

## **Нуминозное тело и одежда**

### **1. Нуминозное в поле методологии**

При изучении культуры жизнеобеспечения самое сложное состоит в формулировке подхода именно к одежде. Если такие экзистенции, как жилище и пища, далеко ушли от своих архетипических проформ, то иное дело костюм, который мы ежедневно одеваем и снимаем. Может быть, как раз в этом – почти полном отбрасывании, удалении элемента культуры, в вешании одежды в шкаф, в бросании на спинку стула – и состоит огромная ее тайна. Ведь нагое и одетое тело – это совершенно различные тематические объекты.

Жилище и пища прошли огромный путь развития и сохранили следы этого, идя по которым назад, мы получаем возможность создать историческую и философскую реконструкцию. Конечно, и одежда развивалась. Но она упорно сохраняла древнейшие элементы. Зачем на наших курточках появляются воротники из натурального или искусственного меха? Для чего эта память о шкуре, накинутой на плечи, как и воротник вообще? Даже наисовременнейшая одежда сохраняет свой архетипический потенциал. А каким он был тысячелетия назад? Представить его можно только в результате синтагматического распада, т. е. работы по деконструкции сложившихся комплексов.

Пятясь назад методологически, мы находим созвучие нашему подходу в той методологии, которую развивал Вилем Флюссер<sup>1</sup>, автор книги о философии фотографии. Прекрасно охарактеризовал его методологию Дитмар Кампер, ее наблюдавший и изучавший, как теорию прогресса коммуникативных технологий через движение назад от современного жизненного мира<sup>2</sup>. Дело в том, что

наш мир строится все более логично, рационалистически. А мир изначальный был основан на невероятном, на нуминозном, вызывавшем трепет. И тот мир был более виртуальным, чем наш. Виртуальность была пятнистой. Коренное население Америки создало развитые цивилизации с письменностью, с великолепной астрономией. Но представьте, они не изобрели колеса. И так повсюду. Возникновение одежды как технологического момента надо отделить от «жизненных» мотиваций (защиты от холода и т. п.). Строя реконструкции одежды как деконструкции ее от современности к прошлому, мы обнаружим воображаемые метафизические мотивации, а не комфортные жизненные миры.

Экзистенциальный подход способен помочь делу. В этом подходе тело и культура характеризуются очень важным общим признаком – антропоморфностью. И тогда, отодвинув одежду на некоторую дистанцию от тела, можно работать, распредмечивая ее антропоморфность. Конечно, само тело лишить его антропоморфности невозможно. Но так поступить можно с одеждой. При этом мы обнаружим в конце исследования невероятную нуминозную анатомию с выведением скелета наружу, держащую на себе древнейшую генетически одежду, инверсии мужского и женского в одном организме и даже инверсию человеческой плоти и животной. Образуется торсионное поле нуминозной телесности.

Понятие нуминозного нам оказывает неоценимую помощь. Но после того как его в 1920-е гг. выдвинул Рудольф Отто<sup>3</sup>, оно почему-то очень трудно входит в научный методологический аппарат. Однако его сразу оценил Карл Густав Юнг, которого надо отнести к небольшой плеяде крупнейших экзистенциальных философов. Юнг свои архетипы охарактеризовал как нуминозное. Он замечательно кратко выразил это понятие. Это – «опыт страха, трепета перед властью, но опыт величественного, дающего полноту бытия»<sup>4</sup>. Упомянутые инверсии величественны.

Нуминозное – это не священное, которым любят пользоваться социологи и такой историк религии, как Мирча Элиаде. Дело в том, что нуминозное маркировано признаками самого человека. И поэтому оно ускользает от семиотического анализа. Нуминозное полно тайны как символ в понимании С.С.Аверинцева, хранящий «теплоту сплывающей тайны»<sup>5</sup>. Нуминозное также близко к пониманию символа А.М.Пятигорским и М.К.Мамардашвили. По их

мнению, символ работает в отсутствии обозначающего, обозначаемого и даже обозначателя<sup>6</sup>. Отсюда проистекает их позиция по отношению к человеку, который «вокруг своей мысли о сверхчеловеческом, надчеловеческом, внечеловеческом»<sup>7</sup>.

К.Г.Юнг воспринимал дионисизм как проявление нуминозного<sup>8</sup>. Это понимание дионисизма как культа качественностей проходит через творчество Ольги Михайловны Фрейденберг<sup>9</sup>. Кстати, она же в своих работах широко пользовалась понятием редупликации, в сущности, это кодовые торсионы в пространстве культурогенеза.

В плане всех этих концепций нуминозное предстает в виде неморфемного, но качественного фантомного образования с перетекающими смыслами от ужасного до восхищающего. Нуминозный опыт единичный и уникальный.

Антропология с самых своих начал, в сущности, всегда работала с нуминозным. Полевые этнографы ощущали этот священный трепет, когда работали с проблемой табу. Отец американской антропологии Франц Боас прямо выводил последнее из этого трепета.

Итак, нуминозное – то, что нас крайне удивляет. Оно вне причинно-следственных признаков, размыто до невидимости. Вот и тело внутри одежды нуминозно невидимо. А в одежде, лежащей на стуле, таинственно скрыта нуминозность человека.

Значит, работая с нуминозным, мы должны прорываться «из разрушенной социальности, затем его делать понятием, то есть инструментом культуры и социальных форм». Так видит суть процесса идеализации как движение от символического представления к рациональной понятной форме методолог В.А.Никитин<sup>10</sup>.

Нуминозность в одежде – это постоянная экзистенциальная тревога. Она сопровождает не только облачение в праздничный костюм. Нельзя случайно надеть что-либо наизнанку – не будет удачи. Обнаружишь нитку наметки на новом костюме, принесенном из ателье – «к долгой жизни». Раньше в новой одежде шли сначала в церковь. Шинель Акакия Акакиевича до предела наполнена нуминозным.

Но к нему стремятся. Его добывают тем, что помещают на одежду источники звука: украшения, а то и настоящие колокольчики. Здесь человеческая плоть инверсирует в звук, а через звук в субстанцию, его производящую, в металл, камень, в птицу, криком и пением очерчивающую свое пространство.

Звук локализован. Женщина всегда маркирует свое концентрическое локальное пространство. Она с глубочайшего прошлого носит шумящие украшения. А мужчина, находясь в своем бесшумном маршрутном пространстве охотника, к звуку всегда прислушивается. Теорию происхождения одежды из украшений развивал Николай Николаевич Евреинов в удивительные 1910-е гг. Он писал, что дикарь украшает себя, чтобы быть предметом удивления<sup>11</sup>.

Нуминозное амбивалентно. Поэтому один 85-летний балкарец, когда на склонах Эльбруса я вопрошал его о сущности любви, сказал о своей ушедшей из жизни супруге так: «Я до сих пор слышу шелест ее платья».

## 2. Витальная энергетика одежды

Рассмотрим проблему витальности на материале безрукавки, характерной для женского костюма всех тюркских и монгольских народов. Данной теме посвятил свои глубокие исследования Дашинима Дугаров, который вскрыл связь бытования безрукавки с тотемными воззрениями этих народов. Изложим основные его соображения<sup>12</sup>.

Распашная короткая или длинная безрукавка издавна бытует на огромном пространстве Центральной Азии, Сибири, Средней Азии и Поволжья у тюркских и монгольских народов. Под их воздействием она распространилась на Кавказе, в Малой Азии, везде, куда проникли эти народы, что свидетельствует о глубокой древности этой детали костюма и специфических связях его с мировоззрением тюрко-монголов.

