

Научная статья
 УДК 811.621 81'282.8
 DOI 10.52070/2542-2197_2023_5_873_30



Отражение полинезийских лингвокультур в морском фольклоре

С. С. Галактионов

*Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия
 semengal98@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается феномен морских песен и их межкультурные особенности в контексте взаимодействия европейских и полинезийских культур. Определяются исторические предпосылки возникновения этого жанра и функции, которые выполняли морские песни. Также производится наиболее общая функциональная классификация шанти. Особое внимание уделяется интеграции полинезийских лингвокультур в тексты морских песен и последствиям этой интеграции.

Ключевые слова: морской фольклор, шанти, языковой контакт, культурная синергия, лексические заимствования

Для цитирования: Галактионов С. С. Отражение полинезийских лингвокультур в морском фольклоре // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 5(873), С. 30–35. DOI 10.52070/2542-2197_2023_5_873_30

Original article

Representation of Polynesian Linguacultures in Maritime Folklore

Semyon S. Galaktionov

*Institute of Scientific Information for Social Sciences, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
 semengal98@mail.ru*

Abstract. The article deals with the phenomenon of sea shanties and their intercultural features in the context of European-Polynesian interactions. The history of the emergence of this genre of maritime folk music, as well as the main functions that sea shanties served, are described. A general functional classification of shanties is also provided. The integration of Polynesian linguacultures into the texts of sea songs and the consequences of such integration are given particular attention.

Keywords: maritime folklore, sea shanties, language contact, cultural synergy, lexical borrowings

For citation: Galaktionov, S. S. (2023). Representation of Polynesian linguacultures in maritime folklore. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 5(873), 30–35. 10.52070/2542-2197_2023_5_873_30

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня элементы полинезийских языков уже встречаются в массовой культуре, а помимо этого существует и большое количество низовых инициатив, нацеленных на сохранение и распространение коренных культур и языков. Политика последовательной деколонизации, проводимая на Гавайях, Таити, Самоа и в Новой Зеландии во второй половине XX века, позволила коренным народам этих островов взять инициативу по возрождению собственного культурного наследия в свои руки. В то же время у коренных полинезийцев появилась уникальная возможность для самовыражения, в том числе за счет апроприации средств доминантных западных культур: художественной литературы, изобразительного искусства, современных танцевальных и музыкальных жанров и т. д. В результате у более широкой аудитории и интернациональной аудитории появилась возможность ознакомиться с картиной мира полинезийских народов и ее проявлениями в творчестве. Для рассматриваемой эпохи деколонизации характерно стремительное развитие протестного искусства, транслинговой и транскультурной полинезийской литературы, а также научных исследований, посвященных островным языкам и культурам. Особое место в этом процессе занимает новая волна полинезийской музыки, которая стала одним из наиболее популярных и доступных средств поиска новой коренной идентичности. Исполнители экспериментировали с различными жанрами, будь то рок, фолк, рэп или регги, и обогащали музыку элементами своих собственных культур, в том числе и традиционными формами пения.

Сегодня существует целый пласт полинезийских исполнителей, которые выпускают музыку, написанную как на коренных языках (гавайский, таитянский, самоанский и маори), так и на смеси какого-либо коренного с французским или английским. Такое переключение кодов в творчестве характерно для многих постколониальных обществ, в которых языки, долгое время притесняемые, в какой-то момент приобрели статус официальных. Естественно, в случае с островными государствами Полинезии ситуация постоянного языкового контакта и взаимовлияния обусловлена многолетней историей колонизации, на протяжении которой коренным населением начали систематически прививаться языки метрополий, а их собственные языки начали документироваться миссионерами и экзотизироваться. Тем не менее колониальный период отмечен еще одним уникальным феноменом, в рамках которого языковые контакты во

многом повлияли на дальнейшее развитие полинезийской музыки. Морской фольклор, а именно жанр морских песен шанти, представляет собой уникальный феномен, о котором далее и пойдет речь.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ШАНТИ

