

П.Л. Белков

Принцип «скрытого образа» в традиционном полинезийском искусстве

По мнению известной американской исследовательницы Адриенн Л. Кепплер, искусство в современном понимании не является категорией традиционного тонганского мышления, ключ к пониманию тонганской эстетики дают два других понятия: *фаива* (ремесло) и *хелиаки* (намек, окольный путь, скрытый образ или смысл). *Фаива* означает любое действие, требующее умения, навыков, мастерства, т.е. искусство в том значении, которое, пожалуй, ближе всего немецкому Kunst. Применять принцип *хелиаки* означает говорить одно, подразумевая другое. Для того чтобы следовать этому принципу, необходимо глубокое знание культурных традиций. Согласно определению А. Кепплер, *хелиаки* существует в форме метафор и скрытых смыслов («слоев значений») и состоит в косвенном описании предмета, когда к нему приближаются как бы вслепую — путем неоднократных «прикосновений» с разных сторон и в разных точках. Значения «снимаются» слой за слоем до тех пор, пока предмет не будет раскрыт до конца [Kaeppler 1995: 103].

Материальным объектам, ритуалам и другим формам культуры тонганцев присущи различные значения, которые невозможно понять простым наблюдением. Изобразительные жанры тонганского фольклора можно понять только тогда, когда их анализируют в связи с поэзией и риторикой, связанной с социальной философией. Художники используют свое *фаива* (вдохновение. — П.Б.) для создания объектов, которые являются с нашей точки зрения произведениями искусства и выражают *хелиаки* поэтов.

По мысли А. Кепплер, зрительный образ (*фаива*) объективирует метафоры культуры, *хелиаки* инкорпорирует этот образ в произведения устного творчества. Вместе же то и другое должно служить повышению престижа, укреплению власти наследственных правителей или целых кланов, имеющих статус групп, в которых рождаются вожди [Kaerpler 1995: 103].

В данном отношении тапы являются наиболее характерным атрибутом власти тонганских вождей и одновременно материальным носителем той особой информации, которая заключена в понятии *хелиаки*. Полотнища тапы расчерчиваются на полосы и прямоугольные участки, которые заполняются рисунками, сделанными по определенному шаблону. Шаблоны сочетаются по известным правилам, образуя собой серии изображений, или «сеты». Один из шаблонов является ключом, т.е. мотивом, дающим имя всему рисунку. В нем и заключено метафорическое значение рисунка — *хелиаки*. Остальные мотивы являются украшением главного мотива и обычно имеют тот же самый или близкий *хелиаки* [Kaerpler 1995: 104–105].

Разберем, что изображено на тапе, которой дано имя Фала о Сетане («Циновка Сатаны») или Сиси пека о Пилиниси Ата («пояс сиси из летучих мышей принца Ата»). Автором шаблонов является Фетонги Латукефу из деревни Канокуполу. (Мы не приводим сами рисунки, так как в рамках поставленной задачи слово «дерево» как символ ничем не отличается от символического рисунка «дерево» и т.д.)

Шаблон «Циновка Сатаны». Фала о Сетане — одно из священных матанга («исторических мест»), пляж во владениях принца Ата — наследственного вождя местности Коловаи. Множество матанга в этой местности связано с его именем. Одна

из версий связывает название с тем, что данное место густо усыпано иголками, упавшими с растущих здесь деревьев, поэтому идти по пляжу — адское мучение («как по аду»). Согласно другой версии, в этом месте работа Сатаны делалась самим Ата. Таким образом, *хелиаки* (смысл) рисунка состоит в том, что легендарный вождь Ата был одним из последних, кто принял христианство [Каерплер 1995: 114].

Ряды треугольников — папай фа — ожерелье из плодов пандануса, украшение, связанное мужским символизмом. Дерево фа, огороженное двумя полосами, на которых написано имя Факапуули кате эики, принадлежащее вождю Ата и, следовательно, символизирующее его. Это дерево подобно «циновке сатаны» является аллюзией сексуальных подвигов Ата. Ниже названия шаблона — изображения ползучих растений кефукефу и тоно, причем последнее имеет дополнительную функцию символа прелюбодеяния [Каерплер 1995: 115].