В коротком или длинном варианте безрукавка приталена. Длинная безрукавка хубайси у хонгодоров (родовая группа бурят) имеет разрез сзади. У хоринцев, другой бурятской группы, их длинная безрукавка имеет боковые разрезы. Наряду с длинной хоринцы знают и короткую форму. Длинная и короткая безрукавки вообще сосуществуют, иногда выделяя подразделения одного народа. Например, в Монголии длинную носят женщины у байтов, урянхайцев, дербетов и др., короткую – у олетьев и хотонов. Монгольская длинная безрукавка приталенная, надевается со сборчатой юбкой. Разрез сзади обеспечивает удобство верховой езды. Георги, опи-

савший в XVIII в. бурятскую безрукавку, отметил, что она украшена на спине «змеиными головками» (раковины каури), бисером, шнурками и «брякушками». Судя по разрезам, приспособляющим безрукавку к верховой езде, можно предположить ее появление в Центральной Азии вместе с наездничеством. Действительно, этот вид одежды зафиксирован, по мнению исследователей, в наскальных изображениях Минусинской котловины, оставленных в раннем железном веке вероятными предками хакасов. В работах Дугарова на основании косвенных данных (ассоциация безрукавки с культом гуся и лебедя) допускаются гораздо более древние истоки этой одежды, так как культ перелетных птиц – специфичная черта центральноазиатского палеолита.

В тюркских и монгольских названиях безрукавки, как показывает Дугаров, выражена связь с культом этих птиц. Он приводит еще более убедительные доказательства отношения безрукавки к ритуальному комплексу: во время весеннего перелета птиц, когда над стойбищами бурят с криком пролетали стаи лебедей, женщины хори – бурятки брызгали вверх молоко и совершали обряд приманивания счастья и богатства «далга». При этом они должны были быть непременно с покрытой головой, и одеты в старинную ритуальную одежду замужней женщины – безрукавку «уужа». Такой обычай был продиктован непреложным законом древнего родового быта хоринцев, сформулированным в афоризме:

Небу темя не показывай,  
Земле лопатки не показывай.

По древним воззрениям тюрко-монгольских народов, Небо – отец, а Земля – мать. Но понятия Мать-Земля и Мать-Лебедь генетически и функционально, видимо, имеют общие корни.

Во время жаркой работы на сенокосе хондогорские женщины снимали свои безрукавки хубаиси. Ее заменял им платок, накинутый на плечи и завязанный узлом на груди. Но в жаркие дни и такой платок был помехой для работы, поэтому они и его тоже сбрасывали. И, если случалось так, что именно в это время над ними пролетали лебеди, женщины бросались врассыпную и прятались в копнах сена, чтобы птицы «не увидели» их непокрытые спины. Далее Дугаров, ссылаясь на материалы якутского исследователя Николая Алексеева, продолжает: «Подобный обычай бытовал и у

якутов: невестки рода уоргалар, увидев лебедя, одевали старинный кафтан тангалай и покрывали голову». «Тангалай» по-якутски означает 1) твердое небо, 2) елочный узор. Слово «тангалай» с теми же значениями бытует у тувинцев, кумандинцев (тангдай), бурят и монголов. Так, например, подвесные войлочные двери тувинских юрт имели чаще всего узор, который назывался «тангалайлап сырыыр» и сравнивался с бороздками твердого неба животного. Подобный рисунок характерен и для подвесных дверей казахских войлочных юрт. У киргизов «тангдай» также означает «небо», а в сочетании «как тангдай» имеет два значения тысячелистник обыкновенный (лекарственная трава) и вид орнамента. «Каз» в киргизском и некоторых других тюркских языках – «гусь». Последний наряду с лебедем у тюркских народов издревле является особо почитаемой птицей. Отсюда законно предположить, что узор «танглай» («тангдай») у соответствующих тюркских племен и народов символизировал оперение тотемной птицы.

Дугаров обращает внимание и на примечательное использование безрукавки в свадебном обряде. У саяно-алтайских тюрков, в частности у хакасов и тувинцев, зафиксирован весьма интересный обычай, связанный с обрядом сватовства. Хакасы и тувинцы для этого обряда специально убивали лебедя, надевали на него женскую безрукавку чегедек со всевозможными украшениями и, преподносили его представителям другого рода (очевидно, рода лебедя) и взамен требовали невесту. Такой обычай, несомненно, является древним пережитком «натурального макета» (по терминологии А.Д.Столяра) и служит новым доказательством предположения о ритуальном значении и птичьей символике женской безрукавки типа чегедек и хубайси.

Установив ориноморфную символику безрукавки, Дугаров обращается к одежде, которую носят под безрукавкой, шубе и халату. Рукав шубы и халата монголо-язычных народов в суживающейся книзу части декорирован шелком, а в самом конце имеет обшлаг и манжет. Лицевая сторона последнего носит у бурят название нюдарга, т. е. «кулак», а его внутренняя сторона – туруун, т. е. «копыто». Для турууна чаще всего берут черный бархат, причем манжет делается твердым благодаря мучной проклейке. Вполне оправданно Дугаров видит в такой конструкции рукава зооморфные черты, а конкретно – отражение культа оленя (марала).

На новогоднем празднестве «цагалтан» бурятские женщины выворачивали манжеты, опуская их вниз. Дугаров приводит аналогичный тувинский материал, где манжеты были опущены не только у женщин, но и у мужчин: это был ритуал проводов старого года и встречи нового.

В изложенных фактах безрукавка служит средством приманивания счастья и богатства «далга», а сутью новогоднего праздника является то же самое. В новогодних обрядах всегда выражена забота о здоровье членов семьи, о других аспектах индивидуального благополучия, которые в узком смысле являются не чем иным, как гарантией предстоящих ресурсов витальности. Новогодние празднества у всех народов – время девичьих гаданий и актуализации способов привлечь «счастье». Это «счастье» мыслится как обязательно приходящее время максимального благополучия. Такое время в традиции центральноазиатских народов персонифицировано. У якутов есть представление о быке-годовике, хозяине года. Он появляется осенью, но в виде птицы. Когда минует четвертая часть года, у этой птицы отваливаются крылья, а к весне это существо утрачивает свои птичьи черты и при таянии снега превращается в длинношерстного быка тигровой масти. Бык до осени уходит куда-то в море.

Якутский бык-годовик и раскрытая Дугаровым тюрко-монгольская концепция женской одежды – явления одного порядка. Если в якутском восприятии времени мы видим определенную тенденцию к его соматизации в образе фантастического существа, то тюрко-монгольская женская одежда ассоциирована с переломными сроками года – весенним появлением перелетных птиц и новогодним праздником. Отметим и единство всей концепции времени: к появлению перелетных птиц весной бык-годовик теряет свои птичьи черты, в птичьем облике он появляется, когда эти птицы улетают на юг. В этих представлениях время соматически насыщено.

Очевидно, этой концепции близок эвенкийский счет времени по частям человеческого тела. В эвенкийской системе, как и в аналогичных, где за основу временных отрезков берутся части человеческого тела, оно бесполо. Тогда почему ассоциацию со временем, с витальностью получила именно женская одежда?

Пожалуй, мы подходим к самому интересному в нашей теме – временной означенности частей человеческого тела. Как было установлено, тело, которое нуждается прежде всего в витальной

энергетике, – это развивающееся, но еще незрелое девичье тело. Тогда, может быть, безрукавка и есть девичья одежда? Это действительно так, что доказывают старые материалы по бурятской одежде. Там безрукавка – прежде всего стягивающий лиф у девушки, и он носит название сээбэбшэ, буквально «нагрудник», чем подчеркивается его функция стягивания, маскировки девичьей груди. У киргизов такой же лиф носит название юкузбен (от кокуз – «грудь, женские молочные железы»). Маскировка или символическое прятание девичьей груди – широко распространенное в мире явление. В литературе описан девичий корсет в старом кавказском быту. Но ведь даже подвязанная грудь африканских девушек, о которых уже писали, есть, то же самое и говорит не о преходящей моде у кавказских и центральноазиатских народов, а о том, что девичье тело ритуально незрело, и лишь замужней женщине можно получить необходимую соматическую полноту – развитую грудь. Неслучайно, что при облегающей девичьей безрукавке бурятские женщины в старину, в XVIII–XIX вв., носили очень свободное платье. Оно имело низко спущенный лиф – до тазобедренного сустава, длинные рукава (на ладонь длиннее рук), широкие проймы рукавов – до самой талии. Кстати, такое платье было адаптировано к женским работам: угол подола можно было откинуть и нести там ягнят, кизяк или что-нибудь другое. Расцветшее женское тело свободно в своих одеждах, незрелое девичье заключено в тесные. Различие этих двух тел маркировано в любой традиции. Прилегающая кроеная одежда – достояние добрачного возраста. Исторически эта девичья одежда, как мы видим на примере безрукавки, переходит в женскую. Первая более динамична. Это хорошо видно на материале развитых восточноевропейских головных уборов, где, например, кика – первоначальный наряд девушки – становится затем головным убором женщины.

