

смысле чуждость понятия игры миру взрослых является знаком ее принадлежности («свойственности») этому миру.

Приведенные выше материалы не позволяют нам принять кажущийся очевидным тезис, согласно которому ритуал трансформируется в игру [Байбурин 1993 : 22]. Правильнее было бы говорить не об эволюционной трансформации, когда игра выступает как «пережиток» ритуала, а о сохранении игры как оболочки ритуала, как части двуединого целого, включающего в себя сакральные и игровые действия.

Тайное знание и театр. Мужской и женский мир

Рассматривая на материале архаических церемоний соотношение понятий игры (агона) и ритуала, мы одновременно вступаем в сферу действия наших собственных представлений о театре («лицедействе»). Процесс соревнования или демонстрации достижений (силы) неизбежно приобретает характер некоего зрелища, костюмированного или кукольного представления, когда драматический момент выдвигается на первый план. В указанном отношении нашим собственным понятиям о «театре» в наибольшей степени отвечает содержание основных стадий *хориоми*. Вернемся к описанию этой церемонии в том месте, где оно было нами прервано.

Незадолго до окончания вступительной части мужчины предупреждают женщин о скором прибытии «духов». В назначенный день несколько мужчин из различных кланов наряжаются в «духов», покрывая себя с головы до ног листьями и травой (в представлениях папуасов киваи характерным признаком духов мертвых, являющихся в человеческом облике, который позволяет их отличить от живых людей, служит сплошной покров, своего рода «саван» из листьев и перьев [Landtman 1927 : 280]). В качестве атрибута «ряженные» несут луки и стрелы. Идя в обход в глубине буша, они появляются на пляже на некотором расстоянии к западу от деревни, как бы со стороны Адири, Страны мертвых. Игра в «хоккей» *кокади* тем временем продолжается, но клюшки отставлены, участники в ожидании просто перебрасываются мячом. Наконец, «духи» начинают приближаться. Игра немедленно останавливается, женщины и дети застывают на месте, как бы

пораженные необычным зрелищем. «Духи» подходят и рассаживаются на небольшом расстоянии от людей спиной к ним. Мужчины выкладывают клюшки в направлении *хориоми*. Это так называемая «лестница духов» (*оборо тото*). По ней духи поднимаются на площадку *хориоми* (по мере того как они продвигаются, инициированные мужчины убирают за ними «ступени»). На площадке духи начинают исполнение танца; мужчины, не занятые в данной «мизансцене», рассаживаются в «зрительном зале». Танец заканчивается, и предводитель «духов» делает взмах рукой в сторону Адири, как бы приглашая других «духов» посетить людей. Затем он и его спутники приподнимают «вуаль», открывая лица, и обращаются к людям со словами о том, каким долгим был их путь из страны Адири. «Спикер» от имени живых делает ответное обращение, благодаря «духов» за то, что они откликнулись на призыв («приглашение») людей. Танец на некоторое время возобновляется, после чего «духи» входят в «кулисы» и там разоблачаются. Ночь мужчины проводят у костров с внешней стороны «занавеса», поскольку страшатся оставаться внутри из боязни встретить там «настоящих духов». На протяжении всего праздника *хориоми* их собственное поведение пронизано страхом и величайшим почтением. Представление отдельных «духов» по просьбе их родственников, вознаграждаемое подарками в виде пищи, — обязательная часть процедуры чествования мертвых сородичей.

Можно сказать, пространство *хориоми* имеет два измерения, мужское и женское. Для женщин реальные «духи» — это ряженые в костюмах из листьев и веток, для мужчин — это невидимые глазу существа, которых ряженые только представляют (изображают) [Landtman 1927 : 340]. Вопрос о том, насколько искренне обманываются женщины, принимая маски за мертвых родственников, мы оставляем в стороне. На этот счет в литературе высказывались различные мнения [Хейзинга 1992 : 35]. Однако существование двух реальностей обряда, эзотерической и экзотерической, никак не связано со степенью доверчивости отдельных индивидов. Это особое правило игры, в свою очередь вытекающее из идеи, согласно которой магия подчиняется неизменным механическим законам [Фрэзер 1983 : 56]. Сами мужчины абсолютно убеждены в том, что во время *хориоми* духи мертвых действительно присутствуют, хотя и в незримой форме для людей.