Фала о Сетане является также *хелиаки* заключительной строфы традиционной песни лакалала деревни Коловаи, которая описывает приготовления кавы для вождей из Ха'а Нгата, которое является ритуальной обязанностью жителей Коловаи (Каерплер 1995: 115).

Шаблон «Пояс принца Ата». Пека («летучие лисицы») — название священного места матанга деревни Коловаи, где с деревьев свешивается множество летучих мышей. Летучая лисица — священное животное для династии Туи Канокуполу и особенно для деревни Коловаи. Вожди этой деревни занимали высокое положение в тонганской иерархии задолго до нынешней королевской династии. Представителям Коловаи принадлежала привилегия приготовления кавы во время церемониалов в честь вождей На'а Нгата (группа кланов, к которой принадлежат члены правящей династии Тупоу) [Каерплер 1995: 114].

Стилизованные изображения пека и имя Ата указывают на деревню Коловаи. Ряд треугольных фигур выше летучих мышей представляют собой дизайн токелау фелетоа, связанный с северным островом Вавау (токелау — «север», фелетоа — историческое матанга). Сочетание пека и токелау фелетоа «намекает» на то, что последний и ныне живущий Ата являются обладателями вавауского титула 'Улукалала [Каерплер 1995: 114–115].

Шаблон Хала мохуанга. Улица, где когда-то жил принц Ата. Рядом с входом в жилище растет дерево «Хеилала ко Таликелакхи». Зигзаг символизирует людей, переходящих улицу. Принц Ата может высказываться о каждом из них, но за него говорит (sic!) дерево хеилала. Две точки с расходящимися лучами представляют древний символ нгату, который имеет собственное имя аотапу и представляет солнце, освещающее дерево хеилала и самого Ата [Каерплер 1995: 115].

Итак, при всей своей кажущейся лаконичности, даже примитивности, шаблоны, особым образом организованные, содержат в себе большие блоки информации. С двумя-тремя знаками ассоциируются целые истории жизни с именами и другими подробностями, которые в устной форме пришлось бы пересказывать довольно долго. Рисунки содержат «намекы», которые понятны только тем, кто знаком с местными традициями. Это означает, что они понятны довольно широкому кругу посвященных, которые, судя по всему, «читают» их одинаковым стандартным образом, но не потому, что рисунки обладают однозначностью *письма*, а потому, что представляют собой зрительные формулы, связанные с *устными* речевыми актами. Не случайно в современные шаблоны создатели рисованных тап «вписывают» на правах орнамента имена и названия местностей, написанные латиницей. Здесь уподобление шаблонов росписи тонганских тап эпическим «формулам» А. Лорда или «мифограммам» А. Леруа-Гурана кажется вполне естественным. Процедура извлечения информации из рисунков на тонганских тапах по своей природе сходна не столько с *чтением*, сколько с *говорением*. В структурном отношении тонганские тапы — это «говорящие» тапы. И чем больше знает сам воспринимающий, тем больше они ему говорят, тем глубже смысл обозначаемого.

При такой трактовке становится достаточно очевидным параллелизм тонганских рисованных тап и рапануйских дощечек кохау ронгоронго, «говорящего дерева», или «*canne de chantre*» [Orliac C., Orliac M. 1995: 94]. Перевод этого выражения стал настолько привычным, что никто уже не задумывается над вопросом: а правильно ли мы понимаем его смысл? Идиома «говорящее дерево» воспринимается как некая поэтическая метафора письменности. Но с какой стати самим носителям культуры

создавать подобную метафору? Психологически это было бы оправдано только в случае привнесения готового продукта культуры откуда-то извне. Но, поскольку рапануйские знаки — явление эндемичное, мы приходим к выводу, что слова «говорящее дерево» нужно понимать буквально. Здесь действует тот самый принцип художественного «намека», или, по-тонгански, *хелиаки*.

Отличие между тонганской и рапануйской системой «записи» состоит лишь в способе организации элементов шаблона. На Тонга знаки, из которых состоит шаблон, строятся в виде рисунка, на о-ве Пасхи — в виде ряда, что и делает эту систему очень похожей на письменность. Хотя принцип здесь, как и при создании рисунков на Тонга, прямо противоположный. Мы назовем это загадкой, или головоломкой.