### 3. Испанский бой с быком и женское мужество

Подлинными носителями народной культуры, когда они хотят кратко объяснить ее суть, прибегают к разъяснению поведения во время опасной ситуации. Двое моих пожилых плотников, с кем я в Подмоскowie строил дом 40 лет назад, объяснение секретов



ремесла чередовали с эпизодами ранения об острый инструмент, падения со строительных лесов, того, как когда-то пал от изнеможения конь, на котором из лесу зимой для стройки дома вывозили бревна. Чеченские старики всегда мне объясняли, что силу духа они черпали, помня о своей тейповой горе, на которой стояла или стоит до сих пор чудом сохранившаяся боевая башня. Эвенки мне объясняли, как можно спастись от пятидесятиградусного мороза, устроив нечто вроде снежной хижины. Дом и выживание тесно связаны. Дом – это предел жизни. Поэтому есть русское поверье, что дом строится на чью-либо смерть. Не страшитесь его: это самоописание культуры.

А одежда? Такая повседневно привычная. Хорошая или плохая, но всегда в наличии, известная надтреснутой пуговицей до мельчайших подробностей. Неужели она, пусть даже празднично украшенная, способна дать язык для рассказа о глубочайших тайнах этнической культуры – об экзистенциальных проблемах жизни и смерти в данной традиции?

Способна. И ещё с какой силой! Для показа этого обратимся к костюму тореро.

Тореро – это главное действующее лицо испанского боя с быком, корриды. Название тореадор в Испании не употребляется, это французское произношение. Костюм тореро развился буквально недавно, в Новое время, в основном в XVIII в. Но его история началась сотни и тысячи лет раньше в пиренейских пещерах, где палеолитические люди рисовали в свете факелов на стенах свирепых длиннорогих быков. Эта порода сохранилась на современных ранчо, где разводят боевых быков. Они экстерьером, агрессивным нравом и смышленостью отличаются от спокойной породы быков, разводимых для хозяйственных нужд. Вот вам временной масштаб традиции: палеолитические быки были нарисованы 15 тысяч лет назад.

А зачем? Обосновано мнение, согласно которому пещеры использовались для проведения обрядов возрастных инициаций мальчиков, становящихся мужчинами. Вот вам второй ориентир к проблеме, говорящий о том, что обряд взросления каким-то образом связан соприкосновением с опасным зверем. И это не просто развлекательный ритуал, а испытание смертельной опасностью. Инициация – это обретение духа.

Великий французский археолог Андре Леруа-Гуран и его сотрудники установили любопытную закономерность. Быки изображались в самых темных, далеких от входа помещениях. А около выхода на дневной свет изображались лошади. Смысл этого различия можно объяснить так. Лошадь у входа маркирует уже внешнее пространство с его свободой и неизвестностью. Ведь мы до сих пор говорим, когда занимаемся нерешенной проблемой: «Там даже конь не валялся». Тогда бык описывает нечто очень важное, внутреннее качество личности: стойкую мужественность духа при встрече с опасным пространством.

С этим же развитием человека, с превращением подростка, девочки во взрослую личность связана роль быка в брачных обрядах. В прошлом кабардинскую девушку везли в арбе, запряженной быками. Но это что! Сохранились описания средневековых авторов, которые говорят о древнедагестанском обычае жениху соединиться с невестой в половой близости на свежесодранной шкуре жертвенного быка. Мой учитель чеченской этнографии Ахмад Сулейманов говорил мне, что видел этот обряд у чеченцев в 1920-х годах. В 1992 г. мы с аспирантом Бузжигитом Кучмезовым наблюдали, как балкарская невеста входила в новый для нее дом по шкуре быка, положенной перед дверью. Свадебный обряд очень консервативен. Когда-то невеста должна была до жениха отдаваться чужим мужчинам. На кавказских свадьбах, сохранивших традицию, жених находится в другом доме, а то и вовсе отсутствует. На свадьбе, о которой я говорю, меня, как гостя издалека, попросили немного посидеть рядом с невестой. На русских свадьбах для прогнозирования многочисленного потомства жениха и невесту сажают на овчинный тулуп. Все равно это знак обычая, сходного с дагестанским и чеченским. Но еще глубже, в архетипических глубинах человеческого сознания, первое сношение женщина делала со зверем.

Получается, что в испанском бою с быком он представляет собой мужское начало, а тореро – женское. Именно так. Женское-то женское, но какое? Такое, что это крайняя степень мужественности. У абхазов в старину новорожденному мальчику, будущему охотнику и воину, говорили благопожелание: «Дай Бог тебе женского мужества!».

А.Леруа-Гуран показал, что человеческое пространство исходно было двух родов: маршрутное, охотничье у мужчин и концентрическое, стабильное у женщин. Вот и сейчас у абхазов хозяйка,

обслуживавшая застолье всю ночь, с достоинством может о себе сказать: «Я как палка стояла». Движения тореро в бою мучительно замедленны и плавны. Он медленно-медленно поднимает шпагу на уровень плеча, чтобы нанести смертельный удар несущемуся на него полутонному зверю. Бежать от быка позорно. Надо управлять им с помощью плаща-капоте и мулеты, красной ткани на полуметровой палке. Тело тореро должно быть малоподвижным. Когда-то один тореро даже на пути быка опустился на оба колена. Это обогатило правила корриды.

Мулета происходит от простого куска ткани, который в далекой первобытности был набедренной повязкой. Плащ – более позднее, но тоже древнее универсальное одеяние средиземноморских народов (греческий хитон). Тореро «выбрасывает» эти одежды навстречу быку. Значит, несмотря на то, что он одет, в ритуальном смысле он без одежды, а перед быком голое человеческое тело. Хемингуэй, давший технологически и психологически точные описания корриды, отмечал, что при старом, заляпанном песком одеянии одного раненного быком смуглого цыгана-тореро открывшаяся кость была ослепительно белой.

На инверсии смыслов мужского и женского построена вся сценичность костюма тореро. Он в основных чертах оформился к XVIII в. и с тех пор мало менялся. До того времени костюм был из замши. Наверно, это наследие первобытной одежды из шкуры. На каноническом костюме от той стадии осталась бахрама, украшающая панталоны.

С названного срока костюм начали шить из шелка с золотым и серебряным шитьем. В последнее время в дело пошли и синтетические ткани, особенно для тяжелого плаща-капоте. На костюме масса блесток (когда-то кусочков зеркала). Считается, что в силу этого костюм тореро стал называться «костюмом огней» (*traje de luces* можно перевести и как «костюм света»). Хемингуэй в «Смерти после полудня» написал, что солнце – важнейший фактор испанской корриды.

