



МИФОРИТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

П.Р. ГАМЗАТОВА
(Москва)

ИНОБЫТИЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМАХ (УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ, КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ)

Как известно, существуют малоизученные механизмы обработки информации нашим сознанием, принципы восприятия и понимания мира человеком. Поиск этих принципов занимается когнитивная наука. Многие известные фольклористы, антропологи, искусствоведы (В.Я. Пропп, К. Леви-Строс, Я.Э. Голосовкер и др.), касаясь целого ряда мифологических и художественных образов, писали о том, что некоторые из них невозможно объяснить, основываясь только на историческом или социальном опыте человека. Необходимо учитывать специфические формы мышления. Системы народных мифопоэтических воззрений связаны с ментальными особенностями человека, спецификой его чувственного мировосприятия, интуицией, фантазией, логическими принципами познания и осмысления мира. Мы хотим обратить внимание на тот факт, что в различных социумах существует (а также вновь генерируется, воссоздается в авторском творчестве) определенная ментальная (и связанная с ней художественная) модель строения инобытийного мира. Важной составной частью этой модели являются представления об *инобытийном (или сакральном)*

*пространстве*¹. Данные представления — не плод свободных, лишенных внутренней логики фантазий. Они основываются на когнитивных способностях человека, включающих как перцепционный аппарат, так и логические механизмы обработки информации сознанием. Известно, что инициационные, свадебные и похоронные обряды моделируются по одному типу и относятся к так называемым «обрядам перехода». На диалогических отношениях с миром духов основаны и шаманские камлания. Именно выделению признаков универсальной модели инобытийного мира и логике их взаимосвязи посвящена эта статья.

В ней нам бы хотелось в тезисной форме обозначить узловые моменты наших исследований в области народного и архаического прикладного искусства, потребовавших особого внимания к существующим в традиционной культуре представлениям об устройстве пространства, а также систематизировать ряд фак-

¹ Немного о терминологии. *Инобытийное* и *сакральное* не являются строгими терминами. Термины «сакральное» или «священное» чаще используются для описания классических мифологических и монотеистических религиозных систем. Понятиями «этот» и «тот» свет (в ряде случаев используется существенно сужающее данный концепт понятие «загробный мир») исследователи чаще пользуются для описания фольклорного материала. Термин «инобытийное пространство» указывает на его несходство с нашим, т.е. освоенным человеком, пространством. При этом специфические качества инобытийного пространства могут быть не известны. В культурологическом анализе картины мира данный термин можно использовать как более расширенное понятие, в частности для анализа архаических представлений, которые легли в основу позднейших представлений о сакральном.



тов и научных положений, касающихся вопросов изучения сферы сакрального. Ранее, основываясь на конкретном фольклорном материале, я постаралась выстроить определенную систему доказательств некоторых положений (см.: [Гамзатова 1988; 1989; 1993; 1994; 1998; 2004]), о которых здесь упомяну лишь вскользь (пп. 1, 2 данной статьи) для того, чтобы сосредоточиться на описании, в той или иной мере, целостной картины инобытийного мира.

Проанализировав формы и способы использования ковров, украшений и предметов одежды в некоторых свадебных и похоронных ритуалах — в обрядах перехода, а также семантику украшений, которыми, согласно фольклорным представлениям, могут обладать различного рода духи², а также определив признаки (связь с золотом, навозом-разложением, спиралеобразным движением), отличающие их от украшений, которые носит человек, можно прийти к выводу, что в архаической и народной культуре произведения прикладного искусства выполняют важную мироустроительную или структурирующую функцию. Снимая или надевая те или иные украшения, детали одежды, используя произведения прикладного искусства, человек, согласно фольклорным представлениям, может попасть в зону иного мира, обрести новые физические качества и способности³. Таким образом, предметы имеют особое значение в моделировании мира, пространства, духовно-телесной сущности человека. Рассмотрение изобразительных мотивов, композиционных принципов, особенностей их использования, системы связанных с ними традиционных представлений позволяет в какой-то мере ответить на поставленные вопросы и сделать выводы как о картине мира в целом, так и о принципах организации пространственных структур, характерных для мифопоэтических представлений того или

² Так, согласно фольклорным представлениям аварцев, у духов есть ожерелья из украденных у женщин пряслиц, ожерелья из бараньих катышков (т.е. навоза), из золота.

³ См. об этом подробно: [Гамзатова 1988; 1989; 1998; 2004].

иного социума и традиционной культуры. Можно задуматься и о том, как соотносятся пространственные представления, рассматриваемые на фольклорном материале, с другими художественными системами, поскольку «действие» мироустроительной функции предметов прикладного искусства не ограничено сферой архаического и фольклорного мировосприятия. В трансформированном виде она актуализируется в последующих религиозных традициях и в условиях светского развития социума и человека.

1. В архаической системе представлений пространство не разделяется на сугубо профанное и сугубо сакральное. Оно строится по определенной модели, одна из наиболее значительных характеристик которой — наличие и сложная взаимосвязь «того» (инобытийного) и «этого» (человеческого) миров. Эти взаимосвязанные, взаимозависимые и частично взаимопроницаемые миры обладают характеристиками, в соответствии с которыми концептуализируется и организуется реальное, или наблюдаемое человеком, пространство. Космологизация ландшафта и локусов жизнедеятельности проявляется в конкретных материальных формах, в бытовом и обрядовом поведении (перформативных и организационных актах).

