

Министерство образования и науки  
Российской Федерации

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

Кошаев В.Б.

# **ОНТОЛОГИЯ**

## **народного искусства**

ОПЫТ  
отношения к искусству

Москва  
2014

УДК 7.01  
ББК 18.07

К 71

Кошаев В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. М., МГХПА им. С.Г. Строганова. 2014. 180 с., ил.

Искусствоведение рассматривает только искусству присущие свойства, но проблема в том, что искусство это не сам художественный объект, а особый духовный чувственный «медиум», ищущий смысл жизни вначале как красоту формы, а затем распечатывающий ее в сознании многих поколений. Ядром народного искусства в его духовной истине выступает условие жертвенной предопределенности, где культ в отношениях естественного и сверхъестественного – субъекта и рода – пронизывает изобразительно-декоративную и технологическую стороны жизнеустройства. Эти отношения и должны быть поняты с помощью онтологии искусства.

Для студентов, аспирантов, преподавателей, специализирующихся в области искусствоведения, искусствознания, философии искусства, культурологии.

**УДК 7.01**  
**ББК 18.07**

**ISBN 978-5-87627-096-2**

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г. Строганова

Издание подготовлено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации в рамках Программы Стратегического развития МГХПА им. С.Г.Строганова в 2012-2015 гг. Фундаментальные исследования по теме: Развитие теории и практики дизайна, декоративно-прикладного искусства в условиях смены социокультурных отношений, актуализации синтеза искусств и поиска новых технологий. Проект № 2627: Влияние глобальных тенденций и регионально-исторической специфики формирования предметно-пространственной среды на развитие теории и практики искусствознания и среды образования.

©Кошаев В.Б.  
© МГХПА им. С.Г. Строганова

## СОДЕРЖАНИЕ

Что будит проблему онтологии? .....	5
I. ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА КАК НАУЧНАЯ ТЕМА	
В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ .....	8
II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ И ОНТОЛОГИЯ	
В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ .....	33
<i>Обряд и жертва</i> .....	34
<i>Сакральный образ природного пространства</i> .....	50
<i>Ритм и структура</i> .....	61
<i>Художественное и сакральное в сельском жилище</i> .....	67
<i>Жертвенное и священное в мифе</i> .....	75
<i>Мировоззрение, семантика и художественный образ в народном искусстве</i> .....	78
<i>Онтология и технология</i> .....	113
<i>Онтология и средства художественного синтеза в народном искусстве</i> .....	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	155
ПРИЛОЖЕНИЕ	
<i>Словарные определения категории бытия</i> .....	168
<i>ЛИТЕРАТУРА и электронные ресурсы</i> .....	174

Посвящаю книгу крестьянке Кудрявцевой Надежде Андреевне, бабушке моей – «глаз не накормишь» – ее напутствие имело особое значение в учебе рисунку и живописи, а также лесничему Кудрявцеву Ивану Андреевичу, деду, с которым мы не встретились, но Бог даст свидимся когда-то ...

\*\*\*

«Этот пастух только и сделал, что срезал на мого тростинку, и уж не он, а она сама поведала миру через него свою волшебную тайну: «Играй, играй пастушок. Вылей звуками мою злую грусть. Не простую дудочку ты в руках держишь. Я когда-то была девицей. Погубили девицу сестры. За серебряное блюдечко, за наливчатое яблочко». <...> Ничто не дается без жертвы. Ни одной тайны не узнаешь без послания в смерть. Конечно, никакие сестры не убивали своей сестры; это убил ее в своем сердце наш творчески жестокий народ, чтоб легче слить себя с тайной звуков и слова и овладеть ею как образом».

\*

*Сергей Есенин. «Ключи Марии»*

## **что будит проблему онтологии?**

Искусство – *из кущей* – тайное желание творца достичь тайны – открыть безбрежные миры ликования и любви. Любовь <у Канта> делает человека бессмертным. В бессмертии человек обретает спасение. Спасение неотделимо от покаянного, жертвенного и причастного существования как исподней стороны красоты и радости. Истина – в соединении невозможного. Ее не распахнуть, только умозаклячая, так как умозаклячение несвободно от чувства и потому суждение зиждется на чувственности слова. И что художественный мир существует не столько как сумма художественных вещей, объяснением которых занято искусствоведение, но как память о ЦЕЛОСТНОСТИ БЫТИЯ, воспитание чего в человеке составляет особую традицию. В научном отношении это может объяснить только онтология искусства. Почему так? Потому, что вне философии невозможно оценить характер общественных соглашений, которым отвечают типы историко-художественного

существования, и «философия как тип мышления представляет собою одну из редких возможностей автономного и творческого существования. Ее задача – делать вещи для восприятия более трудными, переводя их из сферы *обыденности* в *бытийность*» (Мартин Хайдеггер)<sup>1</sup>. Но не философия и онтология в чистом виде распечатывают тайну искусства, а онтология искусства, специфический результат взаимодействия интеллектуального и чувственного. И определение художественного как «опытно чувственного», действие «чистых законов искусства» нуждается в оценке связи априорного гармонического, эмпирического и философского.

И если это в последнюю очередь нужно художнику, то в первую – окружающим его современникам, поскольку от времени и людей зависит, что принесет художник, ищущий Дары Творческого Духа ...

Соответственно теория искусства, продолжающая поиск законов развития мира искусства, должна вновь вступить в отношения с философией, поскольку именно философия занята проблемой осмысления не только процесса создания объекта, «но и самого типа действия» из его факторов. В отношении духовного мира в народном искусстве осью типа действия, породившего специфику народного сознания,

---

<sup>1</sup> Цит. по Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. М., 2013. С. 58. Слова М. Хайдеггера, которые приводит Владимир Рувимович по поводу будущего Германии после 2-й мировой войны справедливы как общее определение перспектив послевоенного времени. Философ объяснял, что «Утяжеление мыслительного процесса позволяло найти эту точку опоры в разрушенном окружающем мире, давало возможность оглядеться и задуматься о смысле бытия ... техника ... <это> не только ... «техническое», но и сам тип действия ... создание нового мира не может быть только делом техники, для этого необходимо осмыслить его как совокупность вещей».

является культ и жертва сверхъавственному. Осознание метафизических (в широком смысле – творческих) условий искусства, согласование вопросов его бытийности из генетики формационного движения, построение общей линии искусства от его наиболее ранних форм до ультрасовременных – это и есть проблема для онтологии искусства.

Народное искусство онтологически может полагаться слепком с первичной модели художественного опыта в памятниках палеолита и эпохи металла, особой формой художественно-эстетического опыта, дошедшего до наших дней, и как данность производная из источников откровения.

# I.

## ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА КАК НАУЧНАЯ ТЕМА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Основная проблема теории традиционно состоит в постановке цели и определении адекватных средств ее достижения, которые не могут разделяться в отношении объекта и его предметных областей, соответственно целей и задач. Такова классическая постановка научных тем. И соответственно вопросы онтологии и онтологии искусства должны иметь фиксированный статус, устойчивую норму объекта и предмета, не зависящую от времени. Проблема однако в том, что в философии и объект (БЫТИЕ=СУЩЕЕ), и способы различения его средствами онтологии трактуются предельно широко, а в качестве метода самой онтологии используются в основном дискурсы феноменологии – различные трактовки мыслителей. И несложно заметить, что эта широта обусловлена отсутствием центрального звена онтологии – жертвенного предопределения бытия как установления сущего в бытии. В.И. Ленин дал интересную трактовку материи: «движение форма бытия материи». Но движение здесь констатация очевидного, которая ничего не объясняет и ничему не соответствует, потому что для осуществления жизни <как материи> нужно не просто движение, а структура целеполаганий образующих движение <ядер>, независимых от самой материи, но являющихся ее связующими факторами. Поэтому речь идет об удачной



фигуре речи. Почему так случилось, что и онтология и онтология искусства выполняют служебные функции времени, набором разнообразных феноменологических трактовок, в которых постоянно ускользает самая важная часть ее – смысл жертвенности – непонятно.

Определений онтологии много, общим же является происхождение ОНТОЛОГИИ *от греч. on (ontos) сущее и logos – понятие, разум, соответственно – учение о бытии*. В другом варианте «учение о бытии как таковом», «раздел философии, изучающий фундаментальные принципы бытия»<sup>2</sup>. В Толковом словаре Ожегова – онтология – философское учение об общих категориях и закономерностях бытия, существующее в единстве с теорией познания и логикой. У Т.Ф. Ефремовой в Толковом словаре русского языка онтология: ж. Учение о бытии, его основах, принципах, структуре и закономерностях.

Эти и многочисленные другие определения бытия (как и у В.И. Ленина в случае трактовки движения) констатируют нечто очевидное, из чего извлечь что-либо и применить к описанию в нашем случае искусства, практически невозможно. Искусство это не реальность сама по себе, а «божественная одержимость (по Платону). Без этого невозможно понять, что за Дары мы получаем от Сверхъестественного, как и для чего они даруемы и что происходит, когда они входят в нашу жизнь.

В отношении к неклассической философии (в ОНЛАЙН СЛОВАРЕ в статье «история философии») отмечено, что онтология «... – интерпретация способов бытия с нефиксированным

---

<sup>2</sup> Электр. ресурсы:

[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/867/ОНТОЛОГИЯ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/867/ОНТОЛОГИЯ)  
(обращение 08.01.2015)

статусом»<sup>3</sup>. Но и эта трактовка вновь ничего не объясняет и по сути это всего лишь <квантор><sup>4</sup> высказывания. Более того «нефиксированный статус бытия» вновь следствие, причина которого ускользает также как и в классической философии. Можно даже найти интерпретацию «бытия с нефиксированным статусом» у Н. Гартмана (1882 – 1950), у которого однако четко поделены функции онтологии, и который пишет буквально следующее: «от зачатков онтологии слишком многого ждать не следует. Вынужденные пребывать в сфере наиболее всеобщего, они не могут избежать известной степени абстрактности. Ибо все конкретное (Konkrete), что только можно вводить, уже есть конкретизация (Besonderung). Стоит задача – схватить строго всеобщее понятие «сущего», сделав это если не по содержанию, то хотя бы формально; и, сверх того, установить, что следует понимать под «бытием» этого сущего. Ибо это не одно и то же. Бытие отличается от сущего точно так же, как истина отличается от истинного, действительность — от действительного, реальность — от реального. Есть много того, что истинно, однако сама истинность в этом многом — одна и та же; говорить об «истинах» во множественном числе с философской точки зрения неверно и этого следовало бы избегать. Точно так же неверно вести речь о действительностях, реальностях и т.д. Действительное бывает разным, действительность в нем одна – тождественный модус бытия.

---

<sup>3</sup> [http://onlineslovari.com/istoriya\\_filosofii/page/ontologiya.330](http://onlineslovari.com/istoriya_filosofii/page/ontologiya.330)

(обращение о3 1о.2014)

<sup>4</sup> Квантор – оператор, с помощью которого высказывание о каком-либо отдельном объекте преобразуется в высказывание о совокупности (множестве) таких объектов.

Так дело обстоит и с бытием, и с сущим. Необходимо отвыкнуть от смешивания одного с другим. Это первое условие всякого дальнейшего проникновения в тему. Бытие сущего одно, сколь бы разнообразным ни было это последнее. Все же дальнейшие дифференциации бытия суть лишь конкретизации его способов. Об этом речь пойдет далее. Сначала же на обсуждении стоит общее.

Древние вовсе не осознавали ясно отличия  $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ \*, хотя язык давал его им в распоряжение, и тем более не вели в этой сфере исследований. Это относится уже к Пармениду, но не в меньшей степени – к Платону и Аристотелю. Средневековье, шедшее по их стопам, поступало не лучше. Вопросу об *esse*\*\* оно предпочитало вопрос об *ens*\*\*\*, не делая, однако, верного различия между ними. Отсюда происходит!

---

\* Сущее (от) бытия (*греч.*). \*\* Бытии (*лат.*). \*\*\* Сущем (*лат.*)»<sup>5</sup>.

Таким образом, БЫТИЕ должно быть выявлено не само по себе, а через верификацию механизма его проявления, чем является единственное обстоятельство – жертва сверхъестественному, связующая и саму жизнь как ее идейное предопределение, и бытие как объект исследования в онтологии (учении о Сущем). И хотя признаем, что это всего лишь «техническое» постулирование, но без этого в существующих трактовках нет контекстов выявления СУЩЕГО, затушевывается ряд возможных троп изучения искусства средствами онтологии

---

<sup>5</sup> Николай Гартман. К основоположению онтологии. Перевод с немецкого Ю.В. Медведева под ред. Д. В. Сютяднева. СПб., 2003. С. 146, 147.

искусства. И поскольку мы имеем многочисленные дискурсы онтологии, которыми можно охарактеризовать любое событие, навязываемое зрителю, то стоит задача рассмотреть не саму онтологию, а предметные значения самого условия жертвы в оформлении народного искусства.

Таким образом, *ОНТОЛОГИЯ в ее причинном основании обращена к БИТИЮ – как условию научной фиксации – процесса установления сущностных смыслов акцентировано и однозначно в жертвенном предопределении обряда как наиболее простой и предельно четкой связи мира человека с миром природы.* В разном отношении природа это окружающий Мир, Космос, Разум, Логос, в наиболее полном значении Единосущее. И только в понимании процесса соединения физического и метафизического жертвенным образом объясняется возможность полноты ощущения бытия, а далее воспитание чувства бытия средствами искусства, вкуса, эстетики, художественного и художественно-исторического ощущения.

Для понимания этой во многом очевидной данности можно напомнить другие определения бытия. В еврейском *берешит* («в начале»), греческом *γενεσις* – возникновение, латинском *genesis* – возникновение=происхождение; славянско-русском – *бытие* как осуществление. Но интересно, что греческое *γενεσις* – возникновение означает еще и РОД. И собственно само происхождение Бытия связано не просто с неким существованием – это следствие, а Родом (причиной и началом) происхождения или возникновением жизни, мира и человека. На-род – воплощенная трансценденция: в универсальном смысле – трансценденция *всякого бытия*, имеющего причину его

появления как данности творения мира, данное в Откровении и предшествующее истории человечества. В частных смыслах в народном искусстве это совокупность морфов (морфем) творения мира у разных народов. В узком смысле – это избрание и воспитание еврейского народа в лице его патриархов - Авраама, Исаака и Иакова.

Тогда всякая *сверхзадача* творчества это трансценденция идеи Целостности средствами художественной формы в целостность вещи. Мы всегда имеем две бытийности искусства – выразительную форму как результат (как художественное произведение) и то, что Платон называл «*ex-stasis*» – *божественная одержимость*. Сегодня и всегда «превращение» одного в другое достигается сверхнапряжением художника на алтаре служения искусству. В общем же виде жертва и как событие и как идея трансформируется с древних времен, но атопично присутствует всегда<sup>6</sup>. Художественное произведение – материально-эстетический узел культуры – результат чувственного прозрения и у художника и у зрителя. И искусство существует только в сознании человека, оно есть сам процесс переживания, с человеком рождается и с человеком умирает. И коррелируется интересами общества. Условия же самой трансценденции всегда жертвенно знаменны и жертвенно предопределены.

Хрестоматийным в отношении искусства стал диалог философа «Ион», где Платон отмечает, что в момент творчества художник не отдает себе отчета в том, как он творит. Акт

---

<sup>6</sup> Кошаев В.Б. Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени// «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /МГХПА С.Г.Строганова, 2011. №1. С. 3 – 16.

творчества (уточним только, что если это не имитация) показывает умение художника выйти за пределы себя («ecstasis» = «ис-ступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей. В диалоге «Федр» у Платона читаем, что Души становятся вмещилищем самого божественного, вдохновляются его силой и «тогда говорят они с великой действенностью многое и великое, сами не зная, что говорят». Здесь отметим, что поиски духовного в трансцендентном могут разделяться, поскольку кроме философско-религиозного понятия Целостности – Единого, в мире «надличных энергий» присутствует и «духи воздуха», тривиальные заместители, Единосущего. Во многом, от того что надличествует в желаниях и мыслях художника, с «чем» или «кем» он соотносится в состоянии *божественной одержимости* определяется масштаб и полнота замысла, характер и исход предзнаменного в его творчестве: и судьбе, и его произведении.

Вопрос о форме как трансцендентном феномене интересно сформулирован Казимиром Малевичем: ««Интуитивная форма должна выйти из ничего. Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует»<sup>7</sup>. Как *физическую цель* творчества находим это и в раннем христианстве у Августина Аврелия (Блаженного): «...восприимчивость к форме есть некоторое благо; а потому творец всяческих благ, давший форму, сам дал и возможность и существовать в форме»<sup>8</sup>. Что же касается сверхидеи искусства – самой интенции Сущего, то

---

<sup>7</sup> «: Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд. 3-е. М., 1916.