Как будто в соответствии с этим делением происходящего на два уровня понимания, мужского и женского, возникает следующая структура: с одной стороны, люди играют роль духов мертвых, *соваи*, пришедших из страны Адири, с другой стороны, «духи мертвых» в процессе разворачивания действия играют различные роли: «воина», «шута», «духа», «охотника», «женщины» [Landtman 1927: 336—344]. *Хориоми* — это целая серия пантомим, героями которых выступают различные «духи». Одни «духи» выступают в качестве «статистов», другие — в качестве «клоунов», заполняющих паузы между эпизодами представления, третьи — в качестве «главных героев». У каждого духа свой образ (детали костюма, атрибуты, маски), своя «история» и функция. Например, клоуны *имиги* (беспреданно дерутся между собой, крадут друг у друга еду, неприличным образом пристают к женщинам) — это духи мертворожденных детей или умерших детей, оставшихся сиротами в раннем возрасте [Landtman 1927 : 338].

Самый страшный для женщин персонаж — *купаморо*. Это дух «великого воина». Он принадлежит одному из кланов и почитается как «мастер» (хозяин) *хориоми*. На глазах у женщин он «убивает» духов низшего ранга, чем приводит их в состояние неопишемого ужаса. Его атрибуты — палица с каменным навершием, нож для отделения головы убитого врага и петля для ношения голов. Иногда он действительно использует в своей игре бутафорскую «голову» — кокосовый орех [Landtman 1927 : 340, 341]. В русской крестьянской культуре реминисценцией («пережитком») такого рода символического поведения выступает поведение мужской молодежи на святках. Ряженые, парни в облике фольклорных персонажей, неожиданно появляются на посиделках, пугая девушек своим «страшным» видом.

Раскрытие секрета ряженых — кульминационный пункт процесса инициации мальчиков. Все происходит за ширмой *хориоми*. Посвящаемым в буквальном смысле «открывают глаза». В определенный момент наставники закрывают им глаза ладонями. Актеры поочередно предстают перед ними, снимают свой ритуальный наряд, наставники убирают руки и мальчики впервые узнают, что ряженые — это не «духи», а обычные люди [Landtman 1924 : 345]. Впрочем, надо отдать должное мужчинам. Как бы чувствуя свою вину, после смерти жены муж приходит на ее могилу, признается ей в том, как ее обма-

нывали на празднике *хориоми*, и просят прощения [Landtman 1927 : 348].

Однако по ходу действия во время праздника *хориоми* для обмана и запугивания женщин делается все возможное. В первые дни проведения обряда нескольких мужчин посылают в деревню. Они бросают на крыши и стены раковины, куски дерева, комья глины, чтобы заставить женщин думать, будто этот шум производят духи мертвых, прибывающие из страны Адири. Звуки барабанов, доносящиеся с площадки *хориоми*, выдаются за игру духов, прибывших в составе первой «партии». Кроме того, всю ночь в деревне остаются два «стража», сидящие спиной к женщинам и время от времени издающие громкий свист. Их присутствие наводит ужас на женщин. «Хитрость» состоит в том, что мужчины деревни в это время якобы спят в мужском доме *даримо*. Кроме того, уже на следующее утро после «первого пришествия» женщинам дают знать, что «духов» на площадке *хориоми* пора «кормить». За провизией выходят так называемые «молодые духи», полностью задрапированные растительностью. Женщины передают им съестные припасы, становясь к ним спиной, чтобы не встретиться с ними лицом к лицу (или не видеть). Этот прием — передача пищи духам, стоя спиной к ним, — повторяется и в дальнейшем [Landtman 1927 : 335]. Для того чтобы окончательно ввести женщин в заблуждение относительно «подлинности» духов, вечером мужчины высылают за новой порцией пищи уже для них самих, якобы находящихся не на площадке *хориоми*, а в «мужском доме» (Landtman 1927 : 331—333]. В течение нескольких дней и ночей мужчины держат женщин в страшном напряжении, организуя процессии прибывающих из Адири духов мертвых. Ночью они идут с горящими головнями или факелами, поскольку типичным признаком духов мертвых, как и путешествующих «душ» живых людей, считается свечение в темноте, а днем являются и исчезают в виде «фантомов» из листьев и травы [Landtman 1927 : 280].