а) В традиционной модели мира выделяются ареалы повышенной значимости: горы, пустыни, вода, озёра, леса, болота, святилища, священные рощи и т.д. Мифопоэтическое осмысление определенных характеристик этих локусов: наличие пещер, гротов, щелей, узких проходов, отверстий, туннелей, двойных вершин; спиралеобразная, уступчатая конфигурация и др. — выделяло их из общего ландшафта.

При изучении способов моделирования сакрального пространства с помощью архитектурных форм и различного рода артефактов особенно важно учитывать семантические и структурные особенности культовых построек, жилища, строений специального назначения (хлев, баня и др.), композиционные и декоративные признаки предметов, систему связанных с ними представлений,



принципы расположения, взаимного комбинирования, использования и специальных манипуляций с ними.

б) Моделирование пространственных парадигм «этого» и «того» мира происходит и с помощью агентов действия. Пространство может быть структурировано через само расположение людей в нем как на бытовом уровне, так и в рамках ритуала. Ср.: традиционная ориентация при молитве на восток в христианстве, обычай укладывать усопшего лицом на восток (так, что если представить его вставшим на ноги, то он окажется обращенным к восходящему солнцу). В соответствии с данными правилами выстраиваются архитектурные формы, внутреннее убранство дома: красный угол в русской избе, апсиды церквей, как правило, обращенные на восток. У мусульман усопшего кладут головой в сторону Мекки, существуют также предписания спать, обратившись лицом к Мекке, к главной святыни ислама, храму аль-Кааба. Сюда же устремлены мусульманские паломники, ориентированы михрабы мечетей и обращены мусульмане во время молитвы. Концентрические круги, «образующиеся» по всей земле из стоящих в ряд (принцип организации молящихся в мечетях) во время молитвы мусульман сходятся к аль-Каабе, священному (запретному — «аль-харам») пространству, образу-знаку божественного, райского [Баммат Наджим уд-Дин 1983, 49].

Хорошо известен и принцип разграничения пространства по симметричной модели: правое / мужское — левое / женское. Он проявляется в системе предписаний для мужчин и женщин занимать правое / левое положение друг относительно друга в жилище (женская и мужская половины в юрте, в гостевой комнате кавказского жилища) и ритуальных строениях (согласно русской православной традиции, женщины должны находиться в церкви слева, а мужчины — справа). Это нашло отражение и в ряде этнических архитектурных традиций.

Для моделирования инобытийного, сакрального пространства особое значение имеют принципы и рисунок ритуального движения: обходы (могут сопровождаться «обвязыванием») домов, мест

особой семиотической значимости (священные горы, храмы и др.), необычные способы передвижения в обрядовой ситуации (так, невеста в дагестанском селении Тлох шла в дом жениха, делая два шага вперед и один шаг назад), специальные танцы, хороводы, хождение по кругу, кручение вокруг своей оси, круговой тип ритуальной запашки, различные формы паломничества и др. (о структурной зависимости указанных типов движений от особенностей строения сакральной сферы см. п. 3).

В соответствии с вышеописанными способами структурирования пространство оказывается организовано в пределах нашей планеты Земля как части более общей космологической системы.

2. Речь, конечно, не идет о моделировании исключительно пространственных парадигм. Важно, что создается инобытийный мир в целом. При этом особую роль играют представления о взаимосвязи, взаимозависимости и взаимосоответствии его структуры и основного телесного устройства человека, макро- и микрокосма. В своих работах, посвященных дагестанским женским ювелирным украшениям [Гамзатова 1988; 1989; 2004], я постаралась доказать, что, согласно архаическим представлениям, предметы-вещи «выстраивают» человека в соответствии с законами макромира, определяют и маркируют его пространственно-духовные параметры и положение в общей духовно-пространственной структуре, определенным образом влияют на внешнее пространство и мир. В моделировании этой специфической космологической системы особую роль играют те виды искусства, которые непосредственно связаны с человеческим телом: украшения, одяние, макияж, раскраска, татуировка и др. В ритуале (а зачастую и в художественных системах современного искусства) манипуляции с телом, волосами (художественного, пластического и травматического характера) и телесноориентированными артефактами ведут, согласно традиционным представлениям, к «попаданию» в зону иного мира и в пространство, имеющее особые характеристики, о чем мы скажем ниже. Человеческое тело, духов-



но-телесные свойства человека в инобытийной сфере качественно преобразуются.

3. К пространству иного мира обращен архаический ритуал. Более того, ритуальные события, как правило, происходят именно там. Одной из характеристик инобытийной сферы является ее «выключенность» из нашей системы координат с точным обозначением верха, низа и сторон света, т.е. системы, действующей в пределах реальной или, точнее, непосредственно наблюдаемой нами ситуации (см. подробнее: [Гамзатова 1989, 26—81, 125—144]). **Важно, что структура этого пространства выстраивается из изменения право-/леворотного движения и правой/левой ориентации человека на противоположную, обратную.** Эта, на первый взгляд, странная логическая операция требует особого пояснения.

Оппозиция «правое — левое» в структуре человеческого тела визуальнее всего выражается через парные органы: руки, ноги, уши и т.д. Символически «переориентация» может маркироваться умозрительной меной местами правых и левых органов и частей тела (признак, характерный для ряда мифологических персонажей), воспроизводимой во многих ритуалах, — надеванием обуви или перчаток наоборот (когда предназначенные для правой стороны предметы туалета надеваются на левую сторону, а предназначенные для левой — на правую и т.п.). Для символической «переориентации» может использоваться зеркало (при отражении в зеркале правое и левое меняются местами). Особое значение имеет «переориентация» через манипуляции с право- и левонаправленным движением или с различного вида поворотами и кручением, так как именно повороты вокруг своей оси и движения по кругу являются точной схемой движения направо или налево. Двигаясь вправо или влево, человек движется в сторону своей правой или левой руки, т.е. крутится. Графически этому соответствует спираль. В народных представлениях правое и левое семантически противоположны и, как известно, наряду с такой парой, как мужское — женское,

являются основой построения бинарных оппозиций (см.: [Иванов 1987]).