С глубочайшей древности бык ассоциировался со временем. В якутских верованиях летнее время это бык, тучнеющий на летних лугах. К зиме он превращается в птицу, которая от морозов к весне теряет все перья, чтобы снова стать быком. В догреческих цивилизациях Крита и материковой Греции в слоях III–II тыся-

челетий найдены изображения так называемых «игр атлетов с быком». Юноши, стоя перед быком, хватили его за рога и, сделав сальто на его спину, с него спрыгивали. Эти сюжеты подробно были изучены Н.Н.Садомской<sup>13</sup>. Я позволю себе высказать одно соображение, основанное на том, что бык с палеолита несет символику темных глубин пещеры, что он – ночное солнце. Тогда перелетающий через быка человек – это дневное солнце. Следом этих представлений остался счет годового времени по периодам, отмечаемым на теле человека остановками солнца, начиная со ступни и с переходом на колено, бедро, руки, плечо и до макушки. Затем солнце спускается по другой (левой) стороне тела. Такой счет времени зафиксирован в разных местах: у юкагиров Сибири, у чамов Вьетнама, у памирских народностей. Однажды, когда я в далеком 1965 г. ехал верхом на олене, готовясь в любой момент упасть с него в обрыв, мой проводник по Восточным Саянам, ехавший впереди меня и не обращавший внимания на мои муки, задал один вопрос. Его интересовало, как это так одни годы идут вперед нормально, а другие нарастают в обратную сторону (до новой эры). Этот вопрос мог появиться в голове человека, знакомого со счетом времени по телу. Русское выражение «макушка лета» – остаток той системы.

Чтобы человеческое тело стало носителем для солнца, нужен был образ пещерного быка, реалии крито-микенских игр и еще один важный момент религиозной истории народов Азии и Европы. Речь идет об иранском культе Бога солнца Митры, одно из деяний которого – борьба с мировым быком. Этот культ спасителя-Митры был популярен в дохристианские времена среди римских солдат. Они-то и занесли его на Иберийский полуостров.

Вот почему коррида оказалась обязанной раскаленному солнцу испанского лета.

Испанский бой быков хранит в себе философию времени человеческой жизни, которая не только неминуемо обрывается, но и проходить должна с честью. Коррида учит тому, что честь должна ставиться выше смертельной опасности. Этой идее прекрасные страницы посвятил Хемингуэй<sup>14</sup>, годами приезжавший в Испанию ради корриды, кочевавший по стране за выдающимися тореро, и, может быть, благодаря этому он создал шедевр о другой корриде – «Старик и море».

Итак, костюм тореро – это трагическая нагота человека перед зверем, состояние духа человека, соревнующегося с самой смертью с целью убить вовсе не быка, а собственный страх. И это экзистенциальное страдание с тореро разделяют тысячи болельщиков. Как экзистенциально тоже это русское обозначение фанатов!

В свой костюм тореро облачается в гостинице. На это одевание требуется около 2 часов. Потом он едет на такси на место боя. До самого боя он не должен увидеть женщины, ибо в противном случае ему грозит несчастье<sup>15</sup>. Я объясняю эту деталь, отмеченную Джулианом Питт-Риверсом, так: тореро концентрирует в себе универсальную человеческую энергетику, он сейчас и женщина, и другой в мире не должно быть. Коррида первоначально, до начала XVII в., была сражением всадника с быком. Когда тореро стал пешим, вот тогда идея очистилась и осталось единоборство человека со своими собственными слабостями. Пикадоры на конях только разъяряют быка уколами пики в первом отделении корриды, а бандерильяс раздражают еще больше, вонзая в него флажки во втором.

Перечислим вкратце составные элементы «костюма огней». Это кожаная, а теперь из ткани шляпа. До XIX в. она была треугольной. Затем идет короткий жилет, украшенный кисточками – напоминанием о том, что он происходит от шкуры. Белая рубашка. Далее панталоны до колен, тоже с бахромой. На икрах гольфы, древний элемент того времени, когда составные части дополняли основной элемент, ту самую шкуру. Туфли черные с бантом. Наконеч, шпага.

Мы теперь знаем достаточно, чтобы оценить блестящую работу Джулиана Питт-Риверса о двух видах испанской одежды, где он показывает, что «одежда света» у тореро и «платье в горошек» у андалузских женщин обязаны одному комплексу идей. Успехом автор обязан тому, что он, великолепный специалист по Испании, автор концепции чести и стыда в традициях Средиземноморья, рассматривает единство верхней одежды и нижнего белья, прически, тагуировки, поз, поведения и речи. Все это средства презентации себя человеком, ратифицированные другими людьми в определенном месте, времени и в ситуации. Тореро начинает выступление в роскошном праздничном плаще-капоте, который он вскоре отдает обычно своей подруге, а она вывешивает его на балюстраду для всеобщего обозрения. На этом капоте на спине вышиты изображе-

ния святого покровителя, по краям изображены талисманы, на всем поле плаща прикреплены небольшие зеркала, предназначенные отражать злое влияние. Крестообразные цветки на плаще – знак удачи.

Затем тореро получает в руки капоте боя, которым он прикрывает нижнюю часть тела, благодаря чему становится как бы женской фигурой. По Дж. Питт-Риверсу, это насмешка красавицы над несчастным претендентом, где бык выражает мужское начало. В конце драмы тореро и бык меняются полом: тореро берет шпагу и красную мулету, а его позы становятся мужскими. При этом Питт-Риверс ссылается на ношение горцами в некоторых странах Европы – шотландцами, испанцами, греками – юбки, которая только подчеркивает их воинственность. Итак, в костюме тореро верхняя часть тела, по Дж. Питт-Риверсу, всегда несет мужские знаки: огромные эполеты, жилет, галстук и пояс. Нижняя часть тела, включая боевой плащ и панталоны телесного цвета с бахромой и вышивкой, несет женскую символику и символику уязвимости. Я добавлю, что шпага – женский символ, как и лучшая кавказская шашка – гурда (гудда), которая разделяет/размножает то, чего касается, по объяснениям мне кавказских знатоков оружия.

Итак, в первом акте борьбы тореро, по Питт-Риверсу, акцентируют черты «традиционной европейской бисексуальности», а в третьем, заключительном акте он демонстрирует апогей верильности, победу над нечеловеческой маскулинностью быка.

#### **4. Происхождение стиля: лунное одеяние и фламенко**

Фламенко – это не только танец. Еще и песня. Танец и пение, которые сливаются и расходятся, остаются сами по себе в тоске одиночества, чтобы снова рвануться навстречу друг другу. Они соревнуются: пластичное тело, превосходящее свои возможности, и низкий, глубокий голос, поющий о нечеловеческих страданиях. Умирает всё человеческое. Только божественное истинно существует. Люди тратят жизнь, захваченные исполнением и созерцанием фламенко.

Когда-то Испания властвовала над Голландией и Фландрией (север Бельгии). Слово не совсем ясным образом связано с названием последней области. Эту связь объясняют то ли от группы цы-

ган, прибывших из Фландрии, то ли от собственно фламандцев, состоявших в Испании на королевской службе и ведших разгульную жизнь. А термин был позже перенесен на цыган. Есть мнение, впрочем, вполне оправданное, что «фламенко» первоначально – это название ножа хорошей выделки из Фландрии. В этом смысле слово употреблялось в Испании в конце XVIII в. Допускают также, что это арабское «беглый крестьянин» или «чернорабочий»<sup>16</sup>.

Состояние дуэнде – душа фламенко. Слово на испанском означает не только «огонь», но и «магию» и «чувство». Это божественный экстаз испепеляющей силы.

«Дуэнде приходит внезапно, как икота», – сказал один великий певец. Другой исполнитель-гитарист выразился так: «Дуэнде не в горле, это происходит изнутри, от самых подошв». Еще было сказано: «Всюду, где черные звуки, там дуэнде». Лорка писал о канторах-певцах, что они «вызывают мелодии из спящих глубин».

Речь идет о почти неприличном нутре, о таинствах тела. А может, здесь определение «черное» имеет смысл, аналогичный существующему в тюркских языках, где «черный» – это обозначение чистоты и святости: «кара су» – это не черная вода по цвету, а «чистойшая». Но и смысл крайнего отсутствия света, первозданной тьмы нам тоже необходим, чтобы понять значение платья с белыми горошинами у исполнительницы танца фламенко.