С началом представлений («занавес — сцена», «актеры — зрители») все внимание переключается на то, чтобы создать у женщин иллюзию «узнавания» в танцующих персонажах недавно умерших родственников (ср. сказочный мотив «узнавания»). Процедура «опознания» проводится с учетом роста человека при жизни и индивидуальных украшений, которые впоследствии для пущей убедительности дают рассмотреть

ближе, и, дабы не оставить уже ни малейших сомнений, каждый «номер» завершается тем, что «ведущий» объявляет имена только что выступавших «духов». Все продумано до малейших деталей. Во время выступления «духов» перед женщинами все мужчины находятся за ширмой, чтобы было невозможно сопоставить факт отсутствия в толпе некоторых мужчин с появлением на площадке тех или иных «духов» [Landtman 1927 : 335].

Особо выделяется тот факт, что наряду с очень развитой функцией ритуального обмана непосвященных в действиях участников церемонии *хориоми* отчетливо проступает функция продуцирования успеха. Исполнение ролей некоторых «духов» рассматривается как прямое средство, обеспечивающее охотничью удачу. В этой точке понятия агона и театра сходятся. Для человека, которому достается роль того или иного «духа» на празднике, «настоящий дух» впоследствии станет «помощником» в охоте на дюгоней [Landtman 1927 : 332, 335]. Различные украшения танцоров используются во время охоты как талисманы (их прикрепляют к головным уборам или древкам гарпунов). Имитация удачной рыбной ловли также считается залогом успеха в охоте на дюгоней [Landtman 1927 : 342, 343]. На заключительной стадии праздника *хориоми* особенно примечателен такой эпизод. Костюм одного из духов разбирается на «сувениры». Мужчины выхватывают из него ветки и бегут на свои огороды, где втыкают их в землю. Считается, что это способствует росту растений [Landtman 1927 : 348]. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с феноменом универсальности простейших символов. Ср. с русским обычаем втыкать освященные ветки деревьев в поле, в огороде, на могилах умерших родственников во время религиозных праздников.

Многие другие этнографические данные свидетельствуют, что функция защиты тайного знания от непосвященных, связанная с идеей продуцирования (здоровья, благополучия, счастья), является первоначальной функцией театра, своими корнями уходящей в мир архаической культуры. Для сравнения обратимся к анализу обрядов интичиума, продуцирующих обрядов народа аранда в Центральной Австралии.

В окрестностях Алис Спрингс находится тотемный центр удниррингита (личинок уитчетти), место магического продуцирования этого вида. Попробуем представить, как это происходило, пользуясь материалами Б. Спенсера и Ф. Гиллена. В на-