Безусловно, в этом отношении систему знаков ронгоронго нельзя считать письменностью, хотя бы примитивной ее формой. Запечатленное на деревянных дощечках нельзя прочитать, но можно *понять, увидеть* как рисунки на тонганских тапах. Именно этим объясняется знаменитый эпизод с «переводом» Меторо (см. ниже). Если от толкователя рисунков на тонганских тапах требовать однозначности, как это делал епископ Жоссан в беседе с Меторо, результат был бы столь же обескураживающим: «дерево», «растение», «летучая мышь» и т.п.

По мнению А.Л. Кепплера, принцип «непрямого обозначения» (*indirectness*) имеет универсальное значение для всей полинезийской культуры [Kaeppler 2003: 12]. Здесь, вероятно, будет уместным сравнение с понятием бриколажа, введенного К. Леви-Строссом для характеристики мифа.

Не без оснований указывая на то, что ронгоронго по своей структуре напоминает танцевальные движения, А.Л. Кепплер приходит к заключению, что в полинезийской культуре вербальный и визуальный планы выражения образуют единство в том отношении, что зрительные образы, или знаки, являются лишь продолжением ритуальных песнопений. В интерпретации А. Кепплера, факты полинезийской культуры говорят о том, что слово первично по отношению к действию, воплощенному в вещи или знаке. Хотя, по всей видимости, свои выводы она никак не соотносит с известным тезисом фольклористов о тождестве слова и действия.

Танцевальные движения, ронгоронго или фигуры, создаваемые во время «игры в веревочку», — пишет она, — не поддаются «чтению» и вообще не имеют смысла без песенного сопровождения [Каерплер 2003: 29]. Здесь можно вспомнить, что еще много лет тому назад известный советский фольклорист Б.Н. Путилов сделал вроде бы совершенно противоположный вывод: танцевальные жесты полинезийцев имеют устойчивое значение и потому их можно «читать» [Путилов 1978: 167–168]. Однако здесь нет противоречия. Если для Б.Н. Путилова слово «чтение» имело переносный смысл, то для А. Кепплер — прямой. Ее цель — доказать, что ронгоронго не является письменностью. В этом стремлении она доходит до крайности. При предлагаемом ею подходе любой текст, т.е. визуальный акт языка, «не поддается» чтению без речевого (аудиального) сопровождения. Она путает существование письменности и ее функционирование как таковой. Безусловно, письменность реализуется посредством акта речи, в виде артикуляции, или так называемой «внутренней речи».

Задача, имплицитно поставленная А. Кепплер, состоит скорее в определении действия над ронгоронго, а именно: в чем состоит сущность понимания ронгоронго, в чтении или в чем-то другом? На мой взгляд, такое «чтение» по смыслу сходно скорее с разгадыванием («разглядыванием»).

Здесь надо отметить, что в целом трактовка А. Кепплер релевантна открытию Н.А. Бутинова, метод которого состоял в сопоставлении дощечек кохау ронгоронго с устными билингвами, мифами, легендами, генеалогиями о-ва Пасхи, записанными миссионерами и этнографами [Бутинов 1984: 112; 1997: 51–52; Бутинов 2001: 159]. При этом он основывался на использовании чтений Меторо как *достоверном источнике*.

Сам факт обращения к этому источнику был (и, кажется, остается) достаточно смелым шагом. Как отмечал сам Н.А. Бутинов, к информации Меторо принято относиться скептически и, чтобы подчеркнуть свой скептицизм, исследователи обычно берут в кавычки слово «чтения» [Бутинов 2001: 159]. И теперь, много лет спустя, несмотря на то, что идея «реабилитации» Меторо с научной точки зрения была изложена абсолютно корректно, некоторые авторы позволяют себе пренебрежительные отзывы уже в адрес самого Н.А. Бутинова. В одной из статей сборника,

кстати говоря, посвященного памяти Н.А. Бутинова, речь идет о том, что «в начале 1980-х гг. он предпринял оригинальный ход — наложил на тексты РР “чтения” рапануйца Меторо, *незадачливого* информатора епископа Жоссана, который вместо чтения текста, толкуя рисунки, произносил *маловразумительные слова*» (курсив мой. — П.Б.) [Федорова 2001: 175].