Как считают ученые, пространственные и тектонические ощущения первичны⁴. Думается, и об этом свидетельствуют многие явления культуры, а также наблюдения психологов, что **телесное переживание и концептуальное осмысление нашей право-/леворотной зеркальной симметричности (биполярности) и пространственные ощущения являются базовыми чувственными и эмоционально-ментальными доминантами когнитивных способностей человека.** Немаловажно, что пространство может по-разному осмысляться правшами и левшами, наблюдаются и специфические особенности его восприятия наряду с так называемыми зеркальными феноменами в случаях некоторых психических расстройств правшей и левшей [Доброхотова, Брагина 1986, 19, 23]. Более того, эта, на первый взгляд, относительная, зависимая от нашего положения в пространстве система ориентации (ориентация по солнцу, звездам или сторонам света кажется более устойчивым принципом) в действительности оказывается самой объективной и единственно сохраняющей свои параметры в макро- и микрокосмической (условно, более объективной, чем человек) реальности: планеты, космические тела, атомы и пр. движутся по спирали/

⁴ Малоизученная специфика пространственно-тектонических ощущений человека имеет огромное значение для создания ментальных представлений и формообразования в искусстве. Человек может не знать о том, что на него действуют силы земного притяжения, но возводит здания в соответствии с гравитационными и тектоническими законами. Он делает точно центрованное копье, нужной длины и веса, которое хорошо летит и обладает прекрасными боевыми свойствами, но при этом не имеет ни малейшего представления о законе инерции или силе сопротивления воздуха. Более того, человек рассчитывает силу броска камня, метания копья и т.д. Чтобы сделать это, не имея специального чувственного аппарата, пришлось бы вычислить вес камня, силу сопротивления воздуха, силу мышечного импульса и т.д. Всё это улавливают наши чувственные анализаторы и фиксируют на уровне подсознания. Однако, как это происходит и как полученная информация обрабатывается сознанием, почти неизвестно.



кругу. Характерно, что в живой природе изменение правой и левой спирали в молекулярном строении веществ может иметь огромное значение и вызывать серьезные трансформации вещества. Концептуально процедура «переориентации» может быть выполнена на уровне микромира или макрокосмических явлений — там, где мы сталкиваемся со спиралеобразными структурами и круговым движением. При помощи данной умозрительной операции (и этому есть подтверждение в физике, химии, биологии⁵) логически могут быть вычислены новые физические характеристики Вселенной, пространственных структур. Прославленный математик Г. Вейль утверждал, что «вся теория относительно-сти представляет собой не более чем иной аспект теории симметрии» [Вейль 2002, 70].

В результате анализа фольклорного материала мы пришли к выводу, что при изменении право-/левосторонней ориентации человека на противоположную меняются не только его физические особенности [Гамзатова 2004а], но и пространственные, временные и духовно-ментальные парадигмы окружающего его мира. Пространство становится лабиринтообразным, изогнутым, сложным и даже запутанным для постороннего. В нем возможен только один принцип ориентации, а именно только относительно правого / левого, т.е. своей собственной телесной структуры. Следовательно, определенным образом ограничены в нем и способы передвижения, перемещения. Геометрический знак лабиринта, состоящий из правых и левых спиралей (он также может выстраиваться по спирали), на схематическом уровне демонстрирует непростую и в то же время предельно точную комбинацию изменений право-/левоуказанного движения, в резуль-

⁵ Известный ученый Л. Пастер полагал, что есть правое и левое пространство, в которых процессы живого проявляются различно, и считал это одним из свойств физического космического пространства, обуславливающим неравенство правого и левого в структуре человеческого тела (см.: [Доброхотова, Брагина 1986, 18]). Об особенностях строения правых и левых молекул писал М. Гарднер [Гарднер 1967].

тате которой образуется сложное, многомерное, близкое к космическому пространство. Действующие в пределах земли и определенные силами земной гравитации явления и соответствующие им системы координат: верх / низ (вертикаль), по сторонам света (горизонталь) — исключаются и дезактуализируются. Соответственно, пространство приобретает новые характеристики: оно не соответствует законам геометрии Эвклида, не «равнораспластано» по поверхности земли и даже не «плоскостно-изогнуто», но имеет сложное объемное строение, напоминающее космические структуры. **Знак лабиринта — это «график», демонстрирующий (фиксирующий) закон строения инобытийного пространства, перевод пластической, пространственно переживаемой и воспринимаемой человеком, но визуально почти не наблюдаемой реальности в абстракцию.**

Важно, что основанное на знании определенного ключа геометрическое начертание классического (как считается, античного, но на самом деле известного с палеолита) лабиринта имеет строгую, абсолютно незапутанную структуру, которая приводит «движущегося» по его спирально выстроенным ходам к центру и выводит назад к выходу⁶. При этом данный символ в античном искусстве устойчиво связан с крайне запутанным мифологическим критским лабиринтом⁷. Существовал и существует еще целый ряд прославленных лабиринтов древности, имеющих те же характеристики⁸. Один из главных выводов, сле-

⁶ О структурных особенностях и «ключе» геометрической фигуры лабиринта см.: [Хан-Магомедов 2000].