Пока лучше о фламенко, чем Федерико Гарсия Лорка, никто не написал. В 1930 г. он создал исследование «Дуэнде, тема с вариациями»<sup>17</sup>. Там он подхватил определение о черном голосе, о черном звуке. Он сравнил территорию Испании с распростертой шкурой быка, на которой царит дуэнде. Определить дуэнде он не берется. Но объясняет это словами старой цыганки-танцовщицы Ла Малены, которая, услышав Баха, воскликнула: «Оле! Здесь есть дуэнде!». И заскучала при звуках Глюка, Брамса и Дариуса Мийо. «Эти черные звуки – тайна, корни, вросшие в топь, про которые все мы знаем, о которых ничего не ведаем, но из которых к нам приходит главное в искусстве». Лорка подчеркивает, что «дуэнде – это мощь, а не труд, битва, а не мысль». «Дух земли – тот самый, который овладел сердцем Ницше на пути от эллинских таинств к современным плясуньям и дионисийским воплям Испании». Каждый великий художник, согласно Лорке, совершенствуется в борьбе с дуэнде. Этот дух – не ангел и не муза.

Лорка говорит об одной девушке-певунье, пение которой не взволновало людей. Тогда она вскочила, одичавшая, как древняя плакальщица, и опаленным горлом запела... с дуэнде. «Она выбила у песни все опоры, чтобы дать дорогу буйному дуэнде, брату самума, и он вынудил зрителей рвать на себе одежды, как рвут их в трансе антильские негры перед образом святой Барбары»<sup>18</sup>.

Самум – это африканский ветер, несущий зной и красную пыль из Сахары и Аравии на Средиземноморье. В Сицилии называют его сирокко. Еще Геродот его называл красным ветром. Сицилийский танец тарантелла обязан этому ветру. В эту непереносимую летнюю жару пауки тарантулы кусают людей, что вызывает неистовство. Считается, что они предпочитают рыжих женщин. И их безумие с повышенной сексуальностью дало начало ритмическому и агрессивному танцу тарантелла. Видно, он был известен еще во времена Геродота.

Но вернемся к тексту Лорки. Он отметил, что у арабов танец или плач встречается неистовым «Ала!» «Ала!» («Бог!» «Бог!»), что созвучно «Оле!» – возгласу фанатов на корридах. Лорка допускает, что это одно и то же. Те арабские танцы, о которых говорит Ф.Лорка, – это суфийские моления-танцы, которые сопровождаются призыванием Бога: «Ля иль Лаху иль Аллах!». Рискну предположить, что лунное платье танцовщиц фламенко (в горошек) доказывает связь этого танца с мугамами, суфийскими песнопениями в странах персидско-арабской культуры (мугам азербайджанское, макам уйгурское и т. д., вплоть до индийских рагов). В мугаме поется о том, как душа человека, охваченная любовью к Богу, восходит в небо: сначала к луне, а потом постепенно ко все более высоким созвездиям. Кажется, этот ход мысли предвидел Лорка, когда написал строчки: «Черные звуки, в которых теплится нежное родство муравья с вулканом, ветром и великой ночью, опоясанной Млечным Путем»<sup>19</sup>.

Великая ночь – она же цыганская многослойная (до 5 слов) юбка, преимущественно красного цвета (красная луна в полнолуние или красный ветер?) с белыми пятнами-горошинками. Она составляет основу костюма для фламенко «трахе де лунарис». Эту юбку андалузские цыганки в XIX в. надевали, чтобы танцевать и петь на ярмарках и праздниках. Иногда верхняя часть тела у них была обнаженной. Из-за этого костюм считался очень сексуаль-



ным и бесстыжим. Горошины пришли от средневекового женского костюма. Им выделяли «падших» женщин. В лунном костюме для фламенко эти горошины тоже осмысляются как пятна на женской добропорядочности.

Чтобы реконструировать изначальный космический смысл горошин, надо связать его с луной и лунным животным – быком. Последний формой своих месяцеобразных рогов и с раздвоенными копытами принадлежит к категории существ этого ночного светила. У многих народов мира, а некогда и у европейцев луна считалась мужчиной. Отсюда поверье, что начало кровотечений у девушки связано со сношением с мужчиной-луной, а потому они названы были в Риме «менструациями». Белые горошины на юбке Д.Питт-Риверс охарактеризовал как пятна лунного света<sup>20</sup>. Они несут и другую, более физиологическую коннотацию. В XX в. на юбке стали появляться стеклянные блески и аппликации из кожи. До второй пол. XIX в. цыганки исполняли фламенко босиком.

С середины XIX в. покрой и цвет юбок для фламенко стал сильно варьировать. Но красный цвет и горошины, как правило, преобладают.

Лунный костюм дополняется обилием сборок и воланов на платье, большим гребнем в волосах (мужской эротический символ) и цветком – обычно розой – в них, а также крупными украшениями, создающими в танце звук. О последнем надо сказать поподробнее.

Исполнительницы фламенко сравнительно поздно вооружились кастаньетами. Совсем недавно, в прошлом веке, они заимствовали от мужчин стук каблуками и подошвой обуви по сцене. Это придало некоторым моментам танца мужской сексуальный характер. Одна и та же исполнительница плавными округлыми движениями демонстрирует женскую грацию. И в то же время резкими движениями и звуком в ее танец врывается мужское начало. Но женский костюм испокон веков имел звучащие элементы. Это не только колокольчики на лодыжках индийских или арабских танцовщиц. Звучащие женские украшения восходят к эпохе бронзы, если не камня. Хорошо известны археологам шумящие подвески древних славянских, финно-угорских и тюркских племен на Восточноевропейской равнине. Однако, хотя звуковые элементы ассоциируются с женским нарядом, они вносят в него мотив

противоположного пола. В народных культурах всего мира звук по преимуществу ассоциируется с громом. Гром несет с собой мужское сексуальное начало. В древнем Китае, когда долго не было дождя, его вызывали ударами по коже натянутых барабанов. Разрыв кожи считался дефлорацией женщины и рассматривался как проявление деятельности грома, несущего с собой благодетельный дождь. А совсем недавно, в 2011 г., мне довелось записать у жителей Вельского района Архангельской области свадебный тост: «Чтобы женщины грома не боялись, а член стоял».

В архетипическом мышлении Ф.Лорки вся засушливая Испания воспринималась как распластанная шкура быка. Звуки танца фламенко, исполняемого мужчинами и женщинами, – продолжим метафорическую мысль Лорки – в глубинах подсознания людей предназначены ниспослать с неба всякое благополучие. Вот и реально цыганки в юбках в горошек для этого танцевали на ярмарках, где продавали скот.

Точку в истории лунного костюма ставить еще рано. Определенный вклад в проблему фламенко сделал недавно польский гитарист Мигель Чаховски (Miguel Czachowski), изучавший в Индии Сахаджу-йогу и историю музыки<sup>21</sup>. Ученые еще раньше доказали, что цыгане были ответвлением народа дом (ср. цыганское самоназвание ром, где звук «р» дентализован, т. е. звучит как слитное «дром») из Северной Индии. Они принадлежали там к касте музыкантов. В странствия они отправились после арабских завоеваний, скорее где-то в IX в. С арабами они пришли на Иберийский полуостров. После Реконкисты они вместе с маврами и евреями подвергались преследованиям и католизации. Цыгане спаслись, уйдя в горные местности Андалузии. Только в середине XVIII в. им позволили спуститься с гор. Музыка наряду с ремеслом кузнецов и плетением корзин стала специфическим занятием цыган.