Как таковые морские песни шанти (англ. *sea shanties* или *chanties*) являют собой поджанр рабочих песен, которые начиная с середины XIX столетия исполнялись на бортах торговых, военных и китобойных судов. Так как на ранней стадии своего возникновения морские песни еще не привлекали интереса исследователей, а среди самих моряков отсутствовала практика систематической документации текстов, мотивов и авторства этих песен, существует несколько точек зрения на их историю. Профессор и ведущий специалист в области этномузыкологии Гибб Шреффлер отмечает, что большое количество американских журналистов и корабельных писарей второй половины XIX века придерживались идеи происхождения шанти от песен черных рабов. По данной версии творчество африканских рабов, помогавшее им переносить изнурительный труд, постепенно перешло и на морские суда, где стало развиваться и трансформироваться как черными, так и европейскими моряками [Schreffler, 2018]. Другая версия происхождения шанти была предложена американским исследователем морских песен Уильямом Мэйном Доерфлингером. Его авторству принадлежит один из первых сборников морских песен, в котором к непосредственным текстам песен прилагались истории их возникновения с подробными комментариями для неискушенных в морском деле читателей. Доерфлингер утверждает, что своими корнями культура шанти уходит в позднее средневековье. При этом он отмечает, что в XVII–XVIII веках морские песни начали терять популярность и пережили своего рода возрождение только после Англо-американской войны 1812–1815 годов. Расширение торгового флота и появление большого числа судов с небольшими командами привели к тому, что вспомогательные морские песни вновь стали востребованы. И хотя Доерфлингер согласен с тем, что именно в это время белые матросы стали чаще напрямую взаимодействовать и работать в одном коллективе с черными рабочими, гипотезу о влиянии творчества рабов на возродившийся жанр шанти он поддерживает не полностью [Doerflinger, 1990].

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ШАНТИ

Тем не менее вне зависимости от истории происхождения жанра шанти неизменными остаются функции, выполняемые морскими песнями на борту судна. Как уже было отмечено, расширение торговых флотов в XIX веке сопровождалось сокращением числа рабочих в командах, из-за чего увеличивались профессиональные нагрузки моряков, возрастала интенсивность той работы, которую им было необходимо выполнять. Шанти же позволяли матросам успешно синхронизировать свои действия при исполнении тех или иных служебных задач. Эти песни представляли собой так называемое респонсорное пение, при котором чаще всего попеременно звучало пение солиста-шантмена и хора моряков. После того, как шантмен пел небольшой куплет, другие члены команды подхватывали общий припев, ритм которого позволял им синхронно выполнять те или иные действия. В зависимости от поставленной задачи варьировался ритм песни, а при резкой смене задания могло меняться и ее содержание, так как в этом случае солисту приходилось быстро подстраиваться под новый ритм.

Морские песни также выполняли еще одну значимую функцию – рекреационную. В свободное от исполнения своих обязанностей время матросы могли исполнить ту или иную песню для восстановления сил, поднятия духа и выражения солидарности со своей профессиональной группой. Совместное исполнение шанти позволяло морякам социализироваться, а в случае с исполнением авторских песен также делиться накопленным опытом, надеждами на будущее по окончании очередного опасного путешествия и выражать общие для команды эмоции [Kelby, 2013].

Несмотря на то, что составить максимально исчерпывающую классификацию морских песен не представляется возможным по причине разрозненности тех классификаций, которые предлагаются ведущими исследователями, можно разделить их на две большие группы в зависимости от выполняемой ими функции. К первой группе следует отнести те шанти, которые, как было отмечено выше, позволяли матросам синхронизировать свои действия при выполнении определенной задачи. В данную группу входят песни, исполнявшиеся при подъеме и спуске парусов, натягивании каната, перебирании троса, обтягивании паруса, поднятии якоря, откачке воды и т. д. [Harlow, 1962; Hugill, 1961]. Ко второй группе относятся баковые песни (англ. *forecastle songs* или *forebitters*) [Risko, 2015], которые выполняли, прежде всего,

рекреационную функцию, т.к. моряки исполняли их в свободное от труда время, когда собирались на носу корабля около бака. Свободная обстановка также позволяла аккомпанировать баковым песням на музыкальных инструментах и привносить в тексты повествовательную последовательность.

В рамках настоящего исследования именно вторая подгруппа морских песен представляет особый интерес, поскольку она предоставляла исполнителям больше творческой свободы и, соответственно, открывала возможности, в том числе и для смешения различных музыкальных и песенных культур.