⁷ Такая же связь прослеживается между графическим изображением лабиринта на камне близ с. Махческ (Северная Осетия) и запутанным пространством подземного жилища мифического нарта Сырдона. Это изображение лабиринта, согласно традиционным представлениям, является схематическим планом жилища Сырдона.

⁸ Известны три группы лабиринтов: изображенные графически, сооруженные из камней северные лабиринты и, наконец, четыре прославленных лабиринта древности. Северные лабиринты располагаются близ морских бухт и озер. По мнению этнографа В.Р. Кабо, эти сооружения предназначались для со-



дующих из предпринятого нами исследования: мифологическое инобытийное (и одновременно очень схожее с реальным космическим) пространство не хаотично и беспорядочно. В его основе лежит закон, графическим выражением которого является геометрическая фигура лабиринта. Ее концептуальный, пространственный и графический смысл зиждется на проблемах симметрии, взаимодействии право-/левоориентированного (разнонаправленного) движения, т.е. движения спирального или кругового⁹. Более того, речь идет

вершения магических действий, направленных на установление контакта с «нижним миром». Археолог А.Я. Брюсов считал северные лабиринты могильным знаком над местом погребения [Титов 1976, 15—17].

Классический египетский лабиринт, построенный Аменемхом III, лежал близ Меридова озера. Это колоссальное сооружение состояло из 3000 комнат, причем часть их располагалась над, а часть под землей. Одной стороной оно примыкало к пирамиде. В нижние части лабиринта, где, по некоторым описаниям, была гробница фараона, допускались только посвященные. Второй лабиринт древности находился на острове Лемнос; третий — в Италии (он представлял собой огромный курган, содержащий большое количество склепов и переходов); четвертый — на острове Крит (см.: [Брокгауз, Ефрон 1896, 180].

Обозначим ряд собирательных признаков лабиринтов. Почти все они связаны с водой и часто располагаются на островах и полуостровах. Они явно соотносятся с миром смерти и в то же время являются местом, где производились некие магические действия. В легендарном критском лабиринте погибали растерзанные минотавром жертвы. «На Крите сохранились древнейшие фетишистские символы почитания Зевса: двойной топор (лабрис) — магическое орудие, убивающее и дающее жизнь, разрешительная и созидательная сила» (см.: [Мифы 1982, т. 1, 463]. Ученые обращали также внимание на этимологическое родство названий «лабрис» и «лабиринт» [Фасмер 2004, 443]. Таким образом, построенная на двуединстве левой и правой спирали схема лабиринта в сопоставлении с лабрисом оказывается как бы пространственным воплощением бинарных оппозиций: убивающий — дающий жизнь, левое — правое. Именно таков лабрис, одна сторона которого обращена вправо, другая — влево, причем обе эти половины нерасторжимо соединены.

⁹ С этой позиции может быть по-новому рассмотрен мотив пути героя волшебной сказки: «прямо пойдешь... направо пойдешь... налево пойдешь...». Как это, пойти налево или

не только о пространстве, но и о целостной системе — картине инобытийного мира, концептуально связанной с проблемой симметрии.

Итак, двинемся дальше в определении признаков и характеристик лабиринтообразной сферы и такой ее особенности, как исключение, исчезновение вертикальных и горизонтальных координат: верха / низа, сторон света. Д.Д. Фрэзер приводит два табу, характерных для целого ряда архаических и древних народов, которые касаются царя Немийской роши, богоцарей вообще, девушек в период полового созревания, женщин в период ритуальной нечистоты, а именно запрет на касание земли и «запрет на солнце» [Фрэзер 1986, 164, 291—303, 555—565, 567, 568]. Табу проявлялось в ритуальном заточении в специальных местах, закрытых, тесных, очень темных помещениях, в храмах или в особых гамаках в подвешенном между небом и землей состоянии. То есть не только некоторая бытовая, конкретная обстановка, но и солнце / земля и даже более абстрактный уровень, верх / низ, «исключаются» из системы координат главного субъекта ритуала, который оказывается как бы вне реальных пространственных отношений. Запрету ступить на землю соответствовал ряд действий: сидение на специальном высоком помосте, хождение только по покрытиям, коврикам. Главное лицо ритуала переносит на руках или прямо на троне, на носилках. Обряд укрывания от солнца, от неба встречается в похоронном ритуале, т.е. при переводе покойного в иной мир.

Выстраивание и моделирование анализируемой лабиринтообразной пространственной структуры осуществляется с помощью выбора определенных локусов в природе (особенно пещер, дремучих лесов, островов и других мест, характеризующихся отсутствием ясной

направо? Долго или коротко идет герой, далеко или близко? В аварских сказках нет данной задачи, но существует другой рефрен: герой вышел, шел долго-долго, «прошел столько, насколько лягушка может прыгнуть». Как видим, он никуда не ушел, но тем не менее попал в волшебный инобытийный мир. Не крутился ли он на месте — не шел ли влево или вправо?