В городах Андалузии зазвучали песни цыган в сопровождении тамбурина, скрипки, кастаньет и хлопания в ладоши. Эти песни были слышны и из кузниц, где мелодия отмечалась ударами молота по наковальне (от названия молота произошло название стиля мартинете).

В конце XVIII в. появляются первые упоминания о танце и пении фламенко. Когда гитара получила шестую струну, то она органично стала сопровождать их. В стиль фламенко также креп-

ко влились мелодии старинных андалузских фанданго и малагеньи. Здесь есть еще следы григорианских хоралов, кубинских мелодий и джаза.

Как бы то ни было, связь цыганских мелодий с индийскими музыкальными ритмами очевидна, и в этом М. Чаховски абсолютно прав.

ЮНЕСКО объявило в 2010 г. фламенко объектом Всемирного наследия.

Так когда же возник костюм фламенко? Сравнительно поздно или он идет из глубин иберийского прошлого?

Я склоняюсь ко второму ответу. Ведь тема отношения человека с быком уходит во мрак палеолитических пещер франко-кантибрийских гор. Быки, нарисованные на стенах в их вечной ночной темноте, явно несли лунную символику. А на сыром глинистом полу пещер с той поры остались следы пяток, как считается, юношей, проходивших обряд возрастной инициации. Но быки заставляют думать, что сексуальный момент был выражен еще сильнее. И стук пяток был предтечей сапотеадо – отбивания ритма фламенко деревянными каблуками. Оттуда идут и хлопанье ладоней, кастаньеты, перкуссионный ящик кахон.

Наши реконструкции заставляют внимательнее присмотреться к звуковой палитре фламенко. Во время исполнения песни и танца испанская аудитория ободряет исполнителей криками и хлопанием в ладоши. Это звуковое сопровождение направлено на скорейший приход дуэнде. В прошлом халео сопровождали прежде всего песни-плачи. Сейчас все больше служат ускорению темпа, особенно в яростном жанре булерия, а также для вовлечения в действие всей аудитории. Часто халео – это оценки, произнесенные четко по-испански. Но порой звучит старинное «оле», о котором уже было сказано, и «аса», иногда сокращенное до «са, са, са». Перед нами возглас, популярный в танцевальном действе на Востоке, на Кавказе в том числе («асса»).

На примере фламенко мы увидели уникальную роль цыган в развитии европейской цивилизации. Этот пришлый народ смог воспринять и сберечь архетипические начала европейской мировой цивилизации, выявить их витальный и эстетический потенциал и вернуть народам Европы их собственное достоинство, перед которым мы, может быть, еще способны испытать взвешенную тоску по творчеству, по тому самому, что называется дуэнде.

## 5. Некоторые выводы и шаманский костюм

Шаманизм остается загадочным явлением. Религиоведы прошлого помещали его вместе с культом предков и личного духа-покровителя (нагуализм) и т. п. на одну из самых ранних ступеней развития религий. Вывод делали, правда, основываясь на частой представленности шаманизма у архаических народов или у тех, кто рассеян в трудных климатических условиях, особенно в северных широтах. Но, во-первых, выяснилось, что шаманизм процветает и в более теплых поясах – в Индонезии, в ИндоКитае, в Индии, у индейцев Мезоамерики. Во-вторых, оказалось, что мимо шаманизма не прошла мысль древнего и средневекового Китая и вполне развитых корейского и японского обществ. Кризис эволюционизма в общенаучном мировоззрении для конкретной проблемы шаманизма показало появление теории Мирче Элиаде. Он считал, что шаманизм не представляет собой самостоятельного верования, что это только особая техника достижения религиозного экстаза<sup>22</sup>. На состояние теоретического понимания шаманизма повлияло обнаружение разных оттенков религиозной мысли, которые сказались на критической позиции ученых по отношению к теории анимизма Эдуарда Тейлора. Воображение их взволновали верования в особую силу, типа полинезийской маны, в магию. Поэтому анимизм представлялся в некотором роде перенесением философских размышлений в голову дикаря. Но самые последние десятилетия XX в. и начало текущего убеждают в том, что древнему человеку было всегда доступно экзистенциальное осмысление проблем бытия. Только мы еще не умеем по-настоящему понять умонастроения гениальных людей, оставивших потрясающие фрески на стенах палеолитических пещер. Мы смогли проникнуть в их темные коридоры и залы, передвигаясь туда на четвереньках, ныряя в водный бассейн, чтобы вынырнуть в другом зале. Но наше познание прошлого само еще редко поднимается в полный рост. Вот и с испанскими костюмами для корриды и исполнения танцев фламенко нам очень помогло творчество древних людей.

Что касается шаманизма, то интригует уже сам этот термин, поскольку слово «шаман», которым у северных народов иногда называют главное лицо философской драмы, вполне возможно происходит от индийского термина «шрамана». Это слово сначала

пришло с буддизмом в Китай. Изначально на санскрите оно обозначало странствующего аскета. Почему тунгусо-маньчжурские народы через китайцев заимствовали этот термин? Очевидно, потому, что при всей «родовой» замкнутости духовными странствованиями в мистических мирах могли заниматься специалисты, своими познаниями связывавшие разрозненные общества в один народ. Конечно, их учение развивалось. Так, восхождение шамана на небеса по мировому древу могло появиться с тем развитым представлением о мировой оси, которое возникло где-то в V тыс. до н. э. А изображение в пещере «Труа фрер» человека (Франция, палеолит) в маске с оленьими рогами, в шкуре и с конским хвостом специалисты не зря считают изображением шамана.

Тем не менее повторим, что при всей архаичности и самобытности шаманских обрядов у народов Сибири многие черты этого комплекса указывают на юг. Например, жертвоприношение кур и свиней, которых лесные эвенки не разводят, а покупают у южных народов. Эти южные связи намечал уже крупнейший отечественный исследователь шаманизма Сергей Михайлович Широкогоров<sup>23</sup>.

Нас интересует не столько генезис шаманского костюма, сколько его ответ на архетипические запросы человека. Опыт, приобретенный в Испании, оказывается крайне необходимым в постижении экзистенциальности одежды вообще и в частности народов далекой Сибири.

Этот опыт рассмотрим по пунктам.

**1. Тело в центре Вселенной.** Костюм тореро и костюм для фламенко показали, что тело, обзаводясь одеждой, выступает не столько в анатомическом статуарном виде, не как манекен, сколько моделью своего нахождения среди признаков-условий, ранжированных по дистанциям: ближняя (моделирование животного), дальняя (моделирование небесных светил). Это тело может замедлить движение, почти остановиться, когда вокруг него движется бык-время (коррида). Даже страна (Испания) становится временем, когда танец и песня фламенко достигают апогея на пределе жизни. Однако эти остановки – энергетические моменты, выплескивающие заряд энергии.

**2. Солнце вокруг тела.** Вот и в шаманском костюме на кафтане на спине крепят металлический диск – «солнце». Или на груди прикрепляют китайские медные зеркала толи. Это солнце, дви-

гающееся вокруг тела человека. У чеченцев в мифологии прямо об этом говорится. У грузин есть представление, что счастливые люди имеют на теле между лопатками мистический солнечный диск натцели. Когда такой человек умирает, змеи проникают в могилу, чтобы им завладеть. Это кавказские мифы. А сибирские шаманы надевали сверху своего костюма медные зеркала, иногда по 9 штук, а то и до 18.

**3. Вывернутое тело.** Испанский жилет для тореро, делавшийся из замши, находит себе аналогию в распашном кафтане сибирского шамана, который делается из шкуры мехом внутрь. Функция этих распашных одежд – прикрыть спину. Реально исторически они восходят к первобытной шкуре, накинутой на плечи. Но в шаманском костюме распашной крой принципиален. Чукотские и эскимосские шаманы вовсе не имеют специального кафтана, глухая одежда этих народов не смогла стать костюмом для камлания. Она сугубо практична. А вот шаманский кафтан более южных народов вынужден был обзавестись развитым нагрудником (знаменитый «тунгусский фрак»), чтобы удерживать тепло. Зато его повернутость мехом внутрь метафизически выворачивает наружу внутренности людей, и поэтому на кафтане появляются изображения костей скелета человека, иногда его сердца и печени. Вывернутость тела шамана нашла выражение в мифологии народов Амура, у которых Вселенная появилась в результате изрыгания ее демиургом. У нанайцев считается, что все предметы шаманского снаряжения вышли изо рта первого шамана в виде камешка и металлической фигурки шаманского духа.