ОТРАЖЕНИЕ ПОЛИНЕЗИЙСКИХ ЛИНГВОКУЛЬТУР В ТЕКСТАХ МОРСКИХ ПЕСЕН

Вместе с развитием торгового мореплавания в XIX веке начали диверсифицироваться составы команд, и на суда стали наниматься представители уже не только европейских, но и многих коренных культур. Данная тенденция присуща и жителям полинезийских островов, которые видели в развитии торгового мореплавания возможность интегрироваться в новое общество и улучшить свое финансовое положение. Чаще всего они нанимались на китобойные суда, так как западные команды ценили их опытность в этом ремесле и те навигационные навыки, которые в Полинезии традиционно передавались из поколения в поколение. Ввиду тяжелых трудовых условий и необходимости слаженной совместной работы полинезийские моряки быстро интегрировались в новые социальные группы. При этом за ними как за полноценной частью команды сохранялось право на самовыражение в свободное от работы время и на социальную коммуникацию со своими товарищами. Ситуация подобного межкультурного взаимодействия приводила к формированию языковой и культурной синергии между европейскими и полинезийскими моряками, что в свою очередь отражалось и на музыкальном творчестве [Carr, 2014].

Результатом этого процесса стала интеграция элементов различных полинезийских лингвокультур в тексты популярных морских песен. Она происходила в форме культурно-специфических заимствований. На базовом уровне это выразилось в употреблении в песнях тех или иных эндонимических топонимов. Так, например, в популярной среди китобоев баковой песне «Rolling Down to Old Maui» название и припев содержат слово *Maui*, наименование одного из гавайских островов и важного перевалочного пункта для моряков. Название острова также отсылает к одному из главных героев полинезийской мифологии, полубогу и трикстеру Мауи,

образ которого, безусловно, был привлекателен для моряков. Особый интерес представляет куплет, зафиксированный британским моряком и фольклористом Стэном Хагиллом и содержащий в себе несколько заимствований из гавайского:

And now we're anchored in the bay
With the Kanakas all around
With chants and soft aloha oes
They greet us homeward bound.
And now ashore we'll have good fun
We'll paint them beaches red
Awaking in the arms of a wahine
With a big fat aching head¹.

В первую очередь следует обратить внимание на употребление лексемы *Kanaka*, которая в гавайском несет значения «человек» или «работник», но также нередко используется самими гавайцами как эндоэтноним в следующих словосочетаниях: *kānaka 'ōiwi* или *kānaka maoli*. В следующей строке встречается фраза *aloha 'oe*, традиционная форма приветствия и прощания, которая на коренном языке может означать как «будь любим и здравствуй», так и «в добрый путь». Здесь также можно увидеть отсылку к знаменитой песне королевы Лили'уокалани с одноименным названием. Показательна грамматическая ассимиляция этих двух заимствований и добавление к ним окончаний множественного числа существительного. Последним заимствованием является *wahine*, слово, имеющее значение «женщина», а в зависимости от контекста приобретающее коннотативное значение божественности. Здесь также видна грамматическая ассимиляция в виде добавления неопределенного артикля перед заимствованной лексемой. В общем, текст песни позволяет судить об исключительно положительном впечатлении автора от коренной культуры гавайских островов.

В случае с новозеландским морским творчеством употребление коренных топонимов также было распространенным явлением. В пародийной песне «The Beautiful Coast of New Zealand», повествующей о Капитане Брюсе и его корабле «Мэгните», встречается следующий отрывок:

Two hundred of flour tied in a sack:
and the Maori carried it all on his back
On the beautiful coast of New Zealand
Waikouaiti and Molyneux
Tautuku and Otago too...²

¹ Hugill S. Shanties from the seven seas: shipboard work-songs and songs used as work-songs from the great days of sail. L.: Routledge, 1961.

² Unknown. The Beautiful Coast of New Zealand. URL: https://www.folksong.org.nz/beautiful_coast_of_NZ/index.html

В тексте встречаются такие маорийские географические наименования как *Waikouaiti* и *Tautuku*, которые намеренно поставлены в один ряд с такими поселениями, как Молиньи и Отаго и в данном контексте создают образ «прекрасной» и явно бикультурной Новой Зеландии. Этот образ подкрепляется и очевидным намерением автора описать коренного жителя маори как сильного и трудолюбивого.

Еще одной характерной группой заимствований из языка маори являются слова, обозначающие элементы коренной флоры. Примером в этом случае может послужить песня «Across the Line», за основу которой было взято четверостишие из стихотворения Уильяма Аллингэма, молодого ирландского офицера, не раз отправлявшегося в кругосветные плавания. Матросы же впоследствии подстраивали текст стихотворения под личный опыт и исполняли его в форме баковой песни.

I've traded with the Maoris, Brazilians and Chinese,
I've courted half-caste beauties beneath the kauri trees;
I've travelled along with a laugh and a song
In the land where they grow "mate" ...³

Данный отрывок взят из версии, принадлежавшей, очевидно, новозеландскому моряку европейского происхождения. Помимо упоминания о том, что он проводил торговые сделки с маори, чувствуется желание автора описать романтическую ситуацию в соответствующих коренных реалиях. С этой целью он заимствует *kauri*, маорийское обозначение деревьев из рода Агатис, распространенных в Новой Зеландии. Под этими деревьями моряк проводит время с красавицами, которых он описывает как *half-caste*. Это устойчивое английское выражение, ранее употребляемое в отношении детей, родившихся от смешанных браков женщин-маори с европейскими моряками. Здесь вновь считается подстрочный нарратив сосуществования и единения коренного населения со своими колонизаторами, но при этом очевидна и экзотизация образа полинезийской женщины, также характерная для эпохи [Medeiros, 2018].

Следующий пример, к которому хотелось бы обратиться – это знаменитое шанти «John Kanaka», впервые задокументированное ранее упоминавшимся Стэном Хагиллом. Сам исследователь отмечал, что у припева этой песни явно полинезийские корни.

I heard, I heard the Old Man say
John Kanaka-naka tulai ē!
Today, today is a holiday
John Kanaka-naka tulai ē!⁴

³ Unknown. Across the Line. URL: <https://www.folksong.org.nz/acrosstheline/index.html>

⁴ Hugill S. Op. cit.

Действительно, в тексте вновь встречается знакомая гавайская лексема *Kanaka*, которая словно фамилия сочетается с английским именем *John* и одновременно служит обозначением его статуса как рабочего моряка. Таким образом, личность персонажа словно раздваивается и позволяет относить его как к западной, так и к коренной культуре. Однако наиболее интересным заимствованием в этом тексте является следующая за именем фраза *tulai ē*, которая, как ни странно, позаимствована уже не из гавайского, а из самоанского языка. На самоанском эта фраза несет значения «подняться», «встать» и «противостоять», что позволяет говорить об адресованном моряку припеве как о призыве выстоять перед лицом всех опасностей и тяжб службы. За счет употребления заимствований из двух разных полинезийских языков, автору удается объединить представителей сразу трех культур: англо-американской, гавайской и самоанской.

В продолжение темы самоанской репрезентации в текстах морских песен хотелось бы обратиться к нестандартному случаю, когда заимствования из английского языка появляются в тексте полинезийской песни. Речь идет о традиционной самоанской песне «Tōfā my Feleni», сочиненной коренными жителями деревни Апиа в 1889 году при крайне интересных обстоятельствах. В марте 1889 года недалеко от берега деревни потерпел крушение американский военный корабль «Трентон», и экипаж корабля численностью немногим более 350 человек спасся только благодаря тому, что жители Апиа построили живую цепочку от самого берега и одного за другим переносили моряков с места крушения. К моменту прибытия спасательной миссии американские моряки успели прожить несколько месяцев вместе с самоанцами и наладить с ними дружественные отношения. Когда морякам пришло время отправляться к себе домой, коренной житель по имени Фа'атуи Фуимаоно Воа сочинил песню, в которой пожелал им удачи и спокойной дороги домой и попросил никогда не забывать про деревню Апиа и народ Самоа.

Tōfā my feleni,
 'ole'a 'ou te'a,
 'ai folau i le va'a
 a le ali'i pule i Meleke.
 Ne'i galo mai Apia,
 si o ta 'ele'ele
 'ae manatua mai pea,
 le 'aupasese
 Oh, I never will forget you.
 Samoa e ne'i galo atu
 Oh, I never will forget you,
 Samoa e ne'i galo atu

Fa'afogafoga mai
 Samoa 'uma
 'ai se'i fai atu
 o la'u fa'atusa.
 Pei 'o le susana
 i totonu o mauga,
 fa'apea la'u pele
 'i tāupou 'uma¹

В названии песни, равно как и в ее первой строке, присутствует фраза *my feleni*, состоящая из трансплантированного притяжательного местоимения *my* и транслитерации английского слова *friend*, которое самоанцы артикулировали как *feleni*. Далее в тексте на тот же манер транслитерируется топоним *America*, который в самоанском произношении превращается в *Meleke*. В припеве наличествует трансплантация целой фразы на английском языке, которую, вероятно, должны были исполнять сами американские моряки, так как самоанец наверняка транслитерировал бы ее на манер предыдущих заимствований. Последним английским словом, интегрированным в текст песни, является *susana*, транслитерированное название цветка *black-eyed Susan* или Рудбекии волосистой. Растение было завезено американскими колонизаторами на Самоа и впоследствии приобрело значение «редкого цветка». Дружественный посыл песни и готовность самоанского племени к межкультурному и языковому контакту с иноземцами предопределили популярность песни. Она стала символом установления дипломатических отношений между Самоа и Америкой и со временем сделалась неотъемлемой принадлежностью самоанского морского фольклора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опыт взаимодействия европейских и полинезийских моряков, отразившийся, в том числе в текстах морских песен, показывает, что различные этносы могут сосуществовать в единстве. Даже несмотря на репрессивный характер колониальных империй прошлого и их стремление к разобщению представителей разных культур, солидарность людей, оказывающихся в равных условиях в одной и той же эксплуатируемой социальной группе, невозможно сломить. Такое музыкальное явление, как морской фольклор, служило важным средством формирования и поддержания этой солидарности, чем и обусловлены многочисленные лексические заимствования, встречающиеся в текстах шанти. По этой же причине формат шанти был оптимален

¹ Fa'atui Fuimaono Voa. Tōfā my Feleni. URL: https://folksong.org.nz/tofa_my_feleni/index.html

для самовыражения моряков, так как представители различных культур могли подстраивать его под себя для решения наиболее актуальных жизненных задач: от синхронизации действий на борту до социализации с представителями других этнических групп. И, несомненно, вышеупомянутые свойства морских песен впоследствии проявились в том, что в постколониальный период возникла

новая волна полинезийских исполнителей, которые смешивают в своих произведениях не только разные стили, но и разные языки.

Представляется, что результаты настоящего исследования могут быть использованы в дальнейшем для более детального изучения морского фольклора, этномузыкологии и их лингвоконтактного потенциала.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Schreffler G. *Boxing the compass: a century and a half of discourse about sailor's chanties*. Portland : Loomis House Press, 2018.
2. Doerflinger W. M. *Songs of the sailor and lumberman*. Glenwood: Meyerbooks, 1990.
3. Kelby R. Nostalgia and imagination in nineteenth-century sea shanties // *The Mariner's Mirror*. 2013. Vol. 98. № 2. P. 147–160.
4. Harlow F. P. *Chanteying aboard American ships (maritime)*. Mystic: Mystic Seaport Museum, 1962.
5. Hugill S. *Shanties from the seven seas: shipboard work-songs and songs used as work-songs from the great days of sail*. L.: Routledge, 1961.
6. Risko S. M. 19th century sea shanties: from the capstan to the classroom // *ETD Archive*. 2015. № 658. URL: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/658>
7. Carr J. R. *Hawaiian music in motion: mariners, missionaries, and minstrels*. Champagne : University of Illinois Press, 2014.
8. Medeiros M. Western-constructed narratives of Hawai'i // *History in the making*. 2018. Vol. 11. P. 214–246.

REFERENCES

1. Schreffler, G. (2018). *Boxing the compass: a century and a half of discourse about sailor's chanties*. Portland: Loomis House Press.
2. Doerflinger, W. M. (1990). *Songs of the sailor and lumberman*. Glenwood: Meyerbooks.
3. Kelby, R. (2013). Nostalgia and imagination in nineteenth-century sea shanties. *The Mariner's Mirror*, 98(2), 147–160.
4. Harlow, F. P. (1962). *Chanteying aboard American ships (maritime)*. Mystic: Mystic Seaport Museum.
5. Hugill, S. (1961). *Shanties from the seven seas: shipboard work-songs and songs used as work-songs from the great days of sail*. London: Routledge.
6. Risko, S. M. (2015). 19th century sea shanties: from the capstan to the classroom. *ETD Archive*, 658. <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/658>
7. Carr, J. R. (2014). *Hawaiian music in motion: mariners, missionaries, and minstrels*. Champagne: University of Illinois Press.
8. Medeiros, M. (2018). Western-constructed narratives of Hawai'i. *History in the Making*, 11, 214–246.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Галактионов Семён Сергеевич

младший научный сотрудник отдела языкознания

Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galaktionov Semyon Sergeevich

Junior Research Fellow of Linguistic Department

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences

Статья поступила в редакцию
одобрена после рецензирования
принята к публикации

27.02.2023
21.02.2023
27.03.2023

The article was submitted
approved after reviewing
accepted for publication