Йозефа Шмидта, кормят, чтобы она из щенков делала хороших охотничьих собак [Höltker, 1968: 478]. Здесь можно видеть почти полное совпадение со структурой обычая викмункан изготавливать из ящерицы живую куклу крокодила. «Человек-крокодил» (член тотемической группы) ловит ящерицу, смазывает ей рот своей кровью, заворачивает ее в траву, оставляя свободными конечности и хвост, и отпускает в море. При этом он зовет «сделанное» им существо «сыном» и просит его «вырасти» в крокодила. Считается, что впоследствии крокодил находит и «узнает» своего «отца», помогая ему в рыбной ловле и в сведении счетов с врагами. «Отец» же обязан соблюдать в отношении тотемического «сына» тотемические запреты [McConnel, 1930: 195]. (Возможно, здесь существует еще одна тонкость, связанная с классификаторской терминологией родства; в некоторых системах, сына принято обозначать термином «отец».)

Заключительный этап создания масок май связан с устройством праздника йимба. Собственно говоря, йимба – это особая паста из красной и белой земли, смешанной с древесным маслом. Эту пасту наносят по краям масок и вдавливают в нее мелкие раковины насса, образуя сплошной покров. Тем временем новоиспеченные «отцы» масок приносят в мужской дом большое количество угощений, которые сначала в качестве «еды» раскладывают перед масками, а затем раздают присутствующим на церемонии мужчинам. Праздник йимби фиксирует переход принципиально важного рубежа. С момента завершения праздника маски – это уже не просто искусные поделки, но воплощенные предки. Старшая маска Миндшендими становится вакен, в переводе Хаузер-Шёйблин, «одухотворенной». Только ей

приписывается свойство отвращать болезни, вызванные нарушениями законов предков [Hauser-Schäublin, 1977: 134].

Итак, усиление реалистических мотивов в изображении прямо пропорционально десакрализации. Чуринги и гуделки тщательно скрываются от глаз непосвященных, тогда как маски выставляются напоказ. Продолжим эту тему, обратившись к материалам по Новой Ирландии. По своей схеме поминальные церемонии малангган совпадают с циклом создания масок май: изготовление – выход в свет – танцы эротического содержания. Внутри этого цикла принято выделять три относительно самостоятельные церемонии с участием резных масок-малангганов: 1) собственно поминальная церемония, 2) церемония дзафунфун, 3) танцы в масках татануа, масках с гребнем.

Поминальная церемония осуществляется в два этапа. Вначале специально приглашенные мастера вырезают маски и другие ритуальные принадлежности. Это происходит в условиях строжайшей секретности, внутри ограждения, построенного рядом с погребальной площадкой клана. Старейшины клана надзирают над работой, чтобы все символы имели надлежащую форму и помещались на надлежащее место. В назначенный день передняя стена ограждения опрокидывается вперед и взорам собравшихся открывается многоцветное великолепие резных мемориальных досок, скульптурных изображений и масок. Сакральность процесса производства масок подменяется секретностью, необходимой только для того, чтобы увеличить степень эмоционального воздействия за счет эффекта неожиданности. После окончания церемоний большая часть резных вещей выбрасывают, отставляя гнить на земле.

Смысл церемонии дзафунфун состоит в наделении детей личными духами-покровителями. Кульминационный момент связан с выходом из священной ограды фигур муруа в резных масках с ажурными резными пластинами по бокам. Каждый носитель маски несет на руках ребенка, представляя собой его будущего сверхъестественного помощника.

Наконец, маски с гребнем (традиционная форма траурной прически) надевают для танцев, изображающих сцены ухода, ассоциирующиеся с темой плодородия земли [Linton, Wingert, d'Harnoncourt, 1946: 161-162].

Таким образом, траурная церемония сопряжена с культом плодородия и наделением маленьких детей личными духами, что можно истолковывать как реминисценцию символического зачатия или реинкарнации духов умерших предков. В резьбе преобладают зооморфные мотивы.

Эротическое содержание хореографии танцев на празднике показа масок май (см. выше) перекликается с мифом, в котором герой прежде нелюбимый женщинами, получает от сверхъестественного покровителя новое лицо, неотразимо привлекательное для женского пола. Это чудесное преобразование происходит в результате своего рода «пластической операции». Старое, «некрасивое» лицо из плоти «снимается и заменяется другим, сделанным из земли, взятой из могилы сверхъестественного

покровителя) или в результате умывания в священном водоеме [Hauser-Schäublin, 1977: 140,141]. Здесь идея мужской привлекательности известным образом (путем уподобления плодородия земли женской плодовитости) сочетается с идеей изобилия саго, которое женщины в знак внимания преподносят мужчинам [Hauser-Schäublin, 1977: 140,141].

Зафиксируем одно весьма показательное противоречие. Во время церемонии йимба старшая маска объявляется вакен, т.е. вместилищем вакен (перевод «одухотворенная» не соответствует смыслу обряда и самому понятию вакен как аналогу австралийского «духа на детей»), хотя общая цель создания масок май – вселение в них вундумбу, духов мертвых [Hauser-Schäublin, 1977: 127, 134, 141, 143]. Дихотомия «духи детей – духи мертвых» с присущими ей противоречиями является одной из основных характеристик австралийской традиционной действительности. С одной стороны, аборигены верят, что духи детей (духи зачатия) в образе животных являются во сне или наяву будущим отцам вблизи священных центров, с другой – распространено представление, что около священных центров в образе животных играют духи мертвых. Данное отношение сохраняет свое значение и в пределах новогвинейского круга явлений. Трудность заключается в определении степени рассматриваемых изменений: либо это локальный вариант, либо новая парадигма.

Структура создания масок показывает, что маски – это усложненная форма чуринг, а чуринга – «обобщенная» форма маски. Перечислим некоторые из наиболее характерных признаков. Очевидна парность масок («старший – младший брат») и чуринг («большая – малая чуринга»).

У орокаива в обряде инициации после показа гуделок и флейт начинается период изоляции неофитов за пределами деревни в особой культовой хижине *оро* (Williams, 1930: 183-184). Основная задача неофитов на этой стадии – научиться играть на флейтах. Игра дуэтом («мужская» и «женская» флейта) (Williams, 1930: 185). (Неясно обучают ли игре на флейтах девушек, на имеющихся фотографиях запечатлены мужчины) (face to 182).

По канонам изготовления масок май выделяется особый этап, когда мастер выделяет черной краской глаза, ноздри, рот на красном («чуринговом») фоне, что коррелируется с австралийским мифом «доделывания» аморфных первосуществ, состоящем в прорезании органов чувств.

(В определенном смысле миф об инапатуа можно рассматривать как реликт или реминисценцию обряда по изготовлению масок новогвинейского типа. И точно также обычай вешать гуделки на ритуальные столбы аранда можно считать «пережитком» новогвинейских гуделок, струна которых другим концом привязывалась к палке.)

В обеих традициях – на континенте и на острове – звуки музыкальных инструментов (духовых, ударных и «струнных» в виде гуделок) «моделируют» голоса сверхъестественных существ или предков, причем и в

том и в другом случае это связано с идеей инициации. Наличие реинкарнационных мотивов: с одной стороны, духи детей, обитающие в водоемах, с другой духи вакен, живущие в подводной деревне. Одинаковая форма ритуального обращения к маске и чуринге. Ср.: «ты мой предок» (Новая Гвинея), «это твое собственное тело. Это – предок» (Австралия). Явление маски во сне своему «отцу» (Новая Гвинея) и явление земному отцу духа-ребенка (Австралия). Подземелья с различными животными, откуда вакен черпают пищу для людей (Новая Гвинея) и локальные центры, откуда после обрядов размножения расселяются по округе различные животные (Австралия). Список «основных переходов» между Австралией и Новой Гвинеей можно существенно расширить.

Пластика мифа

Пластика мифа зависит от пластики священного предмета. Австралийские чуринги также, как новогвинейские маски ассоциируются с любовной магией. С одной стороны, звуки гуделки привлекают женщин, с другой стороны – первые гуделки принадлежали женщинам, или первые гуделки нашли женщины. Но мифа о юноше с прекрасным лицом в Австралии не встретишь, хотя существует миф, герой которого как в мифе о Меймногру перед смертью от руки людей показывает им священные ритуалы.

В конечном счете героем мифа является священный предмет, кукла, представляющий первопредка. Традиционный кукольный театр, кажется, сам по себе демонстрирует приоритет священного предмета над актером, который является лишь «средством передвижения куклы». (По-видимому, между ритуальным предметом или его именем, с одной стороны, и его функциями-определениями, с другой, существует такая же связь как между именем сказочного героя и его функциями).

Можно сказать, пространство мифа повторяет пространство мужского дома таким, каким оно существует в представлении, и, наоборот, в пространство мужского дома уже включено знание мифа. Точно также организован австралийский локальный миф, повторяя пространство священного центра, образующего единое целое вместе с путем, который к нему ведет.

Подчеркнем лишний раз, что речь идет не о том, что в мифе сознательно описывается мужской дом или священный центр. Эти объекты копируются непосредственно структурой мифа, следовательно, воспроизведение происходит в неосознаваемой людьми форме, т.е. в сфере «бессознательного»..