<sup>8</sup> *Августин* Аврелий. Об истинной религии, XVIII // Антология мировой философии в 4 т. Т. 1. Ч. 2 М., 1969. С. 599.

осознание здесь может состояться только во встречном поиске человеком Целостности как Цели (экзистенциальном и интенциональном отношении), и по сути излагаемых идей сопоставимо с мыслями Платона, который в диалоге «Пир» говорит о начале, которое «само по себе, через себя самое, всегда одинаковое»:

«Кто, наставляемый на пути любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе, то самое, Сократ, ради чего и были предприняты все предшествующие труды, – нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное».

И далее: «все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает»<sup>9</sup>.

Итак, онтологию обозначают предельно общим понятием – наукой о бытии, и надо понимать его как тождество сущности, однако не в абсолютных, а относительных категориях. Бытие физически может трактоваться достаточно широко, объемля и ближнюю человеку среду (природную и

---

<sup>9</sup> Платон. Пир: <http://psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm> (обращение 01.11.2014).

искусственную) и дальнюю, полагая зная законы, по которым физический мир осознается. Сущность же – не просто окружающий мир, время и физическая оформленность пространства, а Сущность как Целое, Целостность, что проявляется в физическом вещественном, но не сводится к нему; принимает вид правил, суждений и законов, но не исчерпывается ими, потому, что представление о вещественности и ее законах постоянно уточняется или адаптируется под конкретную функцию и технологию. Это сопоставимо с понятием реальность – это не только то, что проявляется в жизни, но и что когда-то проявится, например, как будущая научная данность. Соответственно реальность это и то, что освоено, но и прогностически обусловленное. Но прогностика это не только научный расчет, но и интуитивные предугадывания реальности, схватывание в ощущениях общих закономерностей предмета – «встречная» инспирация субъекта и сущности: в общем виде выявление сущности волей субъекта из самого себя, хотя бы и в конкретном техническом задании. Здесь уместно вспомнить слова Василия Великого (... – 379 г.): «сущность не имеет собственного бытия, но усматривается в личностях». И что касается самих аспектов восприятия реальности, то здесь справедливо соображение Мориса Мерло-Понти: «что хотят сказать, когда говорят, что нет мира без бытия в мире? Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже в действующем мире. В целом же, таким образом, истинно, что существует природа – не такая, какой ее представляет наука, а такая, какой ее показывает восприятие, и что даже свет сознания –



это, как говорит Хайдеггер, *lumen naturale* «Естественный свет», данный самому себе»<sup>10</sup>.

Но, как и какими средствами, сознание обнаруживает себя в действующем мире? Ответ находим в диалоге «Простец о мудрости» Николая Кузанского: «непостижимое постигается непостижимо». Это сообщение Простеца Ритору обосновано тем, что «сложное не может измерить простое» (здесь под простым надо подразумевать целостное – ВК) и как ни значителен смысл текстов книг, (говорит простец ритору – ВК), не они составляют мудрость времен<sup>11</sup>. Здесь нужно заметить, что сложное и целое не одно и то же. И Простец имеет ввиду именно целое. Сложное – суть систематическое, оно выстраивается в понятиях и функциональной логике. Целостное относится к метасознанию, *природа* которого как раз знаменна, и следы чего мы хоть и ощущаем в единстве интеллектуального и чувственного в отраженной (понятийной, речевой) форме источника, но к которым само Целостное все равно не сводится. Процесс обнаружения себя в мире себе подобных средствами со-знания и есть тенденция определения Сущности из Целого. Именно это лежит в основе передаче традиции («из рук в руки») в системе всякого образования, конечно же и художественного.

Но мы понимаем, что некоторые из книг не написаны человеком. Их природа и знание, которое в них заключено, *внешние*, данные знаменно, через Откровение. Академик Ю.В. Рождественский отмечал знание как производное от знаменания. Книга Моисея, Талмуд, Евангелие, Коран – и есть суть Откровение в его культурно-исторических формах.

---

<sup>10</sup> Морис Мерло-Понти. Временность/Онтология. Тексты философии. Ред.-сост. В. Кузнецов. М., 2012. С. 122.

<sup>11</sup> В диалоге Николы Кузанского «Простец о мудрости».

Соответственно «Книга книг» приближена к онтологии наиболее естественно и полно, свидетельствуя связь личного и в широком смысле надличного в жизни человека. И центральным условием Откровения в отношении с Сущим во всех формах сакрального опыта – является Жертва. Жертва Бога через Бога-Сына в Новом Завете, а до этого готовность к жертве Авраама, как прообраз будущей искупительной жертвы Иисуса; также жертва имама Хусейна, сына Али, двоюродного брата пророка; по сути, и жизнь Будды, как Путь и как жертвенный алтарь – предопределили основные доминанты современных цивилизаций, которые складывались в конкретных условиях истории, в конкретных землях и традициях благодаря их более *объемным* возможностям сведения предшествующих культур знаменно. Предыдущие Единосущему (подвигу Иисуса) формы также несли память о Едином в причудливых, живых и необычных формах. Но и здесь они обладают признаками (схождения) универсальности, обусловленной Актом Творения как началом и основными событиями, описанными в Ветхом Завете: Потопа, делания Ангелов и др. Во всех случаях в той или иной форме присутствует идея преодоления, жертвенного акта. Из этого вывод – онтология это не то, что проявляется в нашем сознании как бытие, хотя бы и облеченное в некоторые законы и принципы нами осознаваемые (интенции и экзистенции), а условие соединения физического и метафизического, <прежде всего в Роде и человеке> с помощью жертвы. Иначе – предопределение бытия, которое жертвенностью становится бытием связи *физического и духовного начал*.

Атеизм <атеистическое сознание> признает материю, ее физические законы, но отрицает сверхъестественное

надличное, и существует по законам антитезы к религии, как «научная» аналитика и «технология познания» и описания системы мироустройства. Подобная сконструированная, по сути, общественная установка отвечает, скажем так – условию «метонимического» замещения категории «знание» понятием «наука». Невозможность «чистого атеизма» очевидна, поскольку наука технологически выверенное движение опыта систематизации, а знание – само по себе знание, исходящее из целесообразного предопределения в человеке – с ним рождающееся и с ним уходящее в небытие. И, как мы отмечали, к системе мир не сводится. Как «производительная сила» наука утверждается с Нового времени. Советский период атеистической страны, а по сути неоязыческой системы, не мог существовать долго ввиду <гуманитарных> ограничений самого атеистического идеала, и ввиду того, последний, при любом раскладе произведен от своей противоположности, хотя связан с тайнами творчества. У Паскаля: «Последний шаг разума – это признание того, что есть бесконечность вещей, которая его превосходит». В.И Вернадский высказывает более чем очевидную для многих людей мысль, что «Интуиция, вдохновение – основа величайших научных открытий, в дальнейшем опирающаяся на факты и идущих строго логическим путем, – не вызываются ни научной, ни логической мыслью, и не связаны со словом и понятием в своем генезисе»<sup>12</sup>. Это подтверждают и события, связанные с автоматизмом существования и возникновения уж вовсе не атеистических феноменов парапсихологии и

---

<sup>12</sup> Вернадский В.И. Размышления натуралиста//Природа. №6, 1973. С. 30.

спиритуализма, суть которых в уводе сознания от магистралей главного в человеке.

Но как же соотносить бытие и сущность в искусстве, если онтология сопоставляется с гносеологией, антропологией, герменевтикой, эпистемологией и другими компонентами философского *познания*, а искусство – суть чувственная жизнь субъекта, авторское и зрительское переживание, <запакованное> в художественную форму? То есть не сама художественная вещь искусство, а способность или неспособность ее вызывать наше восхищение, осознание больших пластических *контентов* формы, чувства ощущения Времени, Родины, Семьи, Нации, Этноса и понять направленность искусства на формирование историзма мышления, поведения и творческого существования человека? Проявления надбытийного в бытийном?

Полагаем, что именно **онтология искусства** призвана к этому.

Она, с одной стороны, есть *чувственная эпистемология*, оформленная в художественном отношении в форме и ее структуре. Но также и слове, которое поясняет суть трансценденции формы, что неразрывно от понятий теории и истории искусства. Построение формы и связь ее с текстами в искусстве можно понять из условий семиотического управления. Жертвенное осуществление – КУЛЬТ (см. любые словарные статьи), и понимание денотата культа – КУЛЬТУРЫ как функции своего имени (культа), или *означающего по отношению к означаемому* раскрывает природу культуры. Но культура далее выступает десигнатом-эквивалентом всех определений культуры, которые в отношении самого эквивалента уже образует сонм десигнатов-синонимов – земледелие, педагогика, инженерная деятельность, наука, образование и т.д. В том числе и ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА выступает таким

десигнатом-синонимом своего эквивалента – КУЛЬТУРЫ. Поэтому отношение «культ-культура-художественная культура» образует онтологическую цепь, обращенную к встречному движению мира человека и мира природы, внутреннего и внешнего, личного и надличного. Но только при условии различения здесь идеи жертвы и осознания того, кому и по какому поводу приносится жертва.

Приведем особенности трактовки онтологии искусства в справочной литературе.

«Онтология искусства – исследовательское направление в эстетике, изучающее фундаментальные принципы бытия искусства, бытийную сущность его символики.

Первоначально онтология искусства была ориентирована на изучение способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, на анализ онтологического статуса искусства, степени объективности его содержания, форм его зависимости (независимости) от воспринимающего субъекта и историко-культурного контекста. Сам по себе музыкальный текст или текст пьесы, романа есть не что иное, как объект, запечатленный в нотах, типографических знаках; статус произведения искусства он приобретает только тогда, когда актуализируется и воспринимается заложенное в нем содержание. Уже со времен И. Канта стало общезначимым заключение: распремечивание содержания произведения возможно лишь в случае соединения интенции художественного текста с действительным опытом индивида. Более того, сам факт новых и новых приближений к уже известному произведению – инсценировки, трактовки, вариации – свидетельство его онтологической неисчерпаемости, таящихся в нем «резервов смысла». Отсюда положение, что

настоящий смысл произведения искусства есть совокупность всех смыслов, для которых оно дает повод»<sup>13</sup>.

Данный текст, в общем, интересен, но несколько замечаний здесь уместны. Во-первых, текст имеет отношение не к онтологии, а к феноменологии, восприятию, различению искомым смыслов, самого процесса трансляции <интенции> заложенных в замысле произведения и его восприятию. Онтология же обращена к условию выраженности того, что предопределяется не опытом восприятия, а самой функцией связи мира человека и мира природы, общим условием чего выступает норма(ы) жертвенности. Всякое чувственно осязаемое внешнее (мир) «выступает для субъекта как существующий не в сознании, а вне его сознания – как объективное «поле» и объект его деятельности»<sup>14</sup>. Во-вторых – это то, что художественный объект и его распрямление связаны между собой как понятие художественная культура (созданные человечеством артефакты), а искусство – ключ к раскрытию художественного произведения. Но вытаскивает этот ключ искусствоведение и вне искусствоведения философия и эстетика попадают в *слепые зоны чувственной жизни объекта*. Третье обстоятельство связано с тем, что утвердившееся в философии представление о символическом характере искусства имеет отношение к понятию перевода смысла в символ, что характеризует семиотический характер управления «текстом» искусства в общественном (конвенциональном) пространстве. Искусство же в этом отношении – процесс и *восприятия* и

---

<sup>13</sup> Онтология искусства/Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.

<sup>14</sup> В отечественной психологии сложилась отличная от психоаналитической точка зрения на структуру сознания <http://vestishki.ru/node/746> (обращение 04.11.2014).

*переживания*, запакванный в разные морфологические нормы: сюжет, метафору, ассоциацию, жанр, каноническое правило и др., а также эстетику вещественности – материала, способов его обработки, функции и эргономики, способа организации производства. Эти замечания и меняют смысл трактовки онтологии и онтологии искусства с феноменологического на онтологический. А то, что онтология имела в теории долгое время вид феноменологический, подтверждает следующий текст:

«В 20 в. проблемы онтологии искусства активно разрабатывались в феноменологии Э. Гуссерля, экзистенциализме М. Хайдеггера, структурализме Р. Барта. Главный лейтмотив их поисков в этой сфере – каким образом посредством искусства человек может прикоснуться к глубинным структурам бытия? Какой должна быть идеальная модель художественного восприятия, преодолевающая поверхностный психологизм, очищающая восприятие от случайных («неподлинных») онтологических знаков, символов? Таким образом, XX век значительно обогатил трактовку проблем онтологии искусства. Исследование уже не ограничивается анализом ролей материального носителя произведения искусства и воспринимающего субъекта в процессе смыслопорождения. Речь идет о соотнесенности художественной символики с сущностными основами бытия»<sup>15</sup>.

Нетрудно заметить, что «соотнесенность художественной символики с сущностными основами бытия» – есть вопрос отличий феноменологической и онтологической трактовки бытия. То есть символ в вышеприведенном определении онтологии – это не суть аспекта чувственной природы, а аналоговый элемент текста или текстовой структуры. Если

---

<sup>15</sup> Онтология искусства/Философия: Энциклопедический словарь...

сама «соотнесенность» феноменологически имеет множество интерпретаций как сути интенции, то онтологически она может быть определена единственным условием, независимым от времени – условием жертвенности.

### **что это дает?**

*То, что к суждениям о духовных (объектных) и вещественных (субъектных) связях не добавляется ничего, что могло бы опровергнуть сам факт онтологии как соединения сознания и материи, но понимание процесса жертвенного предопределения связи, не меняя феноменологической картины, упраздняет неоправданную многозначительность «проблемы явления» (интенции и экзистенции) – феноменологических дискурсов онтологии, но высвечивает саму природу, структуру, функцию, значение для жизни самой жертвенной связи.*

Сознание часто трактуется как факт психический, который в общепотребительном смысле разделяется на сознание общественное и сознание человека. Это свидетельствует смысловую парадоксальность, которую отмечал психолог В.П. Зинченко: сознание человека не существует в оторванности от окружающих и наличествует только как факт взаимодействия людей внутри определенного культурного пространства<sup>16</sup>. И добавим, что для человека его индивидуальное сознание проявляется только как свобода духовного поступка. Даже относительно новые трактовки процессов и смысла познания всего лишь интерпретация этого. Так Стивен Хокинг полагает физический и психологический «взгляды на мир» мостом, «который соединил бы две твердыни научного замка». Роджер

---

<sup>16</sup> Зинченко В.П. Сознание как предмет и дело психологии//Методология и история психологии. 2006. Вып. 1.



Пенроуз сделал предположение, что «полная, непротиворечивая единая теория – это лишь первый шаг; наша цель – полное понимание всего происходящего вокруг нас и нашего собственного существования». Но проблема здесь та, что сознание не выводится из физического мира – физическое есть след, но не суть сознания. Наивность высказываний пленяет, но объективно свидетельствует об интуитивности улавливания больших моделей связи духовного и материального специалистами разных отраслей знания.

Может быть, в наиболее отдаленные времена, в незафиксированных письменно, но облаченных мифологической и изобразительно-графической формой разумения, эта проблема перед человеком не стояла. Во-первых, из-за синкретического характера мышления-переживания, в котором одновременно осуществлялись и объектная и субъектная природы сознания и как момент сакрализации (в будущем религиозные институты), и как выявление объективности природных законов (праобраз научного мышления и основа институций), и как чувственная ткань выразительной формы (деятельность художественная и система, обеспечивающая ее воспроизведение). Мифологическая нерасчлененность сознания была наделена чертами гиперонтологической структуры и макросемиотического ствола речи. Первое блестяще изложил А.К. Байбурин (Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983; Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: Сб. МАЭ. Л., 1981. Т. 37. С. 215-226 и др.), а второе мы находим у Ю.В. Рождественского (Философия языка. Культуроведение и дидактика: Современные

проблемы науки о языке/Сост., ред., вступ. ст., коммент., указатель В.В. Яхненко. М., 2003).