ориентации), темноты как системы, соответствующей отстранению от «здесь и сейчас» и того, что вокруг; специальных архитектурных форм, связанных с представлениями о сакральном и инобытийном, во внутренней структуре которых так или иначе будет актуализироваться проблема симметрии (и соответственно концепты зеркальности, двоичности, бинарных оппозиций) и спирального, кругообразного движения (традиция обходов во всех монотеистических религиях и во многих религиозных практиках), а также через поведенческие коды агентов действия. Именно строением инобытийного мира объясняются круговые обрядовые движения и внимание к закреплению симметричных ориентационных структур в традиционных обществах (см. п. 1б). Так как перемещение в нем происходит по иным законам, человек в ритуальной ситуации передвигается не прямо, но чаще всего по кругу, спирали, зигзагами, пятится назад, а в мифах и сказках обретает способность к полету. На перформативном уровне могут актуализироваться различного рода прыжки или другие типы движений и перемещений, символизирующих игнорирование, исключение земли, преодоление ее гравитационных сил, т.е. умение летать. Именно этот тип движения соотносится с выявленными структурными особенностями сакрального пространства. В данном контексте понятно, что устройства-механизмы, отрывающие человека от земли и моделирующие состояние полета, — качели, карусели и др. — органично связаны с общими парадигмами ритуальной культуры. То же относится и к хождению по канату. Неслучайно канатоходцы являются частью не только условно праздничных (свадьба, весенние календарные праздники) действий, но и иных обрядов перехода (например, траура).

Для моделирования анализируемой ситуации особое значение, на наш взгляд, имеют художественные системы прикладного искусства, а именно специальные ритуальные одеяния (свадебные, траурные, коронационные, инициационные), в художественной специфике которых можно выявить признаки, формы и образы, связанные с концеп-

цией и особенностями строения инобытийного мира. Так, большое значение имеют завесы (функция отделения, выделения; укрывания от того, что находится сверху, — солнца и пр.; моделирования темного, сложного пространства), как связанные с архитектурными формами (кисва на аль-Каабе, алтарные завесы и др.), так и телесноориентированные предметы: вуаль, фата, специальные украшения и головные уборы — шляпы, короны и др., особенно те, которые закрывают лицо, вплоть до масок (ср. широко практикуемый во многих традициях обычай укрывания невесты, т.е. перевод ее в иное, темное, отделенное от реального, согласно народным представлениям, место); полог или ритуальный зонтик (над тронем, над царственной особой, над невестой и женихом и др.) и покров на сакральные предметы. Троны, ковры и другие артефакты, укрывающие пол (циновки, шкуры животных, специальные матерчатые подстилки и др.), изолирующие человека от земли, а в ряде случаев, что особенно важно, возвышающие (это, видимо, одна из главных семантических основ концепта трона), также могут являться агентами, с помощью которых человек на символическом уровне оказывается встроенным в особую парадигму пространства инобытийного мира. На это указывает ряд характерных практик и художественных канонов [Гамзатова 1998]: использование молитвенных ковриков, украшение коврами алтарей, их изображение под ногами и престолом Девы Марии в иконописи и в европейской живописи, а также под ногами и над головой царственных (т.е. имеющих сакральный статус) особ, вплоть до традиции сегодняшнего дня расстилать ковровую дорожку для глав государств, когда они спускаются с трапа самолета на землю. Особую роль в моделировании парадигм рассматриваемых сфер играют ритуальные архитектурные росписи, зачастую имеющие временный, ситуационный характер, а также украшение коврами, вышивками, рушниками стен как сакральных помещений, так и сакрализуемых на время ритуала (шатер, комната невесты, помещение, где проходит свадьба, инициация), покрывание ими могил, укра-



шение участвующих в ритуале «агентов» движения (различных носилок, попон для верховых животных, коней, верблюдов и др.). Роль всех этих предметов, наряду со специальной системой поведения, актуализируется в свадебном ритуале, ведь особый, сакральный статус (следовательно, и особое пространственное положение — на что мало обращают внимание исследователи) жениха и невесты (ср. обозначения «князь», «княгинюшка» в контексте теории сакрализации царственной особы и теории «совершенного человека») хорошо известен. Сам же матримониальный акт имеет прямое отношение к восстановлению целостности, реализации парности, женско-мужской симметричности. Система, где «этот» мир рассматривается как условно правый, мужской, а инобытийный — левый, женский, характерна для народной традиции [Гамзатова 2004]. Анализируя связанные с архаическим ритуалом артефакты, археологические погребальные комплексы, акциональный обрядовый код, необходимо учитывать структурные и духовные особенности рассматриваемого нами инобытийного мира, уметь прочитывать как концептуальные, так и художественные, формальные принципы их выражения. В фольклоре зачастую мы имеем возможность наблюдать те или иные устойчивые связи между мотивами и образами. Подобные закономерности могут быть установлены чисто эмпирически, путем наблюдения, но в ряде случаев обнаруживается причина, раскрывается логика, основа того или иного повторяющегося явления, что позволяет выявить некоторую целостную систему.

Семантическая основа рассматриваемой нами пространственной структуры — это система бинарных оппозиций, правого — левого, мужского — женского. На формально-художественном и акциональном уровне особое значение для маркировки и выстраивания данных парадигм имеют симметричные композиции, парные изображения, двоичные мотивы, спиралеобразные знаки, свастики, лабиринты, круги, ритуальные обходы, хороводы, кручения, символы и образы полета, а также ряд семантически соответствующих рассматриваемой

мифологической и художественной модели изобразительных мотивов: руки (маркируют левое / правое), змеи (зигзагообразные движения змеи, ее способность принимать форму правой и левой спирали, реальная и мистическая связь со смертью, жизнь в расщелинах, скалах, норах определили ее семантику; существуют изображения свастик и лабиринтов в виде змей¹⁰), знаки близнецных культов, рога и другие симметрично развернутые, зеркальные композиции и изображения, а также зеркало как артефакт. Логика этой знаковой системы раскрывается сквозь призму идеи симметрии, право-/левоориентированного движения, концепта и схемы пространства лабиринта. Именно поэтому графические изображения лабиринтов, спиралей и свастик, как правило, находятся в едином комплексе с двойными симметрично развернутыми композициями и мотивами [Гамзатова 1993]. Между ними существует устойчивая формальная и концептуальная связь.