значенный день мужчины данной тотемической ложи, стараясь сделать это незаметно для членов других локальных групп, покидают общий лагерь, чтобы собраться в условленном месте. В путь отправляются по строго установленному маршруту с соблюдением ряда запретов и предписаний, касающихся оружия, одежды (волосяного пояса), пищи и порядка движения. Не доходя одной мили до места назначения, участники процессии снимают и оставляют все украшения, головные повязки, носовые палочки, перья. В сумерках процессия достигает входа в ущелье, где находится священный центр удниррингита. На рассвете мужчины вновь пускаются в путь, который повторяет путь, проторенный в мифические времена Алчера (Сновидения) великим предводителем людей-уитчеттти по имени Интваилюка. Наконец, они подходят к пещере в западной стене ущелья. Здесь лежит большая кварцитовая глыба, вокруг нее — несколько небольших округлых камней — священных чуринг, символизирующих яйца тотемного насекомого. Большой камень представляет конечную стадию развития насекомого. Мужчины напевают заклинания. При этом алатунья (предводитель) постукивает по священным камням священным корытцем, все остальные — ветками. Цель этих действий — призывание отовсюду насекомых откладывать яйца. После этого алатунья берет один из камней и бьет («похлопывает») им несильно каждого из присутствующих по животу, приговаривая что-то вроде: «Ты наелся досыта», — а затем «бодает» их в живот. Теперь мужчины спускаются на дно ущелья к тому месту, где, как гласит предание, предок Интваилюка во времена Алчера жарил личинки, выдавливал и ел их мякоть. Под заклинания, призывающие насекомых для откладывания яиц, совершаются действия, имитирующие действия Интваилюка. Группа переходит к небольшой пещере, откуда извлекаются два священных камня, изображающих яйцо и куколку насекомого. В сопровождении песнопений над ними совершаются ритуальные манипуляции. Таких священных тайников десять, и в каждом повторяются те же самые действия. На обратном пути мужчины останавливаются там, где оставили украшения, снова одевают их. На теле красной охрой и белой глиной делают священные тотемические рисунки. На лицо также наносится ритуальная раскраска. Под головные повязки крепятся свисающие вниз веточки кустарника уднирринга, давшего название тотемному животному. Все мужчины, включая ала-

тунья, держат в руках ветки уднирринга и непрерывно обмахиваются ими, как будто отгоняя мух. Лидер время от времени останавливается и картинно подносит ладонь к глазам, всматриваясь вдаль. Он высматривает, не видно ли идущих навстречу женщин.

Тем временем старый мужчина, которого оставили в лагере, подготовился к возвращению участников ритуального похода. В их отсутствие он построил на пути к лагерю длинную узкую хижину из веток, представляющую собой куколку, из которой возникает взрослое насекомое. Все, кто не участвовал в церемонии размножения, в ожидании собираются за хижинкой. Женщины из «своей» ритуальной половины («фратрии») декорированы тотемным рисунком из белых и красных линий, женщины из «чужой» половины — белыми полосами, подкрашенными охрой.

Прибывшие медленно подходят и скрываются в хижине. Представители противоположной половины в этот момент ложатся на землю лицом вниз и остаются в таком положении до окончания представления. Мужчины внутри хижины воспевают насекомое во всех фазах развития. Продолжая пение, они выползают на открытое место перед хижинкой (подобно тому как зрелое насекомое выползает из куколки) и снова забираются внутрь. Только теперь «сторож» приносит им немного еды и воды, ибо считается существенным, чтобы все, кроме глубоких стариков, во время исполнения обряда воздерживались от употребления пищи и воды. С наступлением темноты исполнители обряда выбираются наружу и располагаются по другую сторону хижины так, чтобы их не могли увидеть непосвященные. Разжигается костер, сидя вокруг него, они распевают песни о личинке уитчетти. Это продолжается до рассвета. Все это время женщины своей половины присматривают за тем, чтобы гости не поднимали головы. Наконец, песня внезапно обрывается, и алатунья разбрасывает костер. Это служит сигналом для гостей, которые вскакивают на ноги и вместе с женщинами из местной группы убегают в жилой лагерь.

Актеры остаются на месте до наступления дня, а затем отправляются в мужскую часть лагеря, разжигают костер, соскабливают с тела священный орнамент и выбрасывают ветки уднирринга. Они также снимают с себя все другие украшения и раздают их представителям чужой половины, поскольку считается, что без этого обряд *интичиума* не будет успешным.

«Сторож» собирает с женщин (от каждого очага в лагере) своего рода «дань» в виде растительной пищи и относит мужчинам-актерам. Затем он еще раз отправляется в лагерь и приносит красную охру и шнуры из шерсти животных. Перед самым заходом солнца старики натирают тела участников обряда охрой, таким образом, уничтожая все следы священных рисунков. После этого мужчины надевают повседневные украшения и возвращаются к обычной жизни [Spencer, Gillen 1938 : 170—178].

Попытаемся наметить схему сегментации данного обряда. На первом этапе происходит перемещение из общего лагеря, с общей стоянки к тотемному центру — месту проведения обряда. Такое перемещение в физическом пространстве сопряжено с действиями по изменению внешнего облика: выйдя за пределы общей стоянки — перед началом движения — мужчины снимают повседневные украшения, оставляют предметы охотничьего снаряжения и пр., следовательно, осуществляется внутренний переход, приведение себя в состояние, отличное от обыденного.

Второй этап начинается с момента вступления в пределы запретной территории, где сокрыты объекты, символизирующие или представляющие собой предмет продуцирования в различных фазах развития. Каркас ритуальных действий образуют различные манипуляции с указанными объектами, соединяющие в себе приемы контагиозной и номинационной магии: бьют ветками по камням, изображающим взрослую особь и яйца жука, и своими песнопениями приглашают со всех сторон репрезентируемых насекомых, чтобы те откладывали яйца.

Третий завершающий этап связан с разворачиванием экзотерического действия-пантомимы на обратном пути, при подходе или на подходах к общему лагерю. В роли зрителей (или слушателей) оказываются женщины и представители других, чужих родовых групп. Актеры соответствующим смыслу ритуала образом украшают себя, наносят на тело символические рисунки. «Спектакль» состоит в том, что мужчины тотема удниррингита, находясь внутри сооружения, по конструкции представляющего собой удлинённый вариант обычной полу-сферической хижины, воспевают последовательно все фазы развития насекомого — от яйца до имаго. Хижина здесь символизирует куколку насекомого, из которой появляется взрослая особь. Судя по всему, сценическое пространство организо-

вано с таким расчетом, чтобы удерживать непосвященных на определенном физически и символически «безопасном» расстоянии, создавая впечатление посвященности, «всамделишности» происходящего. Концовка предусматривает стирание рисунков на теле, надевание обычных украшений.

Используя уже известные в литературе модели принципа троичности, только что описанный ритуал можно разделить на три части: 1) установление границ, создание изолированного ритуального пространства; 2) эзотерическое действо, добывание искомого блага, *воспроизведение*; 3) снятие, стирание границ, разрушение ритуального пространства. В качестве «вводного эпизода» служит «комедия», которую мужчины локальной группы удниррингита разыгрывают перед непосвященными. Если использовать термины эпистемологической теории Лакатоса, аборигены создают «защитный пояс» вокруг тотемного «жесткого ядра», т. е. блока священной информации продуцирующего характера. Конечно, с точки зрения непосвященных схема ритуала существенно иная: для них все сводится к *театру*, поскольку для них «уход», «отсутствие» и «возвращение» мужчин тотемной группы не существует по факту неведения о происходящем. Таким образом, идея театра возникает в форме ритуального обмана непосвященных (женщин, детей, чужаков), т. е. идеи «защитного пояса», создаваемого вокруг тайной церемонии. В силу этого обстоятельства архаический театр служит условием эффективности ритуала в сфере социальных отношений. Представление для профанов «символизирует» реальные обрядовые действия, соотносясь с ними примерно в той же степени, в какой в современном театре спектакль соотносится с тем, что происходит в кулисах или гримерной.

Отличие австралийской ситуации от новогвинейской заключается в том, что эзотерическая и экзотерическая части обряда разнесены в пространстве и как следствие во времени. В Новой Гвинее в связи с переходом к земледелию и оседлости изменилась сама модель мира, священные центры, по крайней мере некоторые их важнейшие элементы, оказались внутри поселения. Экзотерические действия непосредственно прилегают к эзотерическим («закулисные игры») в качестве оборотной стороны.