Только что приведенная фраза из статьи И.К. Федоровой как по форме, так и по существу не соответствует действительности. Для тех, кто не знаком с подлинной историей вопроса, возьмем несколько отрывков из работ Н.А. Бутинова, которые все представляют по своим местам и в отношении «незадачливости» Меторо, и в отношении «оригинальности» Н.А. Бутинова. «Знаки на дощечках — писал он, — могли быть прочтены более ста лет назад, когда еще были живы “тангата ронгоронго”. Таитянский епископ Тепано Жоссан в 1873 г. нашел такого знатока письма (он работал на таитянской плантации), пригласил его к себе. Положил перед ним дощечку с письменами (миссионеры прислали ему с острова Пасхи пять дощечек) и предложил прочесть. Меторо (так звали знатока) предупредил, что *с каждым знаком на дощечке связано несколько слов, часть их надо произнести на память* (курсив мой. — П.Б.). Епископ велел ему читать только то, что написано на дощечке, причем каждый знак отдельно (по принципу “знак — слово, знак — слово”) и не добавлять на память никаких слов, “не фантазировать”. Епископ рассчитывал, что, записав слова, переданные знаками, он получит связный текст. Так и вышло бы, если бы знаки на дощечках представляли собой звуковое письмо. Но тут получилось иначе. Меторо выполнил пожелание епископа, хотя такое чтение “знак — слово, знак — слово” было для него необычным. Епископ записал его “чтения”. Тексты получились бессвязными, бессмысленными» [Бутинов 2001: 164].

Мнение о «бессвязности, бессмысленности» текстов Меторо восходит к статье, написанной Н.А. Бутиновым совместно с Ю.В. Кнорозовым еще в 1956 г., т.е. к тому периоду, когда для него система знаков ронгоронго представляла несомненный образец иероглифической письменности. В восьмидесятые годы он внес существенную поправку в свое высказывание [Бутинов 2001: 164]. Текст Меторо, как позднее писал Н.А. Бутинов, бессвязный, но не бессмысленный: «Дело в том, что на дощеч-

как текст передан не полностью, а в виде краткого конспекта. Тангата ронгоронго, опираясь на этот краткий конспект, мощник его памяти, произносил связный полный текст, добавляя от себя по памяти те слова, которые на дощечке знаками не переданы. Меторо так и начал читать, добавляя по памяти то, чего на дощечке нет. Жоссан, записывал его чтение, скоро заметил, что слов много, а знаков на дощечке гораздо меньше. Он приказал Меторо читать только то, что есть на дощечке, и ничего не добавлять от себя. Меторо так и сделал» [Бутинов 2001: 159].

Далее Н.А. Бутинов дает еще одно пояснение: «Читая дощечки, Меторо говорил Жоссану, что кроме того слова, которое передано знаком на дощечке, надо произнести еще несколько слов — на дощечке они не записаны, но выкинуть их нельзя. Заучить ронгоронго наизусть, говорил он, гораздо труднее, чем запомнить значения отдельно взятых знаков» [Бутинов 2001: 159]. Таким образом, Меторо пытался вполне вразумительно, хотя и безуспешно, объяснить епископу Жоссану очень простую вещь: ронгоронго не является письменностью в европейском понимании этого слова.

Сравнение с тонганскими «говорящими» тапами подтверждает правильность общего подхода Н.А. Бутинова с поправкой на то, что целью создания ронгоронго как знаковой системы была не *запись*, рассчитанная на запоминание («краткий конспект»), а *изображение*, «загадочная картинка», в которой требуется разглядеть некий скрытый образ. Надо полагать, для посвященного, т.е. с рождения погруженного в данную культурную среду человека, правильное восприятие содержания рисунка не представляет никаких затруднений. Кроме того, верным оказывается и предположение Н.А. Бутинова о характере информации, передаваемой знаками ронгоронго. Так же, как на тонганских тапах, на рапануйских табличках *запечатлены* генеалогические сведения. Данный вывод коррелируется с тем фактом, что пространство кохау ронгоронго делится на повторяющиеся устойчивые группы (ряды) знаков [Бутинов, Кнорозов 1956: 81–83]. Несомненно, это говорит в пользу существования определенных «шаблонов» (в терминах А.Л. Кешплер).