Проблема места человека в древних конструкциях мироздания не стояла. В архитекстах и архипонятиях, с лингвистической точки зрения, фонетически, синонимически, невозможно найти понятия самосущности человека, абсолютизации его как данности. Вопрос бытия человека для ранних периодов его развития вмурован в стены «коллективного мифологического», где представления о его непосредственной космической тварной сущности или привязке к мирозданию были естественным фактом, не требующим подтверждения или опровержения. В структуре языка не существует качеств собственно человека: «ан»+«троп»<sup>17</sup>, «чело» (на санскрите – путь души) + «век»,

---

<sup>17</sup> Духовные способности ныне понимаются и в религиозном и в нерелигиозном, светском значении. Но глубинный речевой опыт и языковая память человечества, находят в декоративном искусстве, как и в речи, фольклоре сакральные *определения* жизни. Например, понятие «антропоморфный» принято связывать с определением человека, но ни в одной части определения нет его субстанциальности. АН (шумер. небо) или АНУ (аккад.) означало небо, и было одним из главных божеств в шумеро-аккадской мифологии, первым из богов, «отцом богов», создателем неба<sup>17</sup>. АНА – (халд.) – «Невидимое небо» или Астральный Свет; небесная мать земного моря, Мар, – отсюда, вероятно, и происхождение Анны, матери Марии. В Библии АНА – *услышание*. Троп – (от греч. *trope* - поворот, направление), означает вектор развертывания смыслов *Ан, Ана, Ану*. Учитывая, что *morphé* – есть *форма*, соответственно антропоморфизм должен означать Духа, развертывающегося в тропах, и реализующегося в со-знании, которое частицей «со» обозначает опять же не единственность человека. Синонимами понятия «чело» являются «лоб», «дыра» (Синонимический словарь). Народ – проявленный («на») славянский Бог Род. Греческое «этнос» происходит от *эт* – этический и *нос* (*ноос*) – разум. В общем виде человек – это проекция Бога на глину, прах, что и записано в Книге Бытия.

«персона»<sup>18</sup>, «ин-ди-вид» и т.д. все фиксируют образ человека как субъектно-онтологический результат. Нет этого и в понятиях народ: «на+род» (воплощенный Бог); и этнос – «эт+но(о)с» (этический разум). «Я» и «Ты» – означает не человека, а отношение к человеку с помощью – *места его имени*, но не самосушное образование. Имя человек получает от рождения и в нем отмечено то, что интересует ономастику.

И именно отсутствие исходных речевых фактов в трактовке человека только как человека, позволяет утвердить его *субъектную* истинность именно через связь с понятиями доконфессиональных воззрений «отец», «небо», «дух», «род»; конфессиональных – «Бог», «Дух», «Душа», и духовную же <атопично сакральную> субъектность в светских настроениях искусства понятием подвига, гражданственности, ответственности, служения отчизне с Петра 1, когда онтологическое начало жертвенности с Нового времени связанное с Петровским «в службе честь», автоматически должно поверяться новоевангелическим «не князю служим». Не обходится без жертвы и век XX, где жертва оказалась самой тяжелой во все времена. Эта несамостоятельность, и субстанциональность, опосредованная метафизическими ощущениями, и есть онтологическая реальность субъекта с жертвенной основой внутри.

Определение онтологии искусства и онтологии художественной культуры в советское время отличается неопределенностью и предельно широкой трактовкой проблемы. Но по сути,

---

<sup>18</sup> К.Г. Юнг определял персону ее из социальной роли, которую индивид играет в соответствии с требованиями, обращенными к нему со стороны окружающих: Психологический словарь на сайте <http://dic.academic.ru/> (обращение 24.02.10). Схожие ситуации с понятиями *индивидуальность, личность, индивид*.

функцию онтологии в XX веке в СССР замещала комбинация понятий марксистско-ленинской философии. В ее основе – понимание вторичности (надстроечности) всего гуманитарного и художественного поля: теории общественно-экономических формаций (ОЭФ), лежащих в основе ее категории экономики и политики. Первичными стали – материя, производство, средства производства, собственность на средства производства, прибавочный продукт, а далее несправедливость его распределения, теория классовой борьбы и как результат – подавление одной социальной группы другой. Изучению данной системы служили диалектический и исторический материализм, политэкономия, научный коммунизм, атеизм. Наука именовалась производительной силой, что как раз справедливо, и надо сказать – ее достижения глобальны, как раз предельным сверхнапряжением ученых. Таким же был и Алтарь Искусства. Художника интересовали две огромные темы: эпохальность истории в событиях страны, сути нового социального строя и государства; и образ человека новейшего времени, эти события творящего. Трудно не согласиться с тем, что оба направления реализованы блестяще. Но мы также понимаем, сколько жертвенности потребовало искусство от самих творцов. Когда упрекают советский строй в идеологической ангажированности, забывают, что не художник выбирает страну и время, а страна и время – художника и выбор здесь – свобода воли вступать или не вступать на трудный путь поиска истины.

Об этом свидетельствует следующий период – с конца 80-х – начала 90-х гг. XX века, когда произошло снятие идеологической подоплеки и возникло время неопределенности, мелких тем, лукавых «художественных» деяний. Период этот еще не осмыслен, но очевидно и то, что

не мелкотемьем определено творчество времени. Напряженность духовной жизни в разном отношении связана с философско-религиозным мировоззрением: восстановлением храмового пространства; формирования отношения к духовным подвигам отцов в Российской истории; желания строить завтрашний день как ответ на вызовы времени (фактически по Дж. Тойнби). Этим оснуется перспектива. При этом акценты в понимании общественно-экономических формаций (ОЭФ) конечно должны сместиться с политических целей и экономического механизма на культурологию, на триаду факторов: *социоорганизационных, этнорелигиозных, производственных*, составляющих схему отношений в обществе независимо от времени.

Триада этих факторов в типах общественного устройства прошлого различна по *наполнению* самих частей. Различны между собой общества эпохи камня и эпохи металла. Средневековым опытом Единсущего обогащен опыт Нового времени. Но и *лукавые* подмены появляются также в это время. Авангардный тип искусства не отменяет предыдущие, но вносит свежую струю творчества, смыкает многие стереотипы и предобразуют развитие пластических систем практически всех искусств. Цель любой формации всегда одна – сохранение жизни и осуществление ее целостности. Эта цель не достигается автоматически – самые мощные цивилизации канули в Лету. Но остается опыт трансценденции, который объясняет причины духовного несовершенства. Этот опыт проявляется в разных видах деятельности человека. Но лучшее его воплощение – в искусстве, и его «чистых законах», благодаря которым в любую эпоху достигается высшая цель – трансцендентное существование, и которые не зависят от времени, а только

формы общества и численности его членов, соответственно от возможностей и средств достижения. Так, в XX веке целью раскрытия *лучшего* общественного устройства <советского строя> для художников было политическим заданием. Однако, искусство преодолевало идеологические установки *цеховой эзотерикой* творчества, проросшей из века XVIII и XIX-го в век XX-й. Интенсивности поиска больших пластических решений в искусстве способствовала и авангардная форма.

### **поэтому**

Искусство может быть понято из интересующего его объекта – бытийного состояния выражаемой метаидеи – представлений о факторах связи обыденного и бытийного, Сущего в повседневном – физически освоенного и метафизически предустановленного. Также эстетических принципов единства из целостности материальных и духовных источников. Основным фактом связи является жертва или идея жертвенного предопределения. В религии это вполне очевидное обстоятельство – вне жертвы нет культа и соответственно нет культуры эпохи. «Культура родилась из культа. Истоки ее – сакральны. Вокруг храма зачалась она и в органической свой период была связана с жизнью религиозной. Так было в великих древних культурах, в культуре греческой, в культуре средневековой, в культуре раннего Возрождения. Культура – благородного происхождения. Ей переданся иерархический характер культа. Культура имеет религиозные основы»<sup>19</sup>. Жертвенная причинность религиозности человека в связях его с природой и защиты перед лицом внешних обстоятельств очевидна. Но и искусство есть культурой опосредованное

---

<sup>19</sup> Бердяев Н.А. Философия неравенства//Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения. Москва; Харьков, 1998. С. 701.

обстоятельство. Также и в науке «вся истина божественна, и Бог открывает себя в естествознании так же, как в истории»<sup>20</sup>. Как отмечал отец П. Флоренский – атомная энергия есть хорошо проработанная человеком идея творения.

В искусстве мы рассмотрим пять форм онтологической обусловленности, используя для этого понятие *признак архетипа образного миромоделирования*. Настоящее издание посвящено народному искусству как памяти о наиболее древних мифопоэтических представлениях, истоки которых свяжем с двумя формационными картинами мира (ФКМ): эпохой камня и эпохой металла. Специфику визуально-структурных решений народного искусства обозначим признаками *типизация и морфема*. Что касается других разделов, то им будут посвящены отдельные издания. Средневековый опыт Единосущего уникален, полон духовной жизни и составлял центральный нерв российской культуры, составляет его и сегодня. Этому отвечает признак *метаморфема*. Академическое искусство Нового времени подоплекой служения отечеству открывает в искусстве план *индивидуализации*, как атопичную форму метаморфемы в светской среде. Авангард – метаязык искусства XX века. Его признак, *антропоморфема*, отличается акцентностью субъекта как онтологического начала искусства индустриального времени. Все архетипы крепко сцеплены. Наследие литераторов не представить без

---

<sup>20</sup> Флоренский П.А. Органопроекция. [http://evdemosfera.narod.ru/issl/kn\\_rk/organoprojekcija.html](http://evdemosfera.narod.ru/issl/kn_rk/organoprojekcija.html) (обращение 05.10.2014). П. Флоренский при разработке термина опирается на работу Эрнста Каппа «Философия техники». Карус Пауль (1852-1919) – основатель так называемой теонии: «научной» теологии, согласно которой «вся истина божественна» (см. его работы «Теология как наука», «Философия как наука» (1909) и др.).

устного фольклора, а большую музыкальную форму – без народной музыки. Символ Веры пронизывает все академическое искусство Нового времени. Авангард породил и новый язык искусства, но и обострил языки всех видов искусств.

Проекция идеи жертвы на вещи, понятия, методики принимает вид идейных установлений, которые человек выбирает и которым он следует, используя для этого приемы интуитивного и логического схватывания истины. Это обстоятельство имеет и практическую цель. В обучении и любой образовательной программе по искусству должно учитываться накопление перцептивных характеристик пространства с самых далеких времен до настоящего времени. Использование этих законов при изучении законов синтеза чувственного и интеллектуального необходимо в наиболее универсальных с самого раннего возраста, и специальных – в отношении постепенной конкретизации будущей деятельности.



## II.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ И ОНТОЛОГИЯ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

*Обряд и жертва. Сакральный образ природного пространства. Ритм и структура. Художественное и сакральное в сельском жилище. Жертвенное и священное в мифе. Мировоззрение, семантика и художественный образ в народном искусстве. Онтология и технология. Онтология в средствах художественного синтеза в народном искусстве*

Пластическая традиция важна не сама по себе, а только как талант свободного выбора формы. Не искусство цель А. Рублева, но молитва, покаяние и соединение с Богом. Цель здесь – полнота человеческого существования. И в этом значении искусство сосредоточено в человеке, субъекте, красоте чувственного – по А. Белому «искусство есть искусство жить». Но парадокс в том, что ликование, страдание, полнота ощущения не могут быть достигнуты грубым образом. Искусство – не пляска на амвоне, не вандализм разрушения и не физиологический акт. Искусство – это **особые законы вещественного и драматургического оформления Целого как способ воссоздания метафизических смыслов Бытия**: уважение прошлого и настоящего в человеке предобразует исходное в эстетику формы, переустраивает среду под человека, что и составляет действие искусства, работу его законов. Искусство здесь неотъемлемое условие полноты жизни в форме, ее сути,

существования, полноты прошлого и настоящего, и только в этом отношении оно востребовано, противостоит слепой и неграмотной силе, стремящейся к уничтожению своего источника, из чего сама она вышла – великого прошлого и знаменного будущего. Каковы центральные смыслы как условия жизни человека как опыта его упрочения в мире, которые не могут быть учреждены вне законов и среды искусства?

### ***Обряд и жертва***

Жертвенный опыт в народном искусстве сохраняется в устном, игровом, праздничном, детском, сценическом фольклоре, хороводах, былинах, мифологии и сказках, но отчасти и в реальных жертвоприношениях в аутентичной среде, где у некоторых народов сохраняется обрядность в структуре календарно-производственного ритма жизни. Известны случаи придания изделию, например, культовой поселенческой скульптуре, защитной силы, когда при изготовлении деревянных фигур использовался устный заговор. На каждое сказанное слово приходился удар топора. Количество слов в заговоре соответствовало числу дней недели, недель или дней в году. При этом недостающее количество ударов топора означало неудачные дни, лишнее - лишало заговор силы. Соответственно выразительность и острота формы скульптуры зависели от числа ударов, определявших характер рубленой детализировки объема и поверхности. Целеполагания обрядовой культуры в храме усложняют драматургию обряда в связи с иным масштабом жертвы и новым философско-религиозным мышлением. Впоследствии искусство увязывается с общественными философски значимыми понятиями и явлениями. Идеи гражданственности и патриотизма, свободный выбор

существования, размышление над границами поступка, стиль жизни, стиль поведения становятся формой жертвы, и, тем не менее, вне причастного существования и вне метафизической генетики обряда самые высокие общественные цели недостижимы.

С течением времени аутентичные ритуалы жертвоприношения превратились в собственно обрядность и художественно эстетическую практику, творчески сохраняемую. Отпала необходимость жертвы кровью, поскольку все, что связано с желанием человека, может стать *отраженной формой жертвоприношения* – шире – целеполаганий обрядовой культуры как драматургии. Происходит это вначале в связи с утверждением основных обрядовых идей в храме, после чего аутентичные обряды вместе с жертвой крови теряют значение религии и становятся фольклором, а изографическая ткань сохраняется в вещном составе природопроизводственного годового оборота (крестьянского прежде, но и посадского искусства), преобразуется в структуры фольклорной традиции, и соподчиняется также искусству храмовой среды и органически сливается с академическим искусством Нового времени.

Вместе с тем удивительно, что жертвенный обряд реально существует и сегодня в аутентичной среде, где у некоторых народов сохраняется обрядность в структуре календарно-производственного ритма жизни. Мы наблюдаем своеобразный перехлест аутентично-родовой традиции, протянувшейся в цивилизацию, но воссоздающую исходные установления культа в формах его изначальной данности. Здесь ценности родового строя причудливо первичны и не обрели всеобщего надродового состояния, и миф сохраняет

основные идеи прошлого не в устном предании, а в конкретных коллективных ритуалах принесения жертвы.

В мифологии А.А. Потебня видел первый и необходимый этап в прогрессирующей эволюции типов познания действительности<sup>21</sup>. Миф у него результат «двойной мыслительной процедуры». Вещи и явления послужили аналогом для называния небесных частей, которыми затем названы сами земные объекты.

Однако если предположить, что Человек назвал небо и астрофизические объекты Человеком, Отцом, Матерью, Братом, Сестрой, Близнецами, Первочеловеком, и т.д. имея в виду себя, то он должен был оставить нам образную закладку в речи о себе как о первосушности, чего, как мы отметили выше, в языке нет. А.Ф. Лосев вообще полагал неправомерным «объявить человеческое, т.е. вторичное, слово первичным именем»<sup>22</sup>. В письме к Флоренскому (от 30 января 1923 г.) он писал «... Имя Божие есть сам Бог, но Бог сам – не имя»<sup>23</sup>, а его же общее определение «имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя», может звучать «имя человека – есть человек, но человек – не есть имя человека». Поэтому антропоморфизм в искусстве не требует логических операций – подгонки астрофизики под человека и обратно, а понятен общим происхождением и встречной инспирацией Человека и Истины. И поскольку определение «образа и подобия» не объяснено в характере воспроизводимости отношений, то для понимания <энергоинформационного> соответствия человека и мира

---

<sup>21</sup> Шкловский В.Б. Потебня (1916).

<http://www.opojaz.ru/shklovsky/potebnja.html> (обращ. 24.02.10).

<sup>22</sup> Гогтишвили Л.А. Религиозно-философский статус языка/ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А.Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 917.

<sup>23</sup> Там же. С. 910.

достаточно иметь: а – сакрально-значимые объекты, каковыми и являются вначале <родовые> животные и сам человек; б – помнить, что отношение Человек – Природа всегда будет упрощением Целостности, всегда меньше данного через Откровение и Богообщение <знания>, объясняющее природу вертикали Человек – Творец и горизонтали Человек – Люди (Общество).

Поэтому исходным условием антропоморфности образов богов, богинь в народном искусстве нужно полагать неких «заместителей» Единого Бога, представления о которых <компенсируют и частично восстанавливают> утрату изначальной духовной полноты в человеке – его божественной предопределенности.