Важно подчеркнуть, что человеческое тело приобретает в рассматриваемой ситуации иные структурные и функциональные качества, такие как изменчивость облика, способность к трансформациям, отсутствие строгих констант. На уровне моделирующих систем этому соответствует дезактуализация всего социально знакового в одежде вплоть до полного обнажения, травматические операции, предпочтение черного и белого цветов как социально беззнаковых, использование ритуальных предметов, одежд, украшений и т.д. [Гамзатова 2004]. Время в инобытийном пространстве течет по иным законам. Изменения происходят и в ментальной сфере. Они выражаются в своеобразной деструкции понятийных концептов; нарушается их иерархия, связь между означающим и означаемым, предметом и его функцией; изменяется привычная логика причинно-следственных отношений. Всё это определяет такие характеристики анализируемых сфер, как абсурдность, глупость (ср. Иванушка-дурачок как герой сказ-

¹⁰ Связь между образом змеи и особым лабиринтообразным пространством объясняет такой мотив, как летающий змей (дракон).



ки, ритуальное помешательство вообще и жениха и невесты в частности), связь со смехом и мудрость (так как открывается возможность новых структурных образований и, соответственно, появляется особая креативная ситуация и знание). Данные характеристики обусловили то, что мы называем «шаманской улыбкой», характерной для культовых масок шаманов, и архаической улыбкой, встречающейся в архаической скульптуре, связанной с заупокойными куклами, в изображениях древних божеств и лиминальных (пороговых) существ. В.Я. Пропп, анализируя мотив смеха в волшебной сказке, указывал на особое значение запрета на смех в сюжетах проникновения живого в царство мертвых: смеясь, он выдавал себя [Пропп 2005]. В.Я. Пропп указывает на такую характерную для сказочных сюжетов функцию смеха, как его способность вызывать жизнь, сопровождать переход из смерти в жизнь, и приводит большое число примеров функционального совмещения этого мотива с мотивом рождения. «Легко заметить, что все они объединены какой-то общей закономерностью, общей мыслительной основой» [Там же, 227]. Дело в том, что мир «телесной деструкции» и «деструкции концептов» воспринимается через смех только обладателем знания о структуре и порядке — качествах, присущих нашему миру. Смех и улыбка — это умения различать, символ особого знания — обладания «этим» и «тем» миром, обладания целостностью и способностью к восстановлению целостности. Он органично связан с матримонидальными мотивами: восстановлением единства женского — мужского, левого — правого. Достижение этого знания — одна из целей инициации. Сюда же, не в качестве образного сравнения (которое само по себе часть познавательного процесса), а на структурном уровне, может быть отнесена улыбка Джоконды, так как рассматриваемые концептуальные парадигмы не присущи единственно ритуальной культуре, но, что особенно важно, воссоздаются вновь и вновь в качестве цельных художественных систем в творчестве.

Понимание логики связей отдельных компонентов и признаков данной струк-

туры позволяет увидеть и проследить ее действие и развертывание как на синхронном уровне — в рамках одного произведения или художественного исторического комплекса, так и на диахронном, в череде авторских поисков, в принципах и вехах развития индивидуального творчества той или иной личности. Здесь в определенной степени действует закон: есть один компонент системы — появится следующий. **Представление о лабиринтообразном пространстве с описанными нами признаками является составной частью концепта бинарных оппозиций, имеющего с ней логическую связь.** Модель же бинарных оппозиций, как считают многие ученые, лежит в основе мировоззрения всех ранних сообществ. Описанная образно-знаковая система позволяет по-новому рассмотреть такое явление, как палеолитические наскальные росписи, а точнее комплекс палеолитического искусства, включающий эти росписи. Так как нас интересует универсальная мифологическая модель, связанная с инобытийным пространством, когнитивные принципы, действующие при создании художественных и мифологических комплексов представлений, то совпадение признаков целостной системы, а не отдельных фактов имеет определяющее значение.

В своей работе «Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем» В.В. Иванов выделяет множество аспектов, связанных с системой дуальных классификационных рядов в культуре, основанных на противопоставлении правого и левого. Однако он приравнивает основанное на оппозиции правого и левого двучленное деление к четырехчленному и связывает их с горизонтальной ориентацией по четырем сторонам света и, в частности, со структурой «палеолитических пещер, преимущественно горизонтальных» [Иванов 1978, 93]. Данное положение представляется ошибочным. Как мы постарались показать, **двучленное деление, связанное с системой дуальных классификационных рядов в культуре, подразумевает не горизонтальный принцип организации пространства, а сложный, лабиринтообразный, основанный на пространственных, телесных и тектонических переживаниях человека, на чувственном**