**4. Пояс – начало одежды.** Только сейчас мы приблизились к тайне широкого пояса тореро. Шаман считается бисексуальным. Таким на деле был авторитетный шаман в 1930–1949 гг. у нанайцев. Одна из главнейших целей шаманских камланий – существование зачатия детей и духовная помощь роженицам. Часто широкий пояс, аналогичный женскому, – атрибут его наряда, как у чукчей и эскимосов.

Ранее было установлено, что «пояс – один из древнейших предметов обихода человечества»<sup>24</sup>. Хотя он не был свойствен сложившейся одежде древних греков, тем удивительнее его роль атрибута богини любви Афродиты. Почему он необходим богине? Потому что в поясе были заключены любовь, желания и даже

слова обольщения, т. е. текст-побуждение. «В нем заключается все», – поется в «Одиссее». Этот пояс обладал силой вызвать к его владелице страсть самых независимых из мужских божеств. Гера однажды одолжила пояс у Афродиты, чтобы привлечь к себе внимание своего супруга Зевса<sup>25</sup>.

Он изображен уже на палеолитических фигурках женщин. В быту же архаических народов, живущих в теплом климате, он иногда составляет единственный предмет одежды. К такому поясу может быть прикреплен фартучек у женщин или фаллокрипт у мужчин. Древнейшая функция пояса – хранилище, он не связан с понятием о стыде. Пояс-хранилище остается элементом одежды современных охотничьих народов. На поясе у мужчины-ханта висят ножны с ножом, пороховница, клыки-амулеты, сумочка с пистонами, кошелек. Функция хранилища у пояса становится обрядовой. Так, у многих народов новорожденных положено перепоясывать. У грузин считалось, что если ребенок умрет, то пояс не даст выпасть из-за пазухи розам и яблокам, которые ему дают на том свете. В быту восточных славян ношение пояса стало даже символом христианского образа жизни. Если явление культуры становится неременной чертой быта, т. е. когда оно парадигматизируется, нам трудно понять его смысл и тем самым его герменевтику. Тогда следует искать ритуальные, обычно временные отказы от этого явления, чтобы в таком синтагматическом распаде была видна сама его сущность. Пояс снимали во время богослужений в Древней Греции и Риме, а женщины расплетали косы. В старинном русском быту то же делали девушки во время причащения. В Абхазии и сегодня можно наблюдать, как молящийся язычник снимает пояс перед зажжением свечи и обращением к божествам. Последний обряд идентичен белорусскому старому обычаю (на Витебщине), когда новобрачная, войдя в дом мужа, снимала свой пояс и бросала его на печь<sup>26</sup>. Эти два примера предупреждают, что не следует напрямую связывать с поясом эротику, которая, впрочем, присутствует в этнографических реалиях. В качестве этой последней сошлемся на любовный пояс-лемби у карел: в таком поясе находятся медвежий коготь, ножичек, кусок кузнечного шлака, ртуть, пуля, ячменное зерно, змеиная голова<sup>27</sup>. Эти предметы магически «закрепляют» любовную силу – они тяжелые, «хватают», ассоциируются с хтоническим низом. Универсалия снятия пояса

представлена в упомянутом обряде абхазов, у русских староверов, у бурят-ламаистов. В ритуалах снятия пояса их смысл противоположен: не парадигматическая концентрация хтонических знаков с их нуминозностью, а синтагматический их распад при символическом движении не вниз, а вверх. Этим достигается метателесное освобождение, энергетическое раскрытие человека.

У эскимосов – морских охотников – есть интересный обряд магической помощи всех женщин поселка в охоте мужчин. Когда последние в море на деле, то все женщины обязательно часами сидят на берегу на бревне. Тогда опасный промысел будет успешным. Этим самым женщины маркируют хтоническую нуминозную мощь, передавая энергию мужчинам. Нечто похожее зафиксировал некогда Н.Н.Миклухо-Маклай у папуасов и обитателей Микронезии. Когда он приблизился на шлюпке с корабля к берегу, где решил поселиться, то присели на корточки все мужчины (женщины скрылись). Когда он сошел на берег, первым поднялся старейшина и пожал пришельцу руки<sup>28</sup>. Суть обряда вежливости та же – энергетическое благопожелание. В тропиках у народов архаической культуры часто оба пола носят на опоясывающем шнуре сзади только кусок плетенки или шкуры для удобного сидения, вовсе не от стыда.

**5. Головной убор – птичья и женская символика.** В русском старинном наряде замужней женщины был головной убор, называвшийся сорокой. Ассоциация головных уборов с птицей всемирно распространена. Тут объяснение должно исходить из того же принципа, по которому млекопитающие животные метафорически ассоциируются с маршрутным мужским пространством. Маркировка своего пространства у этих животных делается выделениями организма. Отсюда и хтонизм шкуры в обрядах и в крое одежды. Птицы маркируют свое пространство звуком и это пространство оказывается концентрическим, т. е. «женским». Головные уборы в форме птицы встречаются сплошь и рядом. Или хотя бы несут перышко, как тирольская шляпа. Мужчина в таком уборе ассоциирует себя с женским началом. Вот почему у народов, если у них не появился шаманский костюм, для проведения камлания необходимо надеть головной убор или намотать на голову ткань, как у эскимосов.

**6. Уплотнение нуминозного тела.** Оно, обозначенное скелетом на шаманском костюме, было воочию увидено Хемингуэем как белая кость, выступившая из раны. Темные недра тела хранят



белый свет. Он существует независимо от медно-красного солнца. Согласно Библии, свет был создан (отделен от тьмы) до создания светил. Коррида и шаманский костюм говорят о том же.

Что дальше происходит с вывернутым телом? Оно интенционально уплощается, в конце концов превращается только в кожу. Такова судьба, по русским верованиям, тела умершего колдуна: от него остается только кожа. Такова судьба шумерской богини Инанны, решившей спуститься в подземное царство мертвых. Перед 7 воротами туда она снимает с себя все 7 предметов одежды. Первыми были сняты украшения, одно из них называлось «О, мужчина, приходи!». Перед «взглядами смерти» она умирает, и от нее остается только кожа, которую хозяева мира мертвых повесили на шесте. Потом богиня была оживлена. Человечество научилось избегать опасных приключений шумерской богини, облачаясь в снятую с животного шкуру. Животное было принесено в жертву, оно своей уплощенностью скрыло внутри себя объем человеческого тела, а то в своей темной полости сохранило первозданный свет. Это животное или любой предмет внешнего мира, сохраняющий нуминозную цельность человеческого тела, стали тотемами. Дойдя до этого драматического пункта, мы почти исчерпали возможности метода философской реконструкции экзистенций одежды. Дальше следовало бы перейти к проблеме происхождения письменности, наносимой на «уплощенное» тело, но это особая тема.

**7. Цвет. Костюм и виртуальная полнота бытия – залог удачи.** Остается сказать еще вот что. Уникальная и нуминозная цельность человеческого тела, достигаемая средствами одежды, имеет такие элементы, которые принадлежат противоположному полу. Вчера мой сын-кинооператор подарил свое фото с охотником из народности масаи, привезенное из Кении. Охотник на львов держит свое копье. Он одет в красную рубашку туникообразного покроя, происходящую от шкуры с отверстием для головы. Сверху его рубашки много ожерелий из белого металла, символически «женский» элемент. Костюмом масаи устанавливают полноту бытия в себе самом. Поскольку он стоит в центре символического женского пространства. Лев, где-то бродящий вокруг поселка, находится на маршрутном мужском пространстве. Все уровни предварительной полноты бытия соблюдены. Акцентированы 3 архетипические цвета одежды: красный солнца – белый света – и нагота рук и ног –

черный. Тем самым удача в борьбе со львом обеспечена. Цветом костюмов тореро и для танца фламенко. А так же цветами, которыми нарисованы быки на стенах палеолитических пещер.

**8. Аудитория. Last but not Least.** В рассмотрении испанских боя с быком и танца фламенко, иногда в других случаях (сидение эскимосских женщин при морской охоте мужчин) мы касались проблемы соучастия публики. Шаманский обряд и соответствующий костюм обнаруживают активное участие всех членов общества в создании необходимой ситуации. Повсюду отмечается факт, что определенные люди становятся шаманами обязательно, иногда вопреки своему нежеланию. Очень четко это выразила Галина Николаевна Грачева, один из лучших специалистов по народам Сибири. Говоря о шаманах у нганасан, она констатировала: «Каждый участник вкладывал в костюм шамана часть своей жизненности, которая поддерживалась затем дьямада шамана»<sup>29</sup>. Дьямада – это зооморфный дух, обитающий на Моу-нямы (Мать-земля), которая нганасанам, самому северному народу, носителю древнейшего мировоззрения, представляется огромной шкурой зверя, на которой живут люди и духи. Символики шкуры-подстилки мы уже касались.

**9. Обобщение: центры традиций.** Весь мир – это одежда. Об этом поется в чеченской песне, где девушка упрекает возлюбленного в том, что они еще не выполнили положенного на земле им.

Это небо, сделав буркой,  
Не износил ты.  
О рожденный не моей матерью.  
Эту землю, сделав подошвой обуви,  
не истоптал ты.  
О рожденный не моей матерью<sup>30</sup>.

Далее девушка спрашивает парня: «В той темной могиле, где негде шевельнуться бедру, что мы скажем друг другу, если не пройдем вместе по земле?».

Я не знаю, чья энергетика больше, мужская или женская, но более сильного выражения смысла любви как одевания космосом я не встречал. Могу только назвать несколько русских заговоров об одевании космосом. Этот сюжет в русской фольклористике получил даже специальное название «чудесное одевание». По мнению

А.Афанасьева, в этих сюжетах человек отдает себя под защиту высших сил<sup>31</sup>. Вот заклинание из сборника Н.Виноградова: «Заклинают тло девающимся светом, яко ризою, единым, имеющим бессмертие»<sup>32</sup>. Северорусский заговор из сборника Ефименко: «Надену утреранный белый свет и застегаясь утреранными мелко-частыми звездами»<sup>33</sup>. Более развернутый зачин заговора с одеванием знахаря из сборника П.Ефименко: «Стану я, Раб Божий, благославясь. И пойду, перекрестясь, пойду по матери сырой земле, небом покроюсь, зарею подпояшусь, звездами отыцусь»<sup>34</sup>. Н.Ф.Познанский, обративший внимание на такие заговоры, в Западной Европе находил только отдельные параллели, вроде немецкого: «Небо – мое достояние. Земля – моя обувь»<sup>35</sup>.

Русские заговоры, как и чеченская песня, восходят к той же традиции, в которой Инанна снимала с себя одежду в поисках в подземном мире своего супруга Даммузи. К этой ближневосточной традиции примыкает сибирский шаманизм. Видимо, перед нами некая общая зона происхождения одежды. Другая зона расположена в древней Западной Европе. Скорее всего, нисхождению в подземный мир (мотив Инанны и Персефоны) на западе Европы соответствовало проведение обряда в темноте палеолитической пещеры.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб., 2008.
- <sup>2</sup> *Кампер Д.* Тело. Насилие. Боль. СПб., 2010. С. 65–86.
- <sup>3</sup> *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008.
- <sup>4</sup> *Руткевич А.М.* Жизнь и воззрения К.Г.Юнга // *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 15.
- <sup>5</sup> *Аверинцев С.С.* Символ // *София-Логос.* Киев, 2001. С. 155–161.
- <sup>6</sup> *Пятигорский А.М.* Избр. тр. М., 1996. С. 88.
- <sup>7</sup> *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. М., 1997. С. 202.
- <sup>8</sup> *Руткевич А.М.* Указ. соч.
- <sup>9</sup> *Фрейдберг О.М.* Мифы и литература древности. М., 1978. С. 123.
- <sup>10</sup> *Никитин В.А.* История и методология // *Вопр. методологии.* 1992. № 3–4. С. 32.
- <sup>11</sup> *Евреинов Н.* Театр как таковой. СПб., 1912. С. 36–37.
- <sup>12</sup> *Дугаров Д.С.* Орнитоморфная символика женского костюма некоторых тюркско-монгольских народов // *Материальная и духовная культура калмыков.* Элиста, 1983. С. 36–52. См. также: *Бадмаева Р.Д.* Бурятский народный ко-

- стном. Улан-Удэ, 1987; *Сычев Д.В.* Из истории калмыцкого костюма. Элиста, 1973. А также классическое исследование: *Hansen Henny H.* Mongol Costumes. National Museets Skrifter. Etnografisk Boekke, III. Kobenhavn, 1950.
- <sup>13</sup> *Садомская Н.Н.* У порога корриды // Сов. Этнография. № 6. С. 113–128.
- <sup>14</sup> *Hemingway E.* Death in the Afternoon. N.Y., 1932 (публикация в интернете).
- <sup>15</sup> *Pitt-Rivers J.* La lumiere et de lunes: analyse de deux vetements andalous de connotations festive // Vetement et societes 2. L'Ethnographie. Numero speciale 92-93-94/1984. P. 248.
- <sup>16</sup> Фламенко. Происхождение слова (сайт в Интернете).
- <sup>17</sup> *Лорка Ф.Г.* Избр. произведения: В 2 т. Т. 2: Стихи. Театр. Проза. М., 1986.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> *Pitt-Rivers J.* Op. cit. P. 245–254.
- <sup>21</sup> *Индия – родина фламенко?* <http://sahajayogalive.wordpress.com/2008/03/29/indialucia/>.
- <sup>22</sup> *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, 2000.
- <sup>23</sup> *Широкоротов С.М.* Опыт исследования основ шаманства у тунгусов. Владивосток, 1919.
- <sup>24</sup> *Чеснов Я.В.* Лекции по исторической этнологии. М., 1998. С. 26–28.
- <sup>25</sup> *Грейвс Р.* Мифы древней Греции. М., 1992. С. 37, 47; Мифы народов мира. Т. I. М., 1980. С. 133–134.
- <sup>26</sup> *Смирнов А.* Очерки семейных отношений по обычному праву русского народа. Вып. 1. М., 1878. С. 38.
- <sup>27</sup> *Любимов И.* Из пережитков прошлого карел // Этногр. исслед. 1927. № 1.
- <sup>28</sup> *Миклухо-Маклай Н.Н.* Собр. соч. Т. III. Ч. I. М.–Л., 1950–1954. С. 148.
- <sup>29</sup> *Грачева Г.Н.* Комплект шамана // Сборник Музея антропологии и этнографии XXXVII. Л., 1981. С. 78.
- <sup>30</sup> Чеченская песня, перевод которой мной сделан совместно с С.-М.Хасиевым.
- <sup>31</sup> *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1994. С. 419.
- <sup>32</sup> *Виноградов Н.* Заговоры, обереги, спасительные молитвы. М., 1909. № 197.
- <sup>33</sup> *Ефименко П.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1877. С. 22.
- <sup>34</sup> Там же. С. 43.
- <sup>35</sup> *Познанский Н.Ф.* Заговоры. М., 1995. С. 78.