Для достоверности наших выводов сделаем отступление в ту область, где использование термина «театр» является

устоявшейся научной традицией. В индонезийском театре те-ней реликтом ритуальной функции ограждения тайного знания от непосвященных является сама форма театрального представления. Речь идет о делении зрителей на мужскую и женскую половины, между которыми помещается экран, в результате чего непосвященные, как полагала Л. А. Мерварт, могут видеть только тени кукол [Мерварт 1929]. В известном смысле театр теней являет собой законченную метафору отношений между эзотерическим и экзотерическим планом, которые мы обнаруживаем в структуре праздников мертвых предков на Новой Гвинее.

«Если мы обратим внимание, — пишет Е. В. Ревуненкова, — по какому поводу или в связи с какими событиями устраиваются театральные представления *ваянг пуervo*, то нетрудно убедиться, что, как правило, они соотносятся с переломными или переходными этапами в жизни человека, а также с кризисными, критическими состояниями определенного коллектива, всей общины, угрожающими ее благополучному существованию» [Ревуненкова 1992 : 131, 132, 136]. Кроме того: «*Ваянг пуervo* устраиваются в связи с важными событиями семейного, религиозного, общинного и даже государственного характера. При этом должно строго соблюдаться правило, согласно которому каждому из перечисленных событий соответствует пьеса (*лакон*) только определенного содержания» [Ревуненкова 1992 : 132].

В целом индонезийский пример показывает чрезмерно высокую степень диффузии компонентов в рамках модели «ядро—защитный пояс». Во-первых, по сравнению с австралийским или новогвинейским вариантами в индонезийском театре теней ритуальный обман непосвященных низводится до уровня условного обозначения в виде прозрачного экрана. Во-вторых, индонезийский театр теней сам по себе ритуализован, ибо преследует не общие, а сугубо конкретные цели. Все это говорит о том, что индонезийский театр не относится к тому типу явлений, которые находятся в исходной точке зарождения идеи театра как такового.

Согласно теории «предтеатра», театр как феномен культуры связан с ритуалом генетически, причем его первичные формы характеризуются нерасчлененностью ритуальной (сакральной) и зрелищной (профанной) стороны. С этой точки зрения театр — это результат долгой эволюции, которая приводит

к минимуму ритуальную составляющую первобытного двуединства, оставляя и развивая, как бы высвобождая только зрелищную часть действия. Непонятно, под воздействием каких сил происходит этот процесс.

Однако, как показывает анализ этнографических данных, структурная связь между понятиями ритуала и театра реализуется не в «вертикальной», а «горизонтальной» плоскости. Театр возникает и существует параллельно ритуалу в качестве его ложной версии (внешней «оболочки», периферической или профанной зоны). Эти зоны достаточно четко разграничиваются посредством противопоставления мужского и женского мира. В разных культурах и в разные эпохи отношение «театр—ритуал» объективируется (репрезентируется) в различных формах, отражающих «сближение» или «отдаление» терминов данного отношения. В первобытных культурах мы наблюдаем относительное равновесие, в развитых цивилизациях это равновесие может нарушаться в сторону одного из терминов. Иллюстрацией этому служит привычное противопоставление понятий европейского и восточного театра. Ритуальная составляющая не исчезает, но либо видоизменяется так, что мы перестаем воспринимать это новое состояние как эквивалент сакрального, либо замещается чем-то привнесенным извне так, что единство (дополнительность) этой поздней «вставки» со старой оболочкой кажется чем-то факультативным.

Праздник и ритуал. Средневековье и архаика

Хейзинга проводит важную мысль об особой связи игры с праздником. Опираясь на идеи венгерского ученого Кароя Кереньи, он находит параллель между понятиями игры и праздника, говоря о том, что «между праздником и игрой по природе вещей существуют самые тесные отношения» [Хейзинга 1992 : 34].

Как известно, существует два способа постановки проблемы происхождения праздничной культуры (игры, театра, карнавала): либо праздник возникает в эпоху позднего средневековья, либо восходит к архаическому комплексу обрядов [Абрамян 1983 : 51, 53, 55, 59, 187; Петрухин 1984 : 145; Гу-