Итак, система кохау ронгоронго не является чем-то уникальным в рамках Полинезии (помимо тонганских тап в качестве ближайшего аналога можно указать гавайские перьевые накладки с их явно стандартизированными геометрическими узорами). Поэтому касательно «письменности» о-ва Пасхи задача состоит отнюдь не в попытках *буквального* прочтения «текстов» кохау ронгоронго. С точки зрения этнографической реальности вполне достаточно, что по тем или иным группам знаков можно *догадаться*, какой из известных фольклорных текстов изображен на той или иной дощечке. Настоящая проблема связана с генезисом этого явления *в целом*. Необходимо понять, в каких условиях могла сложиться столь сложная стандартизированная система мифограмм. Элементы подобных систем в неразвитом, разрозненном виде можно обнаружить во всех полинезийских культурах. Первое, на что здесь следует обратить внимание, — это структурное сходство приемов сочетания стандартных «единиц значения» на дощечках кохау ронгоронго и приемов сочленения тоже сильно стандартизированных элементов резьбы при создании деревянных фигурок моаи. Фактически любую объемную фигурку можно разложить на простейшие элементы и представить в виде ряда знаков на плоскости, которые по смыслу будут подобны знакам ронгоронго, и, наоборот, устойчивые ряды знаков на дощечках можно «собрать» воедино в виде резной фигурки. Вполне вероятно, что именно семантический анализ резных фигурок позволит найти ключ к явлению кохау ронгоронго.

Во всяком случае в настоящий момент можно говорить о том, что система знаков ронгоронго построена не на омонимии, а на мифографии, когда одни объекты изображаются путем «подмены» другими (нечто среднее между конвенционализмом и схематизмом). Первоначально предметы изображаются окольным путем, посредством «намеков», будь то характерная деталь, особый ракурс или контур. Впоследствии такой «намеком» разрабатывается в самостоятельный объект, часто приобретая при этом неожиданное сходство с каким-либо другим объектом и т.д. В сущности, в этом и состоит полинезийский принцип иносказательности или «скрытого образа», но при таком широком истолковании данный принцип приобретает значение универсального фольклористического приема.

Библиография

Бутинов Н.А., Кнорозов Ю.В. Предварительное сообщение об изучении письменности о.Пасхи // СЭ. 1956. 4. С. 77–91.

Бутинов Н.А. Остров Пасхи: вожди, племена, племенные территории (в связи с кохау ронго ронго) // СЭ. 1982. 6. С. 51–66.

Бутинов Н.А. К истории заселения о. Пасхи (по материалам преданий и дощечек с письменами) // Сб. МАЭ. М.; Л., 1984. Т.39. С. 99–112.

Бутинов Н.А., Кузьмин К.И. Проблемы письменности острова Пасхи // Проблемы этнографии и истории культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона. СПб., 2004. С. 57–162.

Бутинов Н.А. О методике дешифровки кохау ронгоронго // Проблемы этнографии и истории культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона. СПб., 2004. С. 163–170.

Путилов Б.Н. Песни Южных морей. М., 1978.

Федорова И.К. Н.А. Бутинов и письмо кохау ронгоронго (вехи дешифровки) // Проблемы этнографии и истории культуры народов Азиатско-Тихоокеанского региона. СПб., 2004. С. 172–180.

Каепpler A.L. Sculptures of barkcloth and wood from Rapa Nui. Symbolic continuities and Polynesian affinities. Anthropology and aesthetics // Res 44 autumn 2003. P.11-69.

Каепpler A.L. Poetics and Politics of Tongan barkcloth // Pacific Material Culture. Leiden. 1995. P.101-121.

Orliac C., Orliac M. Bois sculpté de l'île de Pâques. Marseille, 1995.