Великая Мать, например, как «вселенское божество» не суть переноса образа женщины и деторождения на природу и обратно, а одна из модальностей Архетипа Целого и функций творения – РОДОВОГО самого по себе, как следа первичного АРХЕТИПА. И если этот факт рассматривать в отрыве от Первотворения, то возникает видимость его самостоятельности. Но не конкретные способности к деторождению и соответственно видение собственного «жизнедеятельного организма», чаще женского, явно демонстрирующего способность к самовоспроизведению (по И.М. Денисовой) выступает общим всех форм жизни, а исходный принцип творения из Начала, которому человек равен. Недаром в структуре народных представлений существует контаминация образа Горы, Мирового Древа и Берегини – этим снимается сама проблема переноса человеческого на природное и обратно. Так вне зависимости от конкретных форм восстанавливается истина Творения и существования духовного в человеке из его источника. Генетическая память Первотворения не только сохраняется в

разных культурах, она воссоздается в многообразии представлений благодаря сакральности самой жизни. По этому поводу О.Н. Четверикова и А.В. Крыжановский весьма метко замечают: «Характерно, что предания первобытных народов сохранили воспоминания о тех же событиях, что описаны в Книге Бытия, но они уже значительно искажены»<sup>24</sup>.

Тогда только справедливо замечание, что «для раннеродового общества *целостной системой-моделью мира*, включая социум, предполагается представление о нем *как о живом организме* – первосуществе, первопредке, способном к постоянному порождению – творению из себя всего и вся (В.Н. Топоров, А.Е. Лукьянов)»<sup>25</sup>. И конечно нельзя не увидеть здесь библейское начало, на наш взгляд не требующее никаких других объяснений, поскольку все они будут касаться вторичных признаков, а вторичное, «человеческое имя» (по А. Лосеву) не может быть основанием для определения первичного имени.

Сохранение (или «воссоздание») в многообразных и причудливых формах изначальной модели Бытия не отменяет саму духовную пуповину сакральной истины. Длительное существование в географически локальной самоорганизации народов мира способствовало упрощению, редукционизму изначальной идеи творения и одновременно удивительной изобретательности в ее

---

<sup>24</sup> Четверикова О.Н., Крыжановский А.В. Культура и религии Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М., ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2009. С. 11.

<sup>25</sup> Цит. по Денисовой И.М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки. Автореф. дисс. ... к.и.н. М., 2006 – в разделе 1. 2. – Концепция архаичной модели мира в образе живого существа.

трактовок, что и вело к появлению сакрально/религиозных модальностей самих представлений – очаровательных и поэтических. И поскольку первичным возможно полагать отношение человека как «образа и подобия» Бога, то к двойному отражению А. Потебни следует добавить аспект ИЗ-начального соответствия Человека и Мироздания.

Особенность отсутствия в речевых конструкциях и слове в целом – индивидуальной ипостаси человека, характерная черта народного искусства. Жанровые аспекты композиции с узнаваемым конкретным образом человека появляются поздно, уже под воздействием «ученого искусства», профессиональной живописи и графики. Они связаны с развитием торговых отношений, распространением письменной культуры, естественно-научными знаниями, расширением кругозора и трансформацией фольклорной формы в сюжеты и темы лубка, кукольного театра, ярмарочного балагана и др. И, тем не менее, поэтические решения, например в сказках Пушкина, полны архетипических символов прошлого. «Сказка о царе Салтане» полна этих символов: Живой Океан, с которым беседуют младенец и мать его, Остров Буян, Гора и Древо/дуб, растущий на ее вершине, Гвидон/герой убивающий зло/коршуна и т.д. – все служит исправлению несправедливости в отношении к царице и ее сыну.

Что же касается архаических образов антропа в народном искусстве, то все родящие и творящие ипостаси отвечают мифологическим представлениям о сакральной роли человека в производственных, социокультурных функциях из предопределения связи человека и окружающего мира. Какова же в этом случае онтология искусства? Что вверяется в таком эпизоде человеку, если сакральный опыт – вера в *непосредственное* нисхождение надличного на личное

через *культ* – есть почитание Сверхъестественного в *обряде жертвоприношения* и его специфических продолжений как *традиции*?

У многих народов сохраняется память и обряд принесения жертвы в структуре производственной жизни и семейно-родовых отношениях. У русских, татар, коми память о сакральных доконфессиональных воззрениях сохраняется как фольклор. Подарки отца дочери/сыну, юноши – девушке, девушки – юноше, матери – дочери сакрализованы самим фактом подарка и не требует акта сакрализации –



Рис. 1. Жрецы (восясь) в священных поясах. Утро после моления в роще Луд. Южные удмурты, д. Кузубаево. Фото В. Кошаева. 1994.



жертвы. Сам подарок – символическое ее принесение. Но в сегодняшней жизни остаются и собственно языческие культы.

Трудно сказать, почему так устойчивы эти культы. Есть версия, что это следствие запрета на исправление храмового обряда в XX веке. Однако скорее это следует признать «молодостью» Веры в Единое. Если коми-зыряне <финно-угры северо-востока Европейской России> Стефаном Пермским приведены ко Христу более шестисот лет назад и дохристианский пласт верований, как и у русских, превратился преимущественно в фольклор, как и у болгар Поволжья, <казанских татар>, принявших ислам в 922 году, то многие народы обрели Единобожие сравнительно поздно – две, две с половиной сотни лет назад. И духовное ощущение не вознеслось и не обрело еще полноты Единого. И одним из способов самосохранения «идентичности» продолжает оставаться обряд жертвоприношения кровью. Грустно, но именно так кровнородственная община сопротивляется темному давлению в этом мире. И хотя движение через научное и образовательное – филологическое, лингвистическое, археологическое, этнографическое знание, занятия искусствами – живописью, станковой и книжной графикой, скульптурой подготавливает почву для укрепления сознания в цивилизационном звучании этнических культур, все же по факту пока этого не произошло.

На рисунке 1 представлены удмуртские жрецы после ночного моления в роще Луд с 12 на 13 июля 1994 г., где присутствовали только мужчины, представители нескольких семей. Широкие пояса пластическим и цветовым контрастом придают силуэтам *восясь* (жрецов) прочность и

монументальность. Тканый из крашеной шерсти пояс жреца бережно хранится в доме, и необычайно почитаем (рис. 2). Два потока с краев объединены менее активной по контрасту центральной полосой с «золотистой» линии оси, несколько



Рис. 2. Пояс восясь (жреца) Шахты Дернова. Д. Кузубаева. Южные удмурты. Фото В. Кошаева. 1994.

смещенной от срединной линии. Полосы по краям по рисунку схожи, но одна из них (на рисунке справа) шире. Получается не строгая симметрия полос, а трехчастность композиции – общепринятая во многих культурах трехчастность образа мира. Ритмы хорошо сгармонированы визуально. Пучок на конце пояса означает, что узор взят за образец другой мастерицей. Он оставлен как благодарность за дар, что свидетельствует о родовых взаимоотношениях и

прежде всего уважении сакрального смысла художественной вещи. У двух жрецов такой пояс отсутствует и вместо него используется вышитое и в одном случае вафельное полотенце, что нарушает целостность образа жреца. По сути, мы имеем здесь переход от художественно-символического артефакта к символике его места в образе служителя культа и утрате художественного значения.

Место Луд (рис. 3) расположено на краю поля и сразу за ним склон резко спускается на юг крутым перепадом уровней



Рис. 3. Священная роща Луд. Юг Удмуртии. Фото В. Кошаева. 1994.

более ста метров. Внизу протекает небольшая речка, а взгляду окрест открывается необъятная панорама, с разбросанными в удалении несколькими деревнями. Деревья в роще стоят неплотно, среди них дубы, липы, ели, некоторые с раздвоенными верхушками. Считают это признаком особой энергии места. Разбитые молнией стволы высохших деревьев придает роще фантастический вид. Томно и сладко, в полную силу, цветут липы. Красивыми силуэтами очерчены плотные кроны дубов – в Удмуртии они растут в основном на юге. Под одним из дубов, после заката

солнца, в жертву приносятся белые бараны. Один общий, для рода, остальные приносятся семьями по важным поводам: строительство дома, учение детей в вузе, уход сына в армию, свадьба и т.д. В год 1994 котлов было шесть. На моления прибыли из дальних мест мужчины молодые и средних лет. Всех вместе со жрецами их около двадцати. В котлах, помимо жертвенного мяса варится пшеница. Пища варится всю ночь и вкушается всеми участниками с первым лучом солнца.

Пространство роши Луд у удмуртов представляет собой три зоны, вписанные друг в друга. По сути, это маркировка пространства макрокосма, адаптированная под общинную структуру рода. Границы

каждого круга распечатываются молитвой и запечатываются ею по окончании обряда. Во внутренний круг, где зажигался священный костер под котлами на таганках, которых в конкретном случае было шесть, могли войти только жрецы, во втором круге находились помощники, и в отдалении мужчины. Вкушать веселящие напитки на данном молении нельзя,

но в радостном настроении это строгим не оказалось. За пределами роши оставались кони, обозы, горели костры, у которых проводили ночь женщины. Моления и жертва в Луде приносятся Керемету, персонажу нижнего мира,

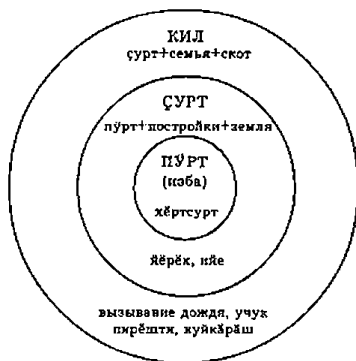


Рис. 4. Дом в чувашском языке имеет несколько значений: дом – это *пурт*, *сурт*, *кил*. Взято из: Салмин А.К. Семантика дома у чувашей. Чебоксары. 1998.

иногда его называют богом несчастий и болезней. Трехуровневая маркировка пространства встречается не только в священных рощах, но и всего окружения человека: усадьба – усадьба с прилегающим участком – усадьба с участком и окрестными полями. Это можно видеть, например, в маркировке пространства у другого народа Поволжья – чувашей (рис. 4).

Важным вещным атрибутом моления являются *воршуд* (от удмуртского *вордыны* родить, растить и *шуд* счастье) – символ покровителя рода, семьи, который хранится в берестяном коробе и в случае моления в Луд приносится и вывешивается на прясле ограды. У удмуртов насчитывают до 70 родовых групп. Полагают, что каждая имела своего воршуда, имя которого восходило к священным – тотемным животным и птицам: «глухарь» - Докъя, «лебедь» - род Юс, «щука» - Чабья и др. В качестве символа воршуда в коробке соответственно могли находиться перо птицы, косточка белки, челюсть или голова рыбы, бычьи рога и т.д. Эти части



Рис. 5. Духи-покровители (символы умерших старших семьи в традиционной культуре чувашей.

обрядового пространства уже не символы, а носители – вместилища духа предка. Воршуд обязан культу предков, вместе с которыми он призывается. На рис. 5. представлена иллюстрация с духами-покровителями (образами умерших старших родственников) чувашей. Короб-дом очень прост и выразительно пластичен, отличается некоторой брутальностью в трансформации лубяных заготовок, и в то же время конструктивно-технологической ясностью, простотой и эффектной сшивкой объемов. Память о

покровителе рода различима сегодня в удмуртских фамилиях, а четкость родовой структуры сохраняется как наследие правил экзогамии и запрета на кровнородственное смешение.

Надо полагать, что каждый род имел свое коллективное место моления – Луд, Куала (Куа, Быдзым Куа), Булда и др. По всей видимости, сегодня известно меньшее число священных рощ, чем родов, что возможно объясняется их закрытым характером. В 13 районах Удмуртской Республики у удмуртов, бесермян, марийцев их описано числом 39 (полевые исследования 2000-2001-х годов).

По рассказу одного жреца, с которым мы беседовали в Малмыжском районе Кировской области, в советское время *институт жречества* также пострадал, как и все культы в целом. В этом отношении ново изобретение жителей Кузебаева в Удмуртской Республике, где функции жрецов исполняют по жребию, что защищало их от физического уничтожения. При этом все наследуют детали обряда, знают *курыськоны* – молитвы и их поэтическую ткань как метаобразующую основу речи и образа искусства. По сообщению одного журналиста, в середине 90-х годов у марийцев насчитывалось около тридцати священных рощ.



Рис. 6. Интерьер Быдзым Куа (Великое святилище). Место моления верховному божеству - Инмаре. Фото В. Кошаева. 1993.

Пантеон удмуртской мифологии представлен верховными богами, к которому относятся «свои» деревья. У Инмара <Инмар> такое дерево сосна. У Кузя – ель, Кылдысина – береза. В упоминаемой роще Луд священным деревом, связывающим мир людей с Кереметом, служит старый дуб с дуплом, под которым приносится жертва и на корни которого выливается ее кровь, что свидетельствует о принадлежности Керемета нижнему, подземному миру. Трехуровневость пространства очевидна не только в



Рис. 7. «Жрецы» в Быдзым Куа (*восясь и торо*) во время чтения *курыйськона*, обращения к Инмару.

Рис. 8. Два священных крюка над священным огнем и котлы с кашей из пшеницы и мяса птицы. Женщины (жены *восясь*) следят за готовкой каши. Фото Кошаева В. 1993.

отношении пространства Луд или пространства поселений, но и в отношении модели Древо – Роща – Лесное урочище как три уровня макрокосма. Их границы также сакрализованы. Другое место моления расположено

недалеко от первого, однако в глухой чаще. Оно именуется Быдзым Куа/Куала. *Куа, куала* этнограф из Удмуртии С.Н. Виноградов трактует как «там где медведь», «шкура медведя». Здесь моления Инмару, верховному божеству удмуртского мифологического пантеона, проходили с утра 12 июля. Жертвенная особь – селезень, в основном белый. Кровь жертвенных птиц собирается в чашу и предается огню



Рис. 9. Жертвенная кровь птиц, предается огню.

Рис. 10. Молитва, запечатывающая пространство Быдзым Куа по окончании обряда. Фото В. Кошаева. 1993.

(рис. 9). Котлов насчитывалось 26, по числу пришедших семей, и 27-й – общий – варился внутри куа. Присутствие на молениях нескольких поколений – от малых, на наш взгляд 5 – 7 летних, детей, до бабушек и дедушек оставляет чувство праздника и единения.

Куала представляет срубную постройку (рис. 10). Внутри находится *воршудный* короб, который размещен на полке *мудор*, а священный очаг с деревянным, также священным крюком для котла, находится примерно посредине куа, чуть ближе к выходу. Левая и правая части куа – оппозиция мужское – женское (рис. 6).



Обряд совершают группа из четырех жрецов, один из которых, Торо, сидит на лавке в левой части куа (рис. 7, 8). Функции Торо, однако, не жреческие. Он ничего не делает, но только взирает на происходящее.

Из других вещных артефактов в куала есть шкафчики и столы, на которых во время моления выставляются для освящения хлеб и пшеничная *кумышка*. На противоположной от входа стороне расположены жердочки, где обычно висят жертвенные полотенца, принесенные из семей. Жертва приносится общей кровью всех птиц, хлебом и кумышкой Инмару. В молениях быдзым куа есть еще и внутренний обряд, когда мужчины уединяются вглубь леса. Завершается обряд также как и начинается – молитвой верховному богу удмуртского пантеона Инмаре.

С точки зрения пластической особенности удмуртского искусства можно увидеть именно в обрядовой структуре,



Рис. 11. Удмуртский крезь.

культе, объектах почитания, которые отличаются простотой и емкостью формы, сдержанностью по оформлению. Искусство рождается из неспешных несуетливых действий участников обряда, которому и посвящены порядок, вся атрибутика и самой куа, и ее наполнение – святыни рода, поэтические тексты, внутреннее переживание принесения жертвы. Особенность объема изделий характеризуется способностью мастера сохранять первородную причинность материала, некоторую тяжеловесность его объема, но в то же время массивность,

даже монументальность. В уважении к материалу, понимании его одушевленности хорошо читается ощущение сакральности вещи.