«Рассказывание» первобытного мифа сводится к танцу, пантомиме, костюму, декорации и комментариям к ним. Попытка передать содержание

мифа словами сама по себе выводит нас из пространства мифа, из тайного мира священных символов. По правилам инициации понимать миф следует без слов, ибо слова служат лишь атрибутами священных предметов. Значение заключено не в отдельных словах или даже фразах, а в нерасчлененном потоке звуков, разделенных на строфы внешним образом, для удобства рецитации.

Миф – это чистый образ, поэтому, в известном смысле, миф изреченный есть сказка. В данном случае не играет особой роли тот факт, что при живом мифе, сказка еще насыщена информацией, почерпнутой из комментариев к мифу, точнее к обрядовой стороне мифа. По мере отмирания священной версии профанная версия (сказка для детей) начинает жить по своим законам. Все ненужное стирается, фабула упрощается и вместе с тем становится очень гибкой, выявляя и развивая наиболее ходовые, универсальные мотивы. Это разделение между мифом-ритуалом и сказкой-игрой – ключ к пониманию генезиса сказки. Только если мы рассматриваем миф и ритуал как нечто принципиально неотделимое друг от друга, появляется возможность отделить миф от сказки не только на словах.

Как уже было показано ранее, ритуальные действия с чурингами представляют собой операциональный план, с одной стороны, чрезвычайно разветвленного комплекса реинкарнационных («анимистических») представлений, с другой – сложной системы тотемизма. Чуринга – «тело» (перво)предка, а символ на ней – отображение его внешности, его тотемической ипостаси [Spencer, Gillen, 1938: 132]. Ср.: рядом с изображением существа вонджина-антропоморфа всегда соседствует рисунок какого-либо животного. Такой способ выражения двойственности первопредка повторяется в пластике новогвинейских масок. Рукояти масок май оформляются в виде зооморфных фигур [Hauser-Schäublin, 1977: 120]. Можно предположить, что в подобных случаях выбор вида животного происходит не случайным образом.

Итак, сходство семантической структуры масок со структурой чуринг подтверждается многими внешними признаками. Например, прорези для глаз часто отсутствуют или находятся ниже линии глаз маски [см.: Bodrogi, 1959: 56-57]. Подобные факты также говорят о том, что для новогвинейских масок функция *маски* не является основной. У истоков конструкции масок всех стилевых провинций находится один и тот же предмет – дощечка овальной формы. Телумы-маскоиды с Берега Маклая (залив Астролябии) представляют собой не что иное, как вырезанные из куска дерева овальные дощечки с рукоятью в нижней части. В профиль телум выглядит как плоскость, из которой «вырастает» антропоморфная голова. Другой пример – доски предков жителей дельты Пурари (залив Папуа), на которых методом удаленного фона вырезаны антропоморфные существа в виде «головоногов» [Williams, 1924: 66-68]. Мотив «голова и ноги» как принцип изображения можно использовать в качестве дополнительного аргумента в пользу проводимых нами сравнений новогвинейских масок и австралийских чуринг.

Промежуточным звеном между чурингами и масками – как географически, так и стилистически – можно считать доски квои («доски предков»), по принятой в литературе классификации относящиеся к стиливой провинции Залив Папуа, на которых методом удаленного фона вырезаны антропоморфные существа [Williams, 1924: 66-68].

Семантическое родство чуринг и овальных масок проявляется в их структурной связи с гуделками, что хорошо видно на примерах ритуальной пластики жителей прибрежных районов залива Папуа [Williams, 1924: 66-68, 165, 191].

Таким образом, формально в пределах культурного круга Австралии и Новой Гвинеи, овальные маски «происходят» от овальных священных дощечек. По принятым нами правилам должно быть верным и обратное утверждение. Обнаруживающийся в процессе анализа бинаризм маски и чуринги есть не что иное, как структура священного предмета, функция которого быть «лицом» и / или «телом» предка. В современном изобразительном искусстве этому соответствует создание «портрета» и создание «объема», которые рассматриваются как отдельные задачи.

Пространственно-эволюционная теория

Очевидно, что наблюдаемые нами зависимости между различными ритуальными формами носит характер не временной, а пространственной эволюции. Это означает, что, во-первых, «вертикальные» связи (связи во времени) подменяются отношениями между верхним и нижним уровнями анализа предмета, художественной формой и формой сознания (мифом), а затем читаются как «горизонтальные» (ритуал и мифология являются равноправными частями канона изображения наряду с собственно изобразительными средствами – элементами резьбы и раскраски); во-вторых, теряет свою актуальность принцип анизотропии («раньше, чем» – «прежде, чем»).

Первобытная культура развивается неисторическим, вневременным образом. В первобытном мире время и пространство, вертикальное и горизонтальное, возникновение и исчезновение, причина и действие, означаемое и означающее, вход и выход амбивалентны друг другу.

Исходя из этого можно обосновать асимметрический (бинарный) метод решения задач по «дешифровке» явлений культуры. Для этого, например, достаточно условно представить тот или иной факт в этническом пространстве Австралии как «значение» соответствующего факта в этническом пространстве Новой Гвинеи, или наоборот. Читая «горизонтальные» связи между явлениями культуры как «вертикальные», этнические единицы (в терминах С.М.Широкогорова) любого масштаба можно по леви-строссовски рассматривать как различные «уровни» или

«коды», но как заметил Е.М.Мелетинский, «перевод из одного кода в другой – в сущности замкнутый, бесконечный процесс» [Мелетинский, 1995: 233-234].

Эволюция – улица с двусторонним движением в форме бесконечного замкнутого круга, поскольку его можно представить в виде точки. Этот первобытный круг, существующий вне времени и бесконечно расширяющийся внутри своего замкнутого пространства, граничит с окружающим пространством бесконечной во времени цивилизации. Из первобытного круга нельзя выйти, его можно только разорвать. Однако, это – *исторический* «скачок», и под понятие эволюции не подпадает.

Вообще разделение, или *осознание* понятий пространства и времени стало возможным только в условиях письменной культуры, во всяком случае, если говорить о самых ранних стадиях, в условиях наглядного изображения времени в виде пиктограмм-событий или пиктограмм-имен.

Сказанное выше по поводу взаимосвязи метафор горизонтального и вертикального в известной степени означает реабилитацию метода пережитков. Пусть нам не всегда удастся проникнуть в глубину тех или иных явлений культуры по шкале времени, зато мы всегда можем понять их логические истоки с помощью эмпирических наблюдений за их пространственной изменчивостью, структура которой по качеству ничем не отличается от изменчивости во временном измерении. Эволюция – это не догма, а самостоятельный предмет изучения.

Вместе с тем снимается известный мистицизм семиологического (структурного) подхода в исследованиях явлений традиционной культуры. Это происходит за счет сближения понятия «пережиток» с понятием «обозначаемое», или, что то же самое, «структура». С этой точки зрения, задача построения любого эволюционного ряда, с любым числом промежуточных звеньев, может быть решена с помощью применения бинарной схемы. «Пережиточному явлению в настоящем времени, соответствует некий аналог, или «двойник» в прошлом, который и выступает в качестве «обозначаемого» (тогда пережиток – это обозначающее). Точно также в этнической непрерывности (представленной вещами-квантами) чередующиеся явления можно ставить в отношении *обозначаемое – обозначающее*. Данную схему можно усовершенствовать, представив соседние звенья в виде «истина – ложь». Как известно, в условиях континуума в восприятии группы-эго элементы других локальных культур выступают как искаженная форма собственных.

Белков П.Л. Австралия и Новая Гвинея. Некоторые аспекты феномена этнической непрерывности // Проблемы этнографии и истории культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона. СПб., 2004, с.196-205.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.

Bodrogi T. New Guinean Style Provinces. The Style Province “Astrolabe Bay” // Opuscula Ethnologika Memoriae Ludovici Biry Sacra. Budapest, 1959.

- Hauser-Schäublin Brigitta.* MAI-Masken der Iatmul, Papua New Guinea // Sonderabdruck aus den Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel. Basel, 1977.
- Höltker G.* Sakrale Holzplastik der Nor-Papua in Nordost-Neuguinea. In: Fröhlich, W., Editor. Beiträge zur Völkerkunde Südostasiens und Ozeaniens. Köln, 1968, S.455-493.
- Landtman G.* The Kiwai Papuans of British New Guinea. L. 1927.
- Linton R., Wingert P.S., Harnoncourt R. de.* Arts of the Southy Seas. N.Y., 1946
- McConnel U.H.* The Wik-Munkan Tribe. Part II. Totemism // Oceania, 1930, vol. I, No.2, p.181-205.
- Mountford Ch.P.* The Tiwi. Their Art, Myth and Ceremony. Melbourne, 1958.
- Neuhauss R.* Deutsch Neu-Guinea. Bd.I. Berlin, 1911.
- Spencer B., Gillen F.J.* The Native Tribes of Central Australia. L., 1938.
- Strehlow T.G.* Aranda Traditions. Melbourne, 1947.
- Williams F.E.* The Natives of the Purari Delta // Anthropology. Report № 5. Port Moresby, 1924.