восприятию и концептуализации симметрии собственного тела, право-/левоориентированного движения, моделирующегося через образ и знак спирали (имеющей соответственно правую и левую конфигурацию). Традиция двоичных классификационных рядов является наиболее древней и ведет свое начало от верхнего палеолита. Известный французский археолог и антрополог А. Леруа-Гуран на материале палеолитической наскальной живописи установил, что система парных противоположностей правое — левое, мужское — женское, красное — черное лежит в основе первобытного искусства, а точнее, в основе противопоставления пар животных (лошадь — бизон) и пар символических знаков [Там же, 84, 85, 89; Мифы 1982, т. 2, 44]. Достаточно просмотреть планы наиболее известных «палеолитических галерей», прочесть их описания, чтобы убедиться в том, что структура их лабиринтообразна, сложна, объемна. Характерные признаки пещер с древнейшими наскальными изображениями — полная темнота, наличие тоннелей, гротов, разветвленность, извилистость и сложность то спускающихся вниз, то поднимающихся ходов. Зачем залезать в темные тоннели, где ничего не видно, и наносить рисунки на стены? Этот вопрос давно интересует исследователей. Изображения располагаются на стенах и сводах в кажущемся беспорядке, что породило представление о том, что «древний художник», столь великолепно изображающий животных, не умел обозначать линию земли и работать с общей композицией. Не только принципы организации этого пространства и строения изобразительной композиции, но и основные символы и мотивы наскальной живописи: изображения рук (преимущественно левой руки), зачастую без одного или нескольких пальцев (ср. мотив отрезания пальца героя, особенно мизинца левой руки, в волшебных сказках), спиралей, окружностей, так называемых макарон, рогатых существ с антропоморфными и зооморфными признаками («шаманы»), женских фигурок в позе оранты (с двумя симметрично поднятыми руками) — прекрасно вписываются в анализиру-

емую нами образно-знаковую систему в сочетании с телесными трансформациями. Археологи находят там большое число предметов, связанных с эротической (т.е. имеющей прямое отношение к проблеме женско-мужской взаимосвязи) символикой. Практически все исследователи пишут о сугубо ритуальном использовании этих пещер для магических и инициационных, т.е. «переходных», обрядов. Более того, классический лабиринт известен с верхнего палеолита, а начертить его можно, только зная графический ключ или имея перед глазами более старый образец.

Рассмотренные принципы организации и признаки инобытийного мира и пространства являются **базовой универсальной моделью**. Трудно сказать, каков характер постижения этих структур: внутренние, действующие на уровне подсознания пространственно-тектонические ощущения; иррациональный, религиозно-мистический, сексуальный, галлюциногенный опыт; математическая, научная логика, а может, заложенная на генетическом уровне когнитивная матрица и т.д., — но он находит свое выражение в мировоззренческих, художественных, образных и знаковых системах, основанных на законе зеркальной симметрии, биполярности (парности). В контексте проблем традиционной семантизации пространства прослеживается сложная диалектика соотношения культурных архетипов, чувственных пространственных переживаний, психологической реальности и объективной картины мира. Учитывая это, **можно говорить о нацеленности нашей когнитивной системы на объективное восприятие законов Вселенной**, прямо не наблюдаемых через органы чувств.

Хорошо известно, что именно в искусстве проявляются духовные и познавательные способности человека. Поэтому в нашу задачу входило поставить вопрос о **когнитивном искусствоведении**, заострить, нацелить исследовательское внимание на эту перспективу развития искусствоведческой науки. Существуют когнитивная лингвистика, психология, антропология, философия. А ведь по



существо именно искусствознание — наука, анализирующая пластические, музыкальные и др. художественные формы, владеющая методологиями такого анализа, обладает мощным потенциалом в этой области, но до сих пор не обозначена «в реестре» когнитивных наук. И дело не только в не настроенном на данную проблематику исследовательском фокусе, а в том, что не обозначены хотя бы приблизительно ее цели, задачи, пути движения и направления.

В настоящей статье намечена концептуальная основа, структурные и художественные признаки базовой универсальной модели инобытийного мира и логика их взаимосвязи. Высказана гипотеза о значении когнитивной матрицы нашего сознания в формировании этих представлений, возможном чувственном характере ее генерирования нашей когнитивной системой на основе пространственных, телесных и тектонических ощущений человека (хотя возможны и иные источники получения данной информации). Перечислю еще раз основные признаки и параметры базовой универсальной модели инобытийного мира: связь с концептом симметрии — двоичных классификационных рядов, правого — левого, мужского — женского; переориентация правого и левого; особым образом организованное пространство, характеризующееся дезактуализацией и, как следствие, исчезновением привычной системы координат (верх — низ, стороны света). В качестве основного сохраняется принцип ориентации по системе правое / левое, т.е. движение не линейно и органично связано с идеей полета; время течет по другим законам. Данная пространственная структура была реализована в концепте лабиринта, имеющего как архитектурные, так и графические формы выражения в искусстве. Важным признаком данной модели инобытийного мира является потеря социального и телесного статуса человека (от социальной беззнаковости одежды, наготы, использования особых форм телесно ориентированных артефактов до телесных трансформаций и потери телесности). В этой модели прослеживается связь с расструктурирова-

нием ментальных концептов, следовательно, связь со смехом, улыбкой. Мы постарались тезисно описать возможные формы проявления этих параметров в художественных системах. Встретив один из компонентов, можно вскоре обнаружить и другой. При этом художественные, образные знания необязательно имеют параллельную вербальную форму выражения. Очень часто художник сам точно не может объяснить, что он создал. Искусствоведы отчасти и занимаются переводом образных знаний в вербальные формы. Психологи пишут о когнитивных матрицах будущего поведения, но, **видимо, существуют когнитивные матрицы творчества, в какой-то степени определяющие будущие творческие процессы и формирование индивидуально-авторских и универсальных художественных систем.**

Представленная модель коррелирует со многими культурными парадигмами, дополняя и объясняя узловые моменты, логические связи тех или иных комплексов (в частности, с рассмотренными В.Я. Проппом строением и образами волшебной сказки, со структурой и особенностями архаических ритуалов, полиэтническим фольклорным и мифологическим материалом, с принципами коммунитас и структуры В. Тернера [Тернер 1983], с анализом сакрального пространства православного храма Б.А. Успенского [Успенский 2004] и многими другими научными концепциями¹¹ и автор-

¹¹ Думаю, что стоит напомнить и несколько расширить ранее использованные мной в качестве материала для доказательства описываемой системы некоторые признаки знаменитого критского лабиринта: расположение на острове, в окружении воды; совпадение графического, правильного лабиринта и мифологических представлений о запутанном пространстве лабиринта (нить Ариадны) в архаической культуре Древней Греции; матричиальный мотив (Тезей — Ариадна); парные женско-мужские мотивы (7 девушек и 7 парней отправляют в качестве жертв, мотив смерти); учреждение ритуальных хороводов в память о победе Тезея в лабиринте над минотавром — человеком-быком; связь слов *лабиринт* и *лабрис* и культ лабриса — двустороннего симметричного топорика, «убивающего и дающего жизнь» на Крите; изображение



скими стратегиями самих исследователей). Конечно, можно было уделить больше внимания сравнительному анализу корреспондирующих систем и их отдельных параметров. Но нашей целью было не расширить и оснастить фактами рассматриваемую концепцию, а, наоборот, сузить и представить ее в виде ключа, кода, почти математической формулы.

Литература

Баммат Наджим уд-Дин 1983 — *Баммат Наджим уд-Дин*. Концепция пространства в исламском мире // *Культура*. 1983. № 1. С. 48—55.

Брокгауз, Ефрон 1896 — *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. СПб., 1896. Т. 18.

Вейль 2002 — *Вейль Г.* Симметрия. М., 2002.

Гамзатова 1988 — *Гамзатова П.Р.* Об одной функции архаической системы украшений (на материале дагестанского народного искусства) // *Фольклор. Проблемы сохранения, изучения, пропаганды: Тез. докл. на Всесоюз. науч.-практ. конф.* М., 1988. С. 122—124.

Гамзатова 1989 — *Гамзатова П.Р.* Традиционное искусство Дагестана (на материале женских ювелирных украшений XVIII — на-

бычьих голов с художественно акцентированными рогами, лабрисом между ними и «звездочкой» на лбу в критском искусстве; почитание быка на Крите; большое число культовых глиняных фигурок, найденных в Кносском дворце, изображающих женщин со змеями в симметрично поднятых руках и с открытой грудью, подчеркивающей симметрию и эротизм (иногда на них надеты венцы со скульптурными изображениями коробочек мака, имеющих прямое отношение ко сну и экстагическим состояниям). Легендарный Дедал — создатель лабиринта — тот, кто освоил это пространство, именно потому и смог смастерить крылья для себя и Икара (мотив полета).

Судя по изображению на этрусском кувшине 620 г., существовало представление о Трое как лабиринте (ср. образ пространства, в которое невозможно попасть, и матримонийный, любовный сюжет Париса и Прекрасной Елены — см.: [Миллер 1927]). Мотив лабиринта как неприступной крепости или святого города вообще и Иерусалима в частности получил распространение в фольклоре и искусстве [Santarcangeli 1984, 35—45; Хан-Магомедов 2000, 85—93].

чала XX в.): Дисс. и автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1989.

Гамзатова 1993 — *Гамзатова П.Р.* «Месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит...». О симметрично развернутых композициях в декоративно-прикладном искусстве // *Мифологические представления в народном творчестве*. М., 1993. С. 123—145.

Гамзатова 1994 — *Гамзатова П.Р.* Миростроительная функция народного прикладного искусства // *Круглый стол 1994 г. Отдел народной художественной культуры Государственного института искусствознания*. (Аудиозапись).

Гамзатова 1998 — *Гамзатова П.Р.* Функции молитвенного ковра в культуре ислама // *Религия и искусство: Сб. ст.* М., 1998. С. 260—271.

Гамзатова 2004 — *Гамзатова П.Р.* Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. М., 2004.

Гамзатова 2004а — *Гамзатова П.Р.* О структурирующей функции архаической системы украшений // *Гамзатова П.Р.* Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. М., 2004. С. 48—56.

Гарднер 1967 — *Гарднер М.* Этот правый левый мир. М., 1967.

Доброхотова, Брагина 1986 — *Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н.* Принципы симметрии — асимметрии в изучении сознания человека // *Вопросы философии*. 1986. № 7. С. 13—27.

Иванов 1978 — *Иванов В.В.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

Миллер 1927 — *Миллер А.А.* Древнейшие формы в материальной культуре современного Дагестана // *Материалы по этнографии России*. Т. 4. Вып. 1. СПб., 1927. С. 15—76.

Мифы 1982 — *Мифы народов мира*. М., 1982. Т. 1—2.

Пропп 2005 — *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне) // *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 2005. С. 209—245.

Титов 1976 — *Титов Ю.В.* Лабиринты и сейды. Петрозаводск, 1976.

Тернер 1983 — *Тернер В.* Символ и ритуал. М., 1983.

Успенский 2004 — *Успенский Б.А.* Крестное знамение и сакральное пространство. М., 2004.

Фасмер 2004 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 2004. Т. 2.

Фрэзер 1986 — *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М., 1986.

Хан-Магомедов 2000 — *Хан-Магомедов С.О.* Дагестанские лабиринты. К проблеме автономности и топологии. М., 2000.

Santarcangeli 1984 — *Santarcangeli P.* Il libro dei labirinti. Milano, 1984.