### **Сакральный образ природного пространства**

*И воздух, поющий ветрами,  
И тихо щебечущий колос,  
И воды, и свищущий пламень  
Имеют свой явственный голос.*

Даниил Андреев

Природа в ее мифопоэтическом раскрытии всегда жива и всегда сакральна. Понимание ее живого состояния есть в культуре всех времен, всех народов. Живое трактуется в виде представлений, имеющих мифологическую, природу. Во всех мифах жизнь трактуется как след или результат творения. Общий источник описан на первых страницах Библии, где «произвела вода душу живую», а также и «земля произвела душу живую». Сам же «Миф» особая форма знания, оформленная в опыте речи. Миф происходит от греческого – *слово*, как сути того, что определено изначальным тождеством СУЩНОСТЬ–СЛОВО, и только в этом смысле миф означает предание, сказание – не просто мифологическую историю, а историю имеющую первопричину. До настоящего времени автохтоны разных территорий сохраняют глубочайшее ощущение одухотворенности всех природных объектов, населяющих их природных существ и сакральных сущностей. Так удмуртский «крезь», струнный инструмент, одновременно означает «мелодию», которая придумывается и дарится каждому члену семьи и которая сопровождает его всю жизнь именно как его мелодия. При этом слова песни предполагают импровизационность, вариативность, а мелодия всегда постоянна. Но «крезь», одновременно и

дерево, из которого инструмент изготовлен – пораженная молнией сосна, как бы «отмеченная» высшими силами (рис. 11). Так искусство сочетает в себе сакральность мира, связь с природой, судьбу человека. И это не мешает современным этносам понимать себя частью цивилизации. И в таком отношении важно разделять природные свойства «одушевленного пространства», историю предопределения духовного потенциала природных объектов, восходящую к правилам существования этносов, вырабатываемым в архаических культурах, и отделять их от тех, которые продиктованы противостоянием ценностям Единсущего. Мы заостряем внимание на первых двух, ставших основой фольклорной традиции в искусстве.

Природа в мифологии является понятием Целого. Целое включает в себя все типы систем, которые отражают таксономическую комбинацию любого типа формаций. Для мифологической системы палеолита классы природных объектов находятся в отношениях с системой «род-племя». Понятие Рода раздвоилось в нашем языке: род как коллектив; и Род как исходная Сущность (у славян – Бог). Второе значение, являющееся исходным, и должно было бы определять всю целокупность духовных понятий. Однако, например, в морфологии искусства у М.С. Кагана, род искусства соподчинен виду искусства, как более общей, по мнению автора, категории. Это конечно неточность, возникающая как реакция на запрет понимания метафизической сущности искусства.

В эпоху металла к «роду-племени» добавляется «семья». В конфессиональном Средневековье родоплеменное трансформируется в более сложную категорию – «общину», которая может быть как кровнородственной, так и соседской. Классы существ зоологии и ботаники также

участвуют в построении Картины Мира. Так или иначе, Природа наделена во всех культурах понятием «живого». А в силу того, что мифология – особый систематический код инспирации природного и человеческого, то определение его божественной природы предопределены исторически и всегда конкретны.

Как отмечал А.Ф. Лосев: «Миф, следовательно, есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений». Абстрактно-метафизический характер обычного взгляда на первобытное одушевление природы у А. Лосева всегда таково, что все части природы находятся во всеобщей связи. И это не простое явление. «Ведь силы природы здесь не только одушевлены, но, будучи одушевленными, находятся между собой в очень определенных взаимоотношениях. <...> Тут одушевляются не просто отдельные предметы, существа, но именно те, которые находятся между собой в известной связи, в родственных отношениях, являются друг для друга родителями или детьми, братьями или сестрами, дедами или внуками, предками или потомками; и, кроме того, все вместе они образуют универсальную родовую общину, основанную на первобытном стихийном коллективизме. Вот эта-то конкретность и теряется из виду, когда говорят о всеобщем одушевлении, антропоморфизме, анимизме, политеизме и т. д.»<sup>26</sup>.

В характере природных ощущений все пространство обладает духовной напряженностью. Ее освоению служат уровни

---

<sup>26</sup> Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: «Мысль», 1996. С. 13.

маркировки ближнего, среднего и дальнего пространств, освоенность которых ученые определяют а) конкретным местом проживания, б) а+прилегающие производственные (семейные) угодья; а+ б+ производственные окрестности всего рода, общины. Одушевленное значение имеют: места молений, ядром которых выступают древо, олицетворяющее конкретного бога, молельня, как место его пребывания в обряде.

Эти два ядра образуют по всей очевидности ось – «природный дух – дух рода (коллектива)», которые могут быть поняты как связь с помощью сакральной функции. Рисунки 9 и 10 относятся к обряду жертвоприношения белого селезня верховному божеству Инмару одного из родов южных удмуртов.

Совмещение идей дохристианского и христианского верований можно наблюдать у малмыжских марийцев деревни Кашаево, Малмыжского района, Кировской области (рис.



Рис. 12. Сакральный центр молельной рощи у *чи-мари* (д. Кашаево, Малмыжский р-н, Кировская обл.). Фото Кошаева В. 1995

12). Семь берез по числу божеств марийского пантеона с атрибутами семей в виде полотенца, группируются вокруг «часовни» с образом Николая Мирликийского чудотворца под ее скатами. В самой молении в день жертвоприношения используются восковые, церковные свечи, которые *приплавливаются* прямо на кору той или иной березы, божеству которой посвящена молит-

ва. В пантеоне марийцев семь божеств, отвечающих за роды, за упокой, за урожай и т.д. Верховное божество – Куго Юмо. Соответственно семь берез.

Очень эффектно выглядит береза (рис. 13) на могиле «Ак патыр чучой» (белого богатыря) у марийцев (*чи-мари* д. Б. Китяк, Малмыжского района Кировской области).

Береза, стоящая свободно вне рощи, широко раскинула ветви. Она красива особой пластичностью, могучим выбросом ветвей, с привязанными к ним жертвенными полотенцами. Это еще не художественное произведение, но уже не

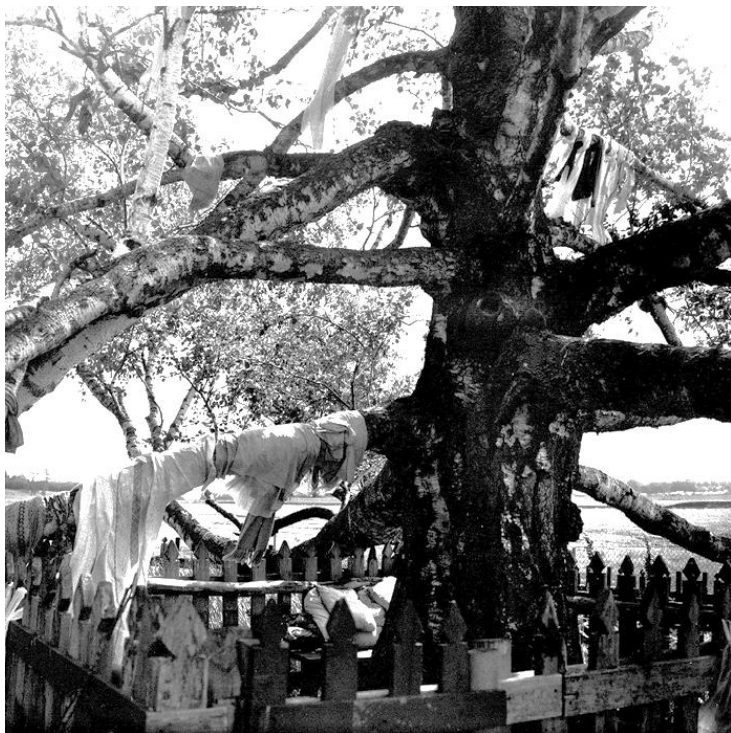


Рис. 13. Береза на могиле «Ак патыр чучой» как мощный у марийцев группы *чи-мари* - пластический архетип образа одного из марийских князей. Фото Кошаева В. 1995 г.

абстрактный природный объект. Береза огорожена двумя квадратами заборов с входной калиткой. Во внутренней части находятся скамьи, на которых лежат подушки из перьев жертвенных птиц, здесь же кости жертвенных особей. В дупла дерева в связи с важными семейными событиями кладутся деньги. Две ограды напоминают принцип обустройства монгольских захоронений.

«Защитные» функции растений, освященных в Троицу в храме, можно видеть на рисунке 14. Можжевельовый куст помещен под наличник (в березовую <антисептическую> прокладку подоконника). Матица нового дома, под которую



Рис. 14. Можжевельовая ветвь в подоконнике дома деревни Чабишур, Удмуртской Республики. Фото В. Кошаева. 1996.

вкладывает впервые заходящий в дом человек (южные удмурты) – одновременно и образ природы и сакральный по

назначению элемент как схема двух духовных сущностей «дух природы – дух семьи (рода)».

Особое сакральное отношение в природном пространстве читаем в захоронениях. На рисунке 15-а показано кладбище некрещенных чувашей. На могиле помещается *юпа* – столбик, как антропоморфный символ и вместилище духа погребенного.



Рис. 15. Сакральные объекты как священные символы, имеющие значение сакральных маркеров: а - *юпа* — антропоморфный столб на могиле чувашей; б – часовня христианского кладбища русских (д. Борок, Н-камского р-на, Республика Татарстан).

Сохранившиеся в чувашской культуре фольклорные традиции моделируют некоторые традиции, доставшиеся от зороастризма, в частности представления о солнце как



духовном источнике, как особом понятии света. На рис. 15-б – кладбищенская часовня русских христиан в д. Борок (Н-Камский р-н, Республика Татарстан), где воплощена идея присутствия Бога как универсального защищенного пространства. Часовня новая. Она вынесена в южную часть кладбища. Иконы размещены на три стороны света кроме севера. Прежняя подобная часовня расположена в центре кладбища, недалеко от центрального Древа, как начальной зоны христианского погоста. Она уже не действует, но ее ориентация была точно такая же.

Наблюдая характер традиционных молений у марийцев нам показалось, что в отличие, например, от удмуртских, где почитание языческих богов и культов более прагматично и преследует сохранение заведенного порядка, здоровья и материального благополучия, образные представления о мире у марийцев носят скорее сказочный, чудесный характер. Ожидание чудесного сближает психологию марийцев с русской и даже татарской, где ожидание чуда так же окрашено восторженностью.

Аспект мировоззрения в его сакрализованном образе тесно связан с искусством ландшафта. У русских это не только множество зелени и неперенные деревья, часто обычные лесные при усадьбе или на кладбище, где идея мирового дерева как первичный космический символ олицетворяет собой духовную культурную норму, но в первую очередь, удивительная сомасштабность и использование рельефа местности, которая, в отличие от финноугорского, за редким исключением не наделяется свойствами языческого толка. Примером ландшафтного освоения мы приводим материалы по с. Шереметьеву, которое возникло во второй половине XVI в. (Нижекамский р-н, Республика Татарстан) и первоначально было заселено выходцами из

Нижегородской области (рис. 37). С северной стороны село охватывает небольшая речка Уратьма, неглубокая, «по щиколотку», летом, но весной, поднимающаяся до нескольких метров и стремительным потоком уносящая не только деревянные мостки, прибрежные заборы и даже дома, неудачно близко расположенные к реке, но и железные и железобетонные конструкции перекинутых, казалось бы, прочных, основательных мостов. Образ весенней могучей реки, стремительно рождающейся «из ничего» и через две, три недели вновь становящегося тихим, смиренным потоком – своеобразный образный символ ландшафта. Причиной столь бурного движения воды является огромная масса таящего снега, которая скапливается на склоне высокой до 200 м террасе, расположенной с северной стороны села и обращенной к солнцу. Терраса поднимается сразу за Уратьмой. Этот уступ, протянулся с востока на запад на много километров. Склон покрыт сосновым бором, орешником и мягкой шелковистой травой. Село лежит на поверхности, напоминающей тарелку, перевернутую вверх дном и пересекается тремя еще более мелкими речушками, точнее сказать ручьями, протекающими по дну оврагов. С покатых к реке и ручьям поверхностей очень быстро стекает вода весной и после дождя, что удобно и для пожарной безопасности. Этой же цели отвечает широкое уличное пространство, достигающее в некоторых местах более ста метров поперек улицы. Образующееся свободное пространство не закрывает обзора и визуально связывает пространство человека и пространство природы. Защита с Севера террасой и лесом от холодных масс воздуха и открытость южному солнцу позволяют вести приусадебное хозяйство с ранней весны до глубокой осени. Мелкие реки и запруды на них служили не

только мельничному делу, но и многим другим производственным задачам: в начале века здесь насчитывалось 34 небольших «заводика» (мастерских) по переработке кожи и изготовлению кожаных изделий; существовало несколько гончарных производств; кузница. Определение характера села как ремесленное накладывало отпечаток на сознание живущих здесь мастеров, искусство которых поверялась не только на традиционных промыслах по дереву, текстилю, войлоку, коже, но и изготовлении музыкальных инструментов: гармоней, и даже фисгармоний (рис. 16).

Окрестные места получили наименование в основном по характеру понятий места и качества (Доносов Затон,

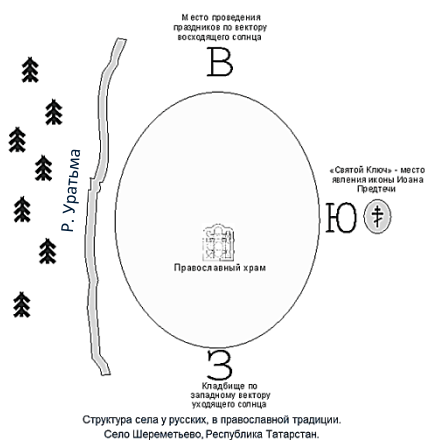


Рис. 16. Структура села у русских: с. Шереметьево, Нижнекамский р-н, Республика Татарстан.

Двенадцать ключиков, Глиница, Выгорожный ключ, Сухой лог, Мокрый лог, Долгая гора, Три дорожки и т.д.) как говорилось, в основном по впечатлениям, не связанным с сакральными значениями язычества, за исключением Лысухи, название которой встречается и в других местах и означает «ведьмино место», что, однако, не мешало детям осваивать склон горы для зимних катаний, так как крутой профиль горы наверху сменяется, пологим спуском в нижней части, удовлетворяя

самые разные ощущения от скатывания.

Доминирующим религиозным символом - *центром села* - являлась удивительно красивая церковь, выполненная в

традициях бесстолпного храма. Жители называли храм «византийской церковью». Ее можно было видеть еще в конце 50-х гг. уже без купола и барабана: на внутренних поверхностях стен сохранялись фрески.

Вторым сакральным центром села Шереметьева стал Святой Ключ, расположенный в трех километрах к югу. Доминирование юга как географического вектора жизни очень естественно для огромного региона – от северных широт, до центральных районов Башкортостана и Астраханской и некоторых районов Волгоградской областей. По словам жителей, место явления чудотворной иконы (Иоанна Крестителя) собирало невероятное число паломников не только из ближних деревень, но и из удаленных на несколько десятков и даже сотен километров селений, ежегодно на Троицу приходивших сюда, чтобы принять «Духа святого» излечиться, помолиться за уходящих в армию детей – испросить то, что составляет главные смыслы жизни человека. Расположенное среди луговых полей, в период высокого цветущего травостоя, открытое звонкому небу это место поклонения удивительно сочетает глубину и возвышенность переживания и олицетворяет абсолютную гармонию человека и природы и ядра его жертвы Бога-Сына за людей.

Третьим сакральным центром является кладбище, расположенное на *западной* стороне села по вектору уходящего солнца. Две очень старые березы, одна из которых символизирует «древо мира», расположены в центре кладбища.

И, наконец, четвертый центр – по вектору праздничного начала села – расположен в удобном для проведения праздников пойменном месте – *на востоке*. Наиболее яркий из них «Сабантуй», татарский по природе, ставший общим и для

русских селян и их соседей из татарских (в том числе *кряшен*) и русских деревень по причине демократичности единоборства, утверждающего силу и ловкость человека, как своеобразный атропоморфный импульс жизни. К слову сказать, на общих праздниках у разных народов Приуралья, сложившихся в XX в., например у марийцев и удмуртов, так же вполне органично присутствуют элементы этого праздника.

Таким образом, эстетические переживания пространства в рассмотренном примере возникают на распределении векторов жизни праздничного – восточного, жизнеутверждающего – южного и потустороннего – западного. Северное пространство защищено высокой террасой и сосновым бором. Этот вектор создает необычайно сильное впечатление, в зависимости от того, в какую сторону направлен взгляд человека. Замкнутость при взгляде на лес рождает ощущение досягаемости края мира, «мизансцену» ландшафта, а открытость при обозрении села со стороны лесной террасы создает ощущение его безбрежности, бесконечной протяженности. Возникающее тождество конечного и бесконечного – одна из самых удивительных особенностей народного художественного сознания русских. Схема села фактически схема «села-храм», где сам храм – алтарь – обращен к Иерусалиму, а запад символизирует мир потусторонний.

### **Ритм и структура**

В общем виде для понимания всех онтологических *дескрипций* (от лат. *descriptio* — описание), в нашем случае декоративных, орнаментальных, музыкальных, поэтических и т.д. форм народного искусства как фольклора, как планов исторической памяти важна категория РИТМ. С помощью ритма не только формируется семантическая основа в

народном искусстве как форма и структура сакрализованных *декоративных определений*, но и выявляется сама категория онтологии. Наиболее известны три ритмические структуры: сетка, раппорт, центричный порядок. Но ритм не только это. Материальный предметный мир, жилая и промышленная среда, плоскостные и объемные конструкции структурированы ритмически. Помимо сеток, раппорта и розеток имеют значение *тектоника*, как более общее категориальное определение *устройства* формы в характере стоечно-балочной конструкции, арочного проема, купола, оболочки. Все исторически предопределены и имеют внутренние резервы развития формы. Добавим сюда контррельефы и биомеханику Татлина, проуны Лисицкого, конструктивизм Родченко и другие приемы авангардного творчества, что используются сегодня и как элементы творчества и пропедевтики и в образовании.

Всеобщность ритма – от Рита: (*др.-инд. rta-*) – «обозначение универсального космического закона <...> определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования вселенной, космоса, нравственности» ... «всеобщий характер Риты проявляется в том, что она управляет и вселенной и ритуалом» ... Рита не видима смертным “закон сокрыт законом”, то есть рита определяется не из вне, а из самой себя»<sup>27</sup>. Интересно, что Рита имела двух помощников богов, один из которых Митра, с чем, надо полагать, этимологически связаны атрибут и духовный сан в православии – митра, митрополит. Ритмической основой обладают не только раппорт, сетка, розетка, но и структуры противопоставлений, такие как

---

<sup>27</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия Т.2 (К-Я). М.: Советская энциклопедия. 1992. С. 384.

правое-левое, верхнее-нижнее, черное-белое, красное-синее, большое-малое и т.д. Древнегреческий меандр, растительный раппорт Возрождения, декор текстиля в народном искусстве – все являются примеры закономерностей ритма. С ритмом соотносится **симметрия** – греки использовали понятие симметрии для объяснения всеобщности мира, понимая под симметрией единообразие, гармонию, пропорциональность. Персей победил Горгону, глядя в щит как в зеркало. Это своеобразная интерпретация законов симметрии как метафора того, что препятствие преодолевается не напрямую, а через его отражение. Таким образом, РИТМ выступает не только средством художественного декоративного, изобразительного или конструктивного оформления, но и универсальной функцией и способом построения любой структуры. Ритм наиболее универсальная категория, объясняющая художественные и естественнонаучные законы, например всеобщие принципы соизмерения (золотое сечение), структур электромагнитных полей, процессов кристаллизации, чередования напряженностей в пространстве. Ритм лег в основу теории орнамента, средств формы в дизайне, в понимании композиционного строя живописи и др., и всю полноту обрел как эстетическая программа вещи. Любая драматургия в развитии темы и сюжета задана ритмически. Структура обряда – непосредственный ритмический порядок. Каковы особенности связи ритмического и сакрального в искусстве? Тектонически ритм вертикалей, во всяком случае в русском языке, установлен СТ, которое может полагаться метасимволическим звуко сочетанием, лежащим в основе самых разных слов, но отвечающим общему определению некоей основы, по смыслу вертикально ориентированной: столп, стол, стена, строй и

др. Но СТ встречаем и там где стоначалник, стадия, стандарт, структура и др. СТ в славянской азбуке СЛОВО ТВЕРДО <Бог тверд>. Стоять, существо, естество, степень, стаж, стаз; также и ставень, состав, сталь, стило, стагнация, и вероятно инстинкт, представление, свойство, ледостав, система – свидетельствуют об универсальном значении тектоники, как базовом энергообразующем значении СТ – основы.

Полагаем, что не будет ошибкой это сочетание понимать в

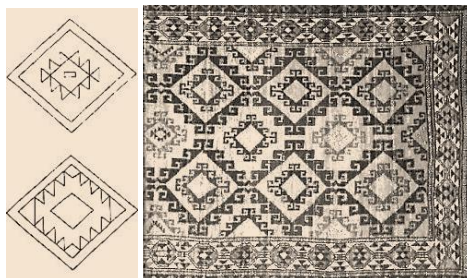


Рис. 17. Резьба фасада дома в г. Кунгур. Начало XX в.



значении онтологических функций в словах *свойство* как предикат *существа*, а собственно варианты бытийного <Я (Есть) Сущий>, данные в откровении, и, соответственно, производных от него сущность, существование, а также общество, общественное. Значение СТ прочитывается в тектоническом условии стоечно-балочной конструкции, что указывает на ее онтологический характер. Место касания в конструкции стойки и балки часто акцентировано особым образом. Это достаточно четко просматривается в обработке консолей крыльца, верхнего звена (венца) деревянного сруба в стропильной конструкции, который в некоторых домах на Русском Севере заканчивается полувалютой. На рисунке 17 стойки полуколонн наличника окна, в нижней части опираются на «плинты» и своеобразную базу, сформированную геометрическими объемами двух усеченных и повернутых друг к другу четырехугольных полупризм, схваченных ободками в месте стыка и выше. Стойки сужаются постепенно к верху. Перед тем как стать основанием для прямоугольной арочной конструкции и «антаблемента», полуколонны в наиболее узкой части перехвачены также несколькими ободками. Далее они расширяются и лопатками подпирают «эхин» со своеобразными «иониками ордера», за которыми можно увидеть «абаку». Вертикаль колонны ритмическими элементами уверенно сопрягается с горизонталями разнообразных резных накладок «кокошника» многообразных и несколько эклектичных. Есть ощущение, что мастер или знал строение античной ордерной системы, или повторял некий образец. И хотя накладная резьба часто уступает резьбе рельефной и круглой ввиду большей целостности, емкости, лучшей объемности последней, все же структура забранного полностью фасада с

многообразными ритмами накладных элементов, с разнообразием понижения и повышения в уровнях плоскостей декора, вызывает уважение сочетанием ритмов.



Ритмы и структуры декора в народном искусстве по разнообразию и техникам превосходят все другие виды декоративного искусства. Здесь приведем только несколько примеров. Сложная ритмическая структура

Рис. 18. Ковер Тукти клем (безворсовый) Прорисовка – элемент бордюра ковра – *омыртка* – (позвоночник), означающий «бренный мир». Шерсть, ткачество. 200х370. Южный Казахстан 1953. Взято из: Жукенова Ж. Образ мира в ансамбле казахского народного искусства: типология художественной структуры. Дисс... к.иск. М., МГХПА, 2011.

орнамента казахского ковра (рис. 18) построена по сетке и ограничена раппортом бордюра. Интересно, что в основном поле сочетаются несколько сеток и возникают «самообразующиеся» визуальные структуры в диагональ-

ном и прямоугольном построении и все время ощущается работа фона во «взаимобороте» основных и фоновых фигур. На рисунке 19 представлена роспись сундука из Кировской области (д. Захарово, Кайский р-н), выполненная ромбическим декором. Здесь мотив в силу его центричности и заполнения отведенной ему плоскости монументален, в то же время



Рис. 19. Ромбический мотив. Роспись сундука. Кировская обл., д. Захарово. Фото В. Кошаева. 1996.

легок ввиду орнаментальной детализации белыми точками криволинейно упругих сторон фигуры и мотива венка внутри ромба. Ясные, акцентно оформленные зоны, тектонически отделены орнаментальной полосой на фронтальной и горизонтальной поверхностях.

Характер семантических структур обоих предметов, и ковра и сундука, отвечают условию выраженности основной идеи священства мотивов и используют для этого то, что подчинены законам построения символа по признакам достаточности характеристик изображаемого объекта (понятия). В ритме существенно и то, что орнаментальные структуры – суть проекция внешнего во внутреннее, отражает способ жизни – как упорядоченность пространственной реальности. Так раппорт – полосу – полагают отражением линейного перемещения мореплавателя или скотовода. Центричный орнамент – суть небесные тела или галактические модели мироздания, по типу которых строятся не только декор художественных произведений, но и осваиваются, как выше отмечалось, принадлежащие человеку и роду окрест лежащие пространства. Центричному типу ритмической структуры отвечает и общественное устройство. Сетчатый тип орнамента, красивая ткань художественной формы, объединяющая все его составные части одновременно координатная сетка полевых структур пространства, по которым ориентируется, перемещаясь, например животный и пернатый мир.

### ***Художественное и сакральное в сельском жилище***

«Устремление не одинаково, в зависимости от этого, конечно, не одинаковы и средства. Вавилонянам через то, что на пастбищах туч Оаннес пас быка-солнце... нужна была башня. Русскому же уму через то, что Перун и Дажь-бог пели

стрелами Стрибога о вселенском дубе, нужен был всего лишь с запрокинутой головой в небо конек на кровле. Но то, что средства земли принадлежат всем, так же ясно, как всем равно греет солнце, дует ветер и ворожит луна»<sup>28</sup>. Поэтика языка Сергея Есенина о связи мира земного и мира небесного по небесному же и красива и находит подтверждение в многочисленных строительных практиках разных народов.

Переживание всеобщности и цельности мира, сакральные ощущения исхода на мир людей «неба» находит выражение в предельно общей форме земного объекта – коня. Конь

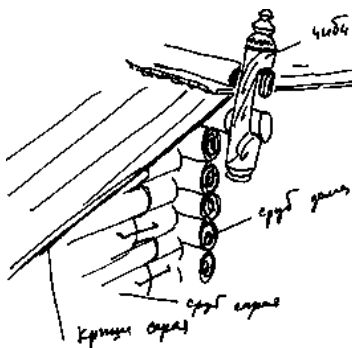


Рис. 20. Охлупень на коньке северного дома.

Рис. 21. Чибы – элемент соединения в коми-доме князевого подкровельного и надкровельного прижимного бревен.

этот, однако, неземного происхождения. Его предназначение космическое. В увенчивании макушки Дома и связи его с мирозданием. Эта связь удивительным образом передана плавностью и одновременно мощью массива комля дерева, в который вписан облик коня над скатами кровли северного дома (рис. 20).

<sup>28</sup> Есенин С. Ключи Марии <http://ilibrary.ru/text/1300/p.1/index.html> (обращение 05.10.2014).

Каждый из элементов конструкции и вся предметно-пространственная среда, включая внутриусадебные и общесельские уровни, окрест расположенные угодья, производственные участки: кузни, мельницы, овины, мосты как символы сакрального перехода и священные объекты – все наделены сакральной функцией, что свидетельствует порядок и ритм связи бытия и надбытия, микрокосма и макрокосма – феномен культа, который впоследствии достигается самим фактом украса дома. И как сакрально значимые элементы украшаются, например *чиби*, в комидоме (рис. 21).

Священство коня, птицы, лося, барана и других существ, в разных случаях венчающих рубежи обитания человека,

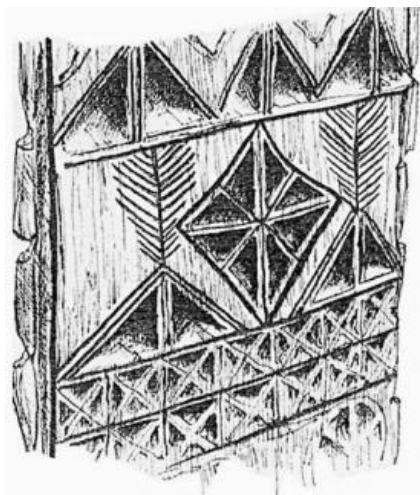


Рис. 22. Прялка XIX в. (фрагмент), Костромская обл., Вохомский р-н (прорисовка резного декора), собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника. Взято из: Денисова И.М. Дерево – Дом – Храм в русском народном искусстве. См. эл. ресурсы.

уводит ощущение в пределы мироздания. Дохристианский дом был одновременно и сакральным объектом, с которым, по мнению Павла Флоренского (работа «Органо-проекция»), сравнивается сакральное в храме: «... древний дом, дом по преимуществу, – с его двором, наружную часть и внутреннюю рассматривается как отображение всего человеческого существа. В особенности это толкование относится к дому по преимуществу – к храму с его двором, святилищем и святейшим, одинаковому по составу как у язычников (двор, перистиль, наос), так и у иудеев.

Нередко говорилось, что храм, как дом Божий, строится именно как дом, по образцу дома. Но это с точки зрения новейшей сакральной теории культуры ложное обращение, воистину поставление быка после плуга. Храм есть тип дома, а не дом - храма, и самый дом есть дом постольку, поскольку и он все же есть род храма. Ту же трехчастность видим, далее, и в христианстве – притвор, храм, алтарь, и в ламаизме и т. д. Короче, эта трехчастность есть норма храма. И теперь, обращаясь к толкователям храмовой символики, как древним, так и новым, мы видим, что в этой трехчастности усматривается ими изображение трех моментов человеческого существа - тела, души и духа - или, если угодно, тела физического, тела астрального и тела духовного. Таково толкование, например, у Филона<sup>29</sup> и других древних толковников»<sup>30</sup>. По мысли отца Павла Флоренского Дом, являясь отражением главных смыслов и ценностей существования человека, как связь его с мирозданием, отвечает идее образа *изнутри наружу* – исходным условиям предметно-пространственной среды как следствия имеющихся в самом человеке «приборов» и «устройств». П. Флоренский использовал для характеристики такой связи понятие «органопроекция». Сегодня аспект соответствия человека обстоятельствам устройства внешнего мира позволяет ученым делать выводы даже об «антропологическом характере вселенной»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Филон Александрийский (ок. 25 до н.э.-ок. 50 н.э.) - иудейско-эллинистический философ и богослов, оказавший большое влияние на развитие христианского богословия своим экзегетическим методом (методом истолкования текстов) и учением о Логосе.

<sup>30</sup> Флоренский П.А. Органопроекция. ...

<sup>31</sup> Натан Авиезер. Как понимать Тору с точки зрения науки: [http://www.machanaim.org/philosof/in\\_aviez.htm](http://www.machanaim.org/philosof/in_aviez.htm) (обращение 12.12.2012).

Во всяком случае, в науке утвердился тезис соответствия дома тому, что вовне – космическому миру. «Макрокосм в микрокосме» Н. Бердяева, А. Рыбакова уже давно в обиходе исследователей народного искусства XX века, как по отношению к славянским, так и тюркским и финно-угорским материалам. Деревянный дом (сельская усадьба), как отражение прогрессивных технологий русских (пашенного земледелия), воспринял образно-символические системы национальных норм жилища и, например, у болгар (казанских татар) явил идею *райского сада* – дом помещается в его центр; у казахов, башкир сакральной структуры Макрокосма во внутреннем пространстве юрты – кочевого жилища.

Структура и ритм органично ложатся в художественно-эстетическое основание жилища как мира. Русский сказочный шатер, выражая в какой-то мере влияние восточного переносного жилища, связан, тем не менее, с коническими покрытиями – древнейшей формой славянского языческого храма и круглого дома, означающего, по мнению исследователей, круговую постройку. «В глубинах народной памяти восточных славян удивительным образом сохранилась легенда о строительстве первого дома-шалаша: Бог, явившийся в виде незнакомца изнуренному знюем человеку, повел его за собой, взял большой шест и, вбив его в землю, соорудил вокруг него шалаш»<sup>32</sup>. Круглыми в плане были практически все сакральные постройки. Круглым в народе называли Дом-сруб. Понятие круглый дом и круглая крыша и сейчас можно встретить в языковом обиходе селян. Обычно это относится

---

<sup>32</sup> Иванов П. Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате // Харьковский сборник. Отд. II. Харьков, 1889. С. 46-47.

к дому с четырехскатной крышей. «Семантическим архетипом реального жилища является образ первого жилища, представлявшегося круглым»<sup>33</sup>. Возможно этот тип сооружения изображен на прялке (рис. 22). Контаминация образа горы, образа древнего храма, образа жилища, образа православного храма составляет сложную, многообразную форму декоративных решений, где идеи устройства Вселенной и Мира связывается общим понятием Дом. Домом является и крестьянское жилье в России, и кафедральный собор в Европе, что свидетельствует о древнем фонетическом и смысловом существе понятия, восходящего к общим индоевропейским корням. «Ом» – одно из обозначений космоса в древних языках. Образ дома в народном искусстве отличается целостностью, уравновешенностью, плотностью графических текстур. Четкая структура вертикалей и горизонталей устойчивый низ – легкий верх, простота и емкость графического решения композиции составляет суть декоративного строя организма. Семиотический план связи дома с жертвой блестяще представлен в исследованиях А.К. Байбурина<sup>34</sup>. Художественная структура здесь – суть оформление этой идеи. Это обусловлено ритмами художественного организма, его пространственной размерностью,

---

<sup>33</sup> Взято из: Денисова И.М. Дерево-Дом-Храм в русском народном искусстве – здесь автор ссылается на источник: Русакова Л. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 116.

<sup>34</sup> См.: Байбурина А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983; Байбурина А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структур.-семант. анализ вост.-славян, обрядов. СПб., 1993; Байбурина А.К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: Сб. МАЭ. Л., 1981. - Т. 37. - С. 215-226.



экономикой тепла в соотношении объема печей и внутреннего пространства и др., но выражено в принципах организации сакрального пространства в крестьянском доме, ритуале, вещах, дворовых постройках, декоре в целом крестьянской/сельской жизни.

В качестве художественного плана онтологии в связи сакрального и художественного выступают причелины, наличники, декор голбца и внутренних филенок, также четкость и красота рубленой техники. Действительно, во всех без исключения культурах, образ дома, юрты, чума, башенной архитектуры и т.д. обусловлен идеей святости сооружения и процесса его возведения, начиная с выбора места, зарона деревьев, привязке фрагментов строительства к определенным обрядам, переездом в дом, символическим прочтением частей дома, маркировкой пространственных переходов. Голбец русского дома защищает мир человека от мира подземного. В его маркировке часто используется мотивы Древа и символы земледелия. Матица – посредник человека и мира богов по вертикали, также млечный путь, и граница

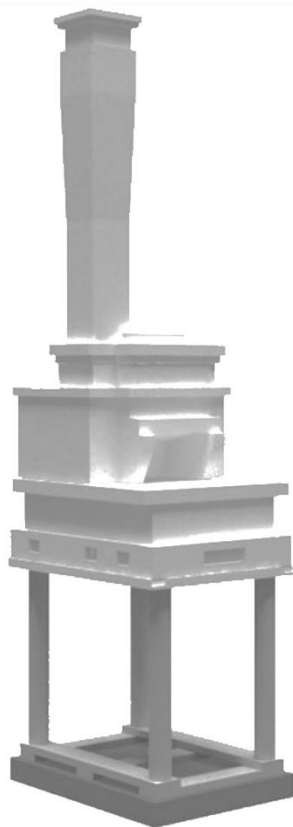


Рис. 23. Печь в доме Ивана Липина. Д. Усть-Кулом. Коми Республика. Реконструкция по фото и обмерам В. Кошаева. 1997.

отделения пришлого и своего в доме по горизонтали. Ее мощное доминирование и красивая ручная обработка массива – особая роскошь элемента. Печь, припечный столб в виде коня пластичны и выразительны. Печь может иметь и декоративное оформление (рис. 74). Ее объем рассчитан как центральное в доме огневое устройство и масса теплообменника. Сакрализация печи в названиях – печь живой организм. Она имеет чело (лицо) и душник (здесь связь с душой). Зону у печи *кут, кутник, куть* называют придверный угол и прилавок, коник, его толкование – *душа, дух, счастье, благодать*. Почитание печи выражено в особом пластическом очаровании. На рисунке 23 схематически представлена печь на опорах в подклете. Живая и выразительная в объемах, она сродни талантливому скульптурному объекту.

- О связи князевого и конькового элементов с мирозданием говорилось. Конек – общее название элемента ребра крыши – в нем торжество мира. Наличники, причелины, полотенца, львы и Древо на входных дверях, ставнях, филенках загородок и шкафов, на сундуках, прялках и т.д. – суть эстетика, но прежде – оберег внутреннего от внешнего. В щель между матицей и потолком в новом доме вкладываются деньги для празднования общиной въезда в дом. У марийцев нет понятия наличник, но есть вышитые окна. Можжевеловая ветвь, освященная в храме, вставляется у удмуртов под подоконник с наружной стороны дома. На стене ближе к красному углу у коми помещается крыло глухаря. Образ на коньке в охлупене существует до момента смены самцовой крыши на стропильную. В ряде случаев дома самцовой конструкции сохраняются до конца XX века, как например, в местечке Кирули г. Сыктывкара.

### ***Жертвенное и священное в Мифе***

По поводу мифологической функции жертвы А.Ф. Лосев пишет «В обиходе всякой религии фигурируют такие понятия, как жертва, жрец, приноситель жертвы и божество, которому жертва приносится. На стадии расчлененного, и в частности формально-логического, мышления эти понятия вполне разделены и даже в известном смысле противоположны. Другое дело – та отдаленная ступень мыслительной слитности. Представим себе, что бытие, или мировая жизнь, берется в целом, и притом настолько в целом и нераздельном, виде, что, кроме этого мира, больше нет ничего, от чего бы он зависел. Тогда расчленение и распадение такого мира окажется некоторого рода его растерзанием, т. е. его жертвоприношением. Но кому же приносится такая жертва, кем и от лица кого она приносится? Эта жертва приносится ему же самому, этому миру; и приносится она им же самим, этим самым миром. Желая расчлениваться и оформиться, перейти от безразличного и безраздельного хаоса к расчлененному и упорядоченному космосу, этот единственный и возможный мир сам и при помощи своих же собственных средств и от своего же собственного лица приносит эту жертву расчленения самому же себе. Поэтому потребитель жертвы, жрец и, наконец, сама жертва являются в данном случае одним и тем же существом, одним и тем же единственно возможным миром, одной и той же общемировой жизнью. Прежде чем эти категории отделятся одна от другой в последующем религиозно-мифологическом сознании, сначала они даны в общенерасчлененном мышлении, где одно и то же существо является и приносящим, и принимающим жертву, и жрецом, и самой жертвой»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: «Мысль», 1996. С. 173.

Онтология фольклорной формы русской сказки у В.Я. Проппа четко фиксирует *связь яви, бытия персонажа с потусторонней реальностью*. В. Пропп, изучавший структуру русских народных сказок, определил, что во всех родах сказок существует всего 31 задача (функция) персонажей, иногда простая, иногда сложносоставная. И собственно смысл в русской волшебной сказке исследователь видит в отражении древних тотемических ритуалов инициации<sup>36</sup>, что вполне выражает суть ее онтологического <жертвенного> начала. Мы запомним, и впоследствии это нам понадобится, важное заключение В.Я. Проппа, что композиционное единство сказки кроется не особенностях человеческой психики или художественного творчества, оно кроется в исторической реальности прошлого. Фактически все устное предание сохраняет память о древнем сакральном опыте. Эпос, былина, сказка – жанровые формы мифологии, сохраняют у самых разных народов онтологический статус связи бытия и инобытия. Научным подтверждением служат семантические реконструкции.

Расшифровка семантических образов народного искусства средствами этнографии свидетельствует, что их природа обладает абсолютной соотнесенностью с сакральным опытом прошлого. Очень емко это положение можно увидеть в исследованиях И.М. Денисовой, обратившейся к славянским «Рожанице и сложному Древу»<sup>37</sup>. Эти образы

---

<sup>36</sup> См. работы В.Я. Проппа: Морфология волшебной сказки (1928); Исторические корни волшебной сказки (1946); Русский героический эпос (1958); Русские аграрные праздники (1963); Проблемы комизма и смеха; Ритуальный смех в фольклоре – (1976 посмертно).

<sup>37</sup> Денисова И.М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки. Автореф. ... канд. ист. наук. ИЭА им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. М., 2006; Денисова И.М.

содержат с одной стороны представления об абсолютной творящей (родящей) идее, которой отвечают мировоззренческие основы их взаимосвязи, а с другой – мифологическому контексту каждого из этих образов, их месту в картине мироздания. И. Денисова вводит понятие *фитоантропоморфные образы* как контаминацию образа Праматери и растительного мира, сохранившуюся в изображениях на полотенцах из Архангельской области. Уточнение, развитие автором понятий «Праматерь Земля», «Животворящий водоем», «Вселенское существо», «Рождение нового мира», «Мир из первосущества», «Мир – стоящее божество», «Живой космос» и других – свидетельствует о значительном запасе онтологических характеристик в мифопоэтике представленной семантическими реконструкциями<sup>38</sup>. Практически все определения отражают божественное сущее, в отношении с которым заключен план жертвенного предопределения.

«Глубоко укоренившееся в культуре восточных славян почитание Матери-земли и восприятие ее как живого существа можно считать живучим до сих пор. На существование идеи происхождения людей от земли указывают как русская загадка о ней: «Кто нам всем общая мать?», так и поверья Полесья о появлении детей на этот свет прямо из земли (ребенка можно найти в борозде, на меже, дети могут произрастать вместе с растениями и т. п.), а также свидетельства фольклора:

*“Гоц, земля еси сырая,  
Земля матеря,  
Матерь нам еси родная!*

---

<sup>38</sup> Денисова И.М. Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре//Древнерусская космология/Отв. ред. Г.С. Баранкова. СПб., 2004. С. 348 – 471.

*Всех еси нас породила,  
Воспоила, воскормила...»<sup>39</sup>*

Важно, что в особой метафорической форме мифология, сказка, устное предание заключают в себе универсальные высказывания, которые мы прочитываем и сегодня. Так отмеченное выше у Николы Кузанского – *непостижимое постигается непостижимо* – имеет свой аналог в русском фольклоре – *пойти туда, не зная куда, принести то, не знаю что*.

Жертвенный план мифа хорошо проиллюстрирован в исследованиях А.К. Байбурина, (связь процесса строительства дома с жертвой) рассмотревшего проблему «семиотического статуса вещей и мифологии», «ритуала в традиционной культуре», чего мы коснемся ниже.

**Мировоззрение, семантика и художественный образ в народном искусстве** тесно связаны с историей расовых движений и сложившимися к IX веку основными группами этносов<sup>40</sup>.

Чувашский комплекс народного искусства необычайно интересен и выразителен. Мифология чувашей зафиксировала представления о мире как о семислойном пространстве: трех небесных мирах, земного и трех подземных уровней. Известно двести чувашских божеств и преданных им духов, населяющих эти слои. Считается, что пантеон чувашских божеств сложился не на тюркской основе, но имеется и ряд схожих персонажей. Некоторые образы характерны для периода ислама у булгар (В.Н. Басилов).

---

<sup>39</sup> Там же. С. 382.

<sup>40</sup> Здесь используются материалы автора из книги Кошаев В.Б. Традиционное жилище Западного Приуралья. Ижевск. 2001. 370 с.

Жилище чувашей необычайно рельефно свидетельствуют несколько образных пространственных комплексов. При рассмотрении дома как ритуального объекта исследователи отмечают три уровня его назначения: общесельское, родовое, семейное (Рис. 4). Общесельское назначение связано с обрядами, важными для всех селян (вызывание дождя, календарные с/х праздники), родовое – со свадебной и строительной обрядностью. Семейное назначение определяется семейными молениями и жизнью в доме. А. Салмин считает, что понятия кил, пурт, сурт, переводимых на русский язык одним словом дом, нуждаются в рассмотрении с точки зрения их пространственного наполнения. Дом как целое сопоставим с его создателем - Человеком и Вселенной: лоб, тыльная сторона, верх и низ. Есть понятия, говорящие о наличии у дома глаз, рта, ног. Дом для приверженцев ранних форм религии является и храмом в непосредственном смысле. Чувашский дом наделен женскими атрибутами. В фольклоре чувашей дом необходимо украсить ожерельем из серебряных монет (украшение фронтона). Старинная загадка говорит о летнем женском кафтане из белого полотна, висящем на лицевой стороне дома (отгадка связана с небом и звездами). Дом является местом совершения обрядов. В доме размещается хранитель очага (у удмуртов и обряд, и хранитель очага воршуд имеют место в куа).

*Семантика* некоторых частей дома у чувашей. Дверь, открывающаяся вовнутрь (у русских наружу), участвует в самых различных обрядах. У двери устанавливают стол и угощают проходящих. У двери зажигается самодельная свеча, а в тексте молений загадывается желание «иметь у двери зятя» (у русских выражение «не пускать дальше двери» означает недостаточную степень уважения к гостю).

Жертвенное животное при закалывании размещается головой к двери. Моления начинаются при обращении лицом к двери и только потом к иконе. Дверь ударяется нагайкой, палкой. При выносе гроба его раскачивают и ударяют о косяк трижды (у русских вынос не должен сопровождаться касанием о дверь или косяк) и др. В дверное пространство входит и место у печи. Этимологически дверь у чувашей восходит к понятию «рука» и «челюсть». Печь происходит от древнетюркского – гореть. Печь обитание множества духов, сюда приносят жертвенные дары, в фундамент закладывают «жертву» - монету, шерсть, пух, у печи зажигают свечу на поминках, в печи сушат и сжигают кости жертвенных животных (связь с зороастрийскими ритуалами), калят камень и после выноса покойника выбрасывают его в ворота. Связь «печь – женщина» – устойчивый комплекс обрядов очищения и защиты. На печь вешают ритуальное полотенце во время исполнения гимна земледельцев, рекрут целует печь, откалывает и уносит с собой на службу кусочек глины.

Передний угол связан с понятием божьего угла, ритуального ковша, сидения за столом, это место мужчин, исполнения гимна, произнесения сокровенных слов. *Тепел* А.А. Трофимов означает как основа+сторона, связанная с божествами предков в передней части избы напротив двери; место женщин снох, также родителей



Рис. 24. Бронзовый котел гуннского времени (д. Осока, Ульяновской обл.)

Рис. 25. Рукоять железного меча IV – V вв. Взято из: Халиков А.Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. Казань, 1978.



жениха. После похорон пол подметается от двери к тепелу. Столб у печи символизирует центр и душу дома, своеобразную ось мира, соединяющую все три уровня (то же у русских). Естественно обращение у столба к духам, покойникам и предкам. Окна являются глазами дома как буквально, так и переносно, что получает своеобразное преломление в религиозно-обрядовом мышлении. Пол в доме занимает соответствующее ему положение согласно принципу «верх - низ», «хорошо - плохо», «этот – тот». Пол –

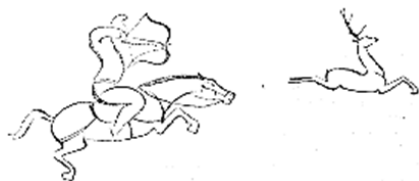


Рис. 26 . Гунгунский всадник по древнему рисунку. Взято из: Халиков А.Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. Казань, 1978.

площадка для совершения домашних жертвоприношений, его центр наиболее сакрализован. Чердак является местом обитания духа – хранителя дома, там прячут последы новорожденных девочек. На чердак запрещается залезать женщинам, он имеет семантическую аналогию с головой дома.

Отверстие для дыма в избах «по-черному» служит входом для всевозможных злых духов, окошком в иной мир, пограничным рубежом в оппозиции «этот – тот». Ритуальные действия под матицей обнаруживают решительность событий, происходящих в жизни индивида, семьи и рода (сватовство, уход из дома, тяжелая болезнь). Матица является «рубиконом» в решении задач типа «быть или не быть» (А.А. Трофимов).

*Особенности декоративной системы чувашей и татар по материалам декоративной символики имеют ряд аналогий и различий. Дотюркский, финно-угорский комплекс, который представлен изображениями двойной спирали, символами животного мира, технологическими структурными решениями формы наконечников копий, донес до нас основные*

модели, являющиеся структурообразующими композиционными элементами формы. Промежуточное положение в отношениях болгарской и финноугорской символики занимает феноменальная, необычайно выразительная височная подвеска, олицетворяющая собой миф о рождении земли с помощью утки, пластической скульптурностью уводящая воображение зрителя в образы степи (рис. 24, 25). Гуннское время дало не только более высокое технологическое искусство материальной формы, но и развитую декоративную символику. Диапазон композиционного мышления в гуннском искусстве необычайно широк. Сочетание динамических черт ряда изображений с уравновешенным монументально статичным решением предметов материального круга создает впечатления подвижности художественного сознания гуннов. Об этом свидетельствует динамичная композиция сцены гуннской охоты со стремительно несущимися персонажами (рис. 26) и монументальные формы бронзового котла с ясным декоративным членением рельефа, охватывающего верхнюю часть тулова и четырьмя вертикальными полосами, спускающимися до рюмкообразного статичного основания удобного в приготовлении пищи (рис. 24). Развитые дуалистические представления ранних болгар подтверждают боги Тенгри и Куар в кресале, симметрично расположенными в его ручке. Также почти текстильное графическое



Рис 27. Ювелирная височная подвеска. Взято: из Халиков А.Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. Казань, 1978.

обрамление железного меча, относящегося, как полагают казанские исследователи, к культуре протоболгар IV – V вв. (рис. 25), эпичный «архитектонический» характер ансамбля женского костюма, тонкая изысканность и гармония ювелирных технологий в женских украшениях (рис. 27), пластически уверенные цельные глиняные кувшины и многое другое отличает множественность стилевых импульсов раннебулгарского и раннечувацкого (тюркского языческого в своей основе периода), преобразованного в стройное явление в средневековье, говорят об относительно самостоятельных частях булгар и сувар как на ранних этапах развития, так и во время, предшествующее появлению в Поволжье татромонгол.

Эпичность, монументальная напряженность, изысканная технологичность - есть три свойства искусства булгар, которое связано с идеями сакрального макрокосмоса, его ролью в общественных догосударственных образованиях и функционированием первого в крае феодального государства.

Более сдержанный, мягкий характер имеют изделия в чувашском декоративном искусстве.

Таким образом, можно отметить несколько пластов символики в искусстве Поволжских народов – казанских татар и чувашей. Язычество тенгрианства показывает связь искусства булгар с воззрениями древних народов Азии и Переднего востока (Ф.Х. Валеев). Четыреликий бронзовый идол являет собой фрагмент семейных (родовых) культов доисламского периода и характерен и для татар, и для чувашей, у которых значительно дольше сохраняются языческие культы. Из фольклорных образов общими для татар, чувашей, башкир, марийцев, южных удмуртов является образ Шурале, который Р.Г. Ахметьянов возводит к

образу половинника, а Ф.Х. Валеев к образу древнегреческого Пана.

Сувары и берсула почитали деревья. Громадный дуб близ г. Беренджера, был «жизнеподателем и дарователем всех благ» (В.Н. Татищев), олицетворяя образ Великой Богини, связанной с солнцем, землей, с возрождением природы: деревьев, цветов, всего живого.

Контаминация семантики желудя, цветка лотоса, лотосовидных пальметт характеризуют взаимопересечение культур, входящих в состав болгарского государства народов. С культом плодородия связаны ритуальные праздники и

входящие в них формы единоборства.

Сабантуй (сабан – тяжелый плуг) – как отражение древней формы весеннего праздника весьма показателен, так как символизирует идею получения блага от языческих богов не через сакральный ритуал молений как у финноугров, а утверждая

богатырское, во многом зависящее от воли человека антропологическое сознание, с помощью которого и добывается благо.

Мощной страницей декоративной символики, уводящей к истокам горноалтайцев (материалы Пазырыкских курганов, середина I тыс. до н.э.) являются золотые и серебряные бляхи (рис. 28), медные или бронзовые знамена с изображениями фантастических существ – драконов у болгар. Может быть именно смысловой и визуальный полиморфизм образа чудовища, наделенного чертами



Рис. 28. Крылатый дракон – изображение на серебряной бляхе из Больше-Таганского захоронения. Взято: из Халиков А.Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. Казань, 1978.

животных и птиц, рождает необходимость приведения их к визуальному единству и стилистическому прочтению в трактовке формы, и, в конечном счете, приводит к полноценному синтезу. Другие иконографические материалы свидетельствуют о различном происхождении изобразительной символики булгар: мотивы птиц, нередко фантастических двухголовых, исследователи связывают с искусством древних сарматов и угротюрков (Ф.Х. Валеев). Вместе с тем, если петух (наряду с собакой и овцой, не получивших распространения как самостоятельные изображения) один из центральных символов зороастризма - певец зари почитался у горноалтайцев как божество восходящего солнца, жизни и воскрешения, и «был общим для иранцев (саков), волжских булгар и



Рис. 29. Мотив куста. Конец тамбурного полотенца. Арский р-н, Татарстана. Середина XIX в. Взято из: Валеев Народное декоративное искусство Татарстана. Казань. 1984.

некоторых славянских племен, соприкасавшихся с салтовцами» (по Ф.Х. Валееву), то возводить названия (топонимику) татарских сел к лебедю или дикому гусю было бы преждевременно, так как мощный пласт финноугорской традиции, предшествующей булгарам на нынешней территории, занимаемой казанскими татарами, более органичен и, в частности, весьма устойчив и характерен в топонимике, а также личных именах удмуртов. Другими изобразительными символами являются изображения змей, доставшихся в наследство от древнего Ирана и Азербайджана. Широко распространен куст и кустик у татар (рис. 29), в данном случае восходящий к персидским глазетам, как своеобразное прочтение Мирового Древа. У чувашей геометризованное Древо в некоторых фрагментах вышивки напоминает плотные забранные решения обских угров (рис. 30). Этот мотив графически разработан до мотива цветочного букета в разнообразных текстильных композициях. Земледельческая культура дала чувашскому и татарскому миру символы ромба и его многочисленные интерпретации. Изобразительные ритмы этого символа отличаются в искусстве чувашей особой структурообразующей основой, где два соседних элемента декора строятся на цветовом, (тоновом) контрасте соседних элементов, чем достигается особая пластическая выразительность. Контраст частей вообще характерная черта чувашского и татарского искусства. Если в марийском искусстве эта черта скорее обозначает существование этого принципа, то в чувашском и татарском она звучит в полную силу, свидетельствуя собой различные контрастообразующие возможности декора и формы: фактурные, объемно-пластические, цветовые и др. Также исследователи отмечают в искусстве булгар популярность и распрост-

раненность астрагалов барана, когтей и зубов волка, собаки, лисы. Амулетами и талисманами служили отдельные подвески в виде миниатюрных ножей и гребней. Торевтика, ювелирное искусство показывают высокие образцы художественного ремесла, в которых наряду с солярной символикой, изображениями древа жизни и растительными мотивами присутствуют стилизованные личины в виде образов львов, наконечников подвесных ремешков в виде конских головок и мотивов ползущих змей.

Особенности памятников татарской культуры установлены археологами на предполагаемой территории Булгарии учтено более 1500 памятников (остатков городов и сел) с булгарской культурой домонгольского времени. Одной из основных особенностей выступает каменная архитектура. Особым памятником, как полагают исследователи, являются остатки некогда мощной цитадели на правом берегу Тоймы, недалеко от г. Елабуги - так называемое «Чертово городище». Квадратное в плане (400 м<sup>2</sup>), с толщиной стен 1,8 м она имела угловые башни 6 м в диаметре и 10 м в высоту, между которыми располагались полубашни. Кладка стен сохранившейся башни (без перевязи, из двух рядов белого камня, забутованного щебнем), как полагают, восходит к приемам византийско-закавказской традиции: искусству верхнедон-

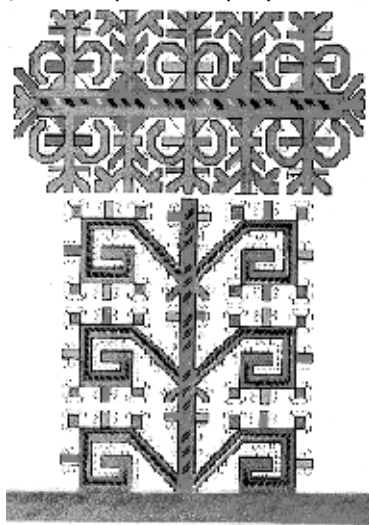


Рис. 30. Мотив древа. Нарукавная вышивка женской рубахи. Взято: Чуваши. Чебоксары, 1970 Ч. 2.

ских салтовцев и страны Алании (Сев. Кавказ). После падения Казанского ханства в известной мере утрачиваются традиции каменной культовой архитектуры. Вместе с тем эти традиции могут быть связаны с элементами сельских построек как в Татарии, так и на юге Удмуртии, где повсеместно встречаются деревянные дома на каменном подклете. Каменный материал высвобождает иные пластические языки нежели дерево: массив, однородность объема из-за кладки, технологическая фактура и текстура поверхности вплоть до ее микроскопического восприятия.

Деревянная архитектура добулгарского и раннебулгарского периода представляла собой наземные сооружения и полуземлянки, о чем можно судить по найденному плотницкому инструменту - топору, теслу, скобелю, пробоинам для нагелей, скобам, гвоздям и др. В период монгольского нашествия традиции строительства не получили развития. Достоверен материал более поздний. Многие из деревень и сел казанских татар и татар-мишарей, возникших в XV - XVI вв., сохранились до наших дней: из 700 населенных пунктов Казанского ханства, зафиксированных в письменных источниках, более 600 сохранились до настоящего времени с тем же названием, а многие и с татарским населением (Абзебар, Агайбаш, Агрыз, Алькеево, Алпарово, Арск и др.). В таких селах долго сохранялась сложная планировка так называемого гнездового типа с множеством переулков и концов, обычно заселенных группой родственников.

Современные деревни татар, особенно казанских, имеют много зелени. И прежде, и в настоящее время много зелени на татарских кладбищах. Расположение и планировка усадьбы в деревнях своеобразны. У казанских татар жилой дом обычно ставится несколько в глубине усадьбы и отделяется



от улицы глухим забором. Такое расположение отдаленно напоминает идею *райского сада*. Усадебные постройки размещались изолированно друг от друга. Печь с выходящей наружу трубой, имела вмазанный сбоку котел, использовавшийся для приготовления пищи. В интерьере дома обязательным было наличие широких нар – «саке», где ели, работали и спали. Саке - своего рода утилитарный символ, олицетворяющий бытовую жизнь человека.

Внутреннее убранство татарского жилища в отличие от финно-угорской традиции содержит представления о модели мира скотоводов. Особенность модели в том, что она представлена многообразием предметов быта, заполняющих деревянный дом так же, как некогда жилище кочевников. Занавесы (чаршау), когда-то делившие жилое пространство пополам (мужская и женская половины), сейчас отделяют кровать от комнаты и размещаются на дверных проемах. Занавески-подзоры растянуты над окнами в ширину передней стены, также вдоль матицы. Окна завешены занавесками *пэрдэ*, а *кашага* – короткие занавески – обычно закрывают верхнюю часть печи. На перегородах, не доходивших до потолка (исарчык), перекидывались молитвенные декоративные коврики (намазлык). Рядом с ними располагались декоративные полотенца. Иногда такие полотенца украшали простенки между стенами. Безворсовые и войлочные ковры и дорожки, половики (палас, келем) расстилались на нарах в глубине жилого пространства, иногда и на полу. На нарах разбрасывались и небольшие плоские подушки и тюфячки для сиденья (керпе, ястык). На сундуки, реже специальные стулья складывалась свернутая на день постель с покрывалом. На столике возле стены можно было видеть узорную скатерть, салфетки, покрывала для посуды.

Текстильная основа интерьера, а в том числе и тюль, кружево (челтэр) передает впечатления в текстиле о сути природы космоса, его изысканности и богатстве.

Только пантеистическими представлениями о природе можно объяснить многообразие текстиля и нетканых изделий, согласующихся функционально, и олицетворяющих многообразие и многомерность природного начала в основе образа животного и растительного мира. Визуальное пересечение направлений и различие высоты занавесей, подбор декоративного рисунка на тканях как бы символизируют тканую, текстильную основу пространства. Вместе с тем войлок как традиционный для скотоводов материал присутствием своим и животным происхождением маркирует землю, от которой он некогда защищал пространство дома. Две доминанты – утилитарная - *секе* и сакральная – *намазлык* олицетворяют две природные основы человека: материальную и духовную и два времени – доязыческое и время ислама.

Таким образом, самобытность образной системы в татарском искусстве исследователи находят в салтовской подоснове декоративного искусства новобулгар - казанцев: в «полихромном стиле» ювелирного творчества, в искусстве скани и зерни, в художественной керамике и орнаменте. Салтовская подоснова находит отражение также в фольклоре, одежде, головных уборах, резной орнаментации надгробных стелл, архитектурной декорации жилища и др. (Ф.Х. Валеев). Вместе с тем, многообразные символы древности свидетельствуют о необычайной обширности источников «салтовской подосновы», что выгодно отличает в татарском искусстве его динамичную природу и способность перерабатывать иноэтничные элементы,

создавая неповторимые самостоятельные художественные образы.

*Башкирский сакральный пантеон в декоративном искусстве* хорошо различим в башкирском устном творчестве, которое охватывает большие хронологические рамки, начиная с эпохи разложения первобытного строя до зарождения феодальных, а затем и капиталистических отношений в Башкортостане. В научном своде башкирского фольклора принято три термина для обозначения жанровых разновидностей народного эпоса: *кубаир* (песнь-прославление); *хикаят хикэйэт* (рассказ, повествование, повесть) и *кисса* (рассказ, сказание, история) отражают жанровые особенности башкирских эпических сказаний. Самыми древними из них являются кубаиры «Урал-батыр» и «Акбузат». Борьба героев с демоническими силами ради установления спокойной обеспеченной жизни (*байман тормош*) для людей связана с общечеловеческой проблемой поисков живой воды, чтобы покончить со Смертью (Эжэл), приносящей всему живому гибель. Эталон героизма на раннем этапе развития богатырского эпоса обнаруживает идеи этиологических представлений: Урал-батыр воздвигает горы из останков истребленных им дивов и драконов; его сыновья Яик, Идель, Нугуш и Сакмар рассекают алмазным мечом Урал-батыра горы и дают начало рекам, названным их именами; Хаубан превращает царя Шульгена в черепаху, а дивов и драконов – в пиявок, тритонов и летучих мышей. К этим же представлениям следует отнести обратимость персонажей. Например: дочь подводного царя Нэркэс принимает вид золотой утки; земной батыр – сын Иделя, переметнувшийся в стан врагов, – становится двенадцатиглавым дивом Каккахой; дочери Хумай превращаются в лебедей и певчих птиц и т. д.

Небожители и подводные существа наделены невероятными чертами. Поразительно красивы их дочери Хумай и Айхылу, Нэркэс и Хыухылу. В их портретной характеристике фантастические качества сливаются с реалистическими представлениями о прекрасном: черные брови взлет, ямочки на щеках, длинные ресницы, черные глаза, черные, как шелк, косы и т. д. В сказаниях «Акбузат», «Заятуляк и Хыухылу» отразились также древние верования башкир о «хозяине воды». Подводный мир представляется как источник безмерного богатства – царства, откуда при определенных условиях может – выйти на землю бесчисленное количество скота, но, с другой стороны, подводные твари во главе с их царем питают вражду к людям (М.М. Сагитов).

Развитая мифологическая основа воззрений характеризует развитый общественный строй, родоплеменные отношения, сложную хозяйственную структуру жизни башкир, а также более раннюю по сравнению с финно-угорскими народами антропоцентричность сознания. Этому способствовали не только подвижный образ жизни и ранние по сравнению с лесными культурами формы товарных отношений, но и множественность контактов, благодаря которым образная система башкирского искусства наполнилась многочисленными тюркскими композиционными схемами, иранскими пластическими решениями, знаками



Рис. 31. Башкирка в халате. Взято из: Руденко С.И. Башкиры. Историко-этнографические очерки 1995.

земледельческих культур.

Декор – как модель мира в народном искусстве башкир хорошо маркирует в изобразительных символах башкирского искусства вселенную в узорах на тканях, найденных в курганах гуннского времени, китайских тканях, найденных при раскопках курганов в Горном Алтае, местных изделиях. Исследователи особо отмечают узоры налобных повязок *һарауыс*, служившими свадебным подарком, – «жен башкиры брали в былые времена исключительно из других родов, что способствовало перемещению *һарауыс* из рода в род, где мотивы узоров копировались и видоизменялись» (С.И. Руденко): способ исполнения и мотивы узоров, которые встречаются на *һарауыс*, были присущи только им одним и на других предметах практически не встречаются.

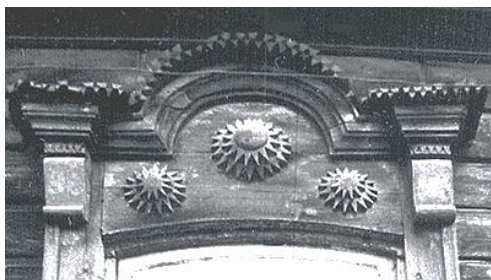


Рис. 32. Наличник городского жилого дома с накладной резьбой. Г. Уфа.

Техника и мотивы *һарауыс* являются типичными для вышивок хантов, марийцев и чувашей. Однако необходимо заметить, что текстильная тонкость геометрии и характер трактовки декоративных элементов близки искусству удмуртов и татар. Исходя из техники исполнения декора

и мотивов изображений в народном изобразительном искусстве башкир исследователи отмечают три независимых одна от другой группы орнаментов: – *первая группа*, и притом наиболее древняя и самая характерная, это орнаментика, выполненная в техниках аппликации, тиснении на коже, серебряной чеканке, отчасти тамбурного шва, связанная с древним кочевническим миром;

- *вторая группа* – шитый гладевый орнамент, связанный с угорским культурным миром;
- *третья группа* – узоры, выполненные тамбурным или петельчатым швом, появившимся у башкир под влиянием искусства казанских татар.

Характерной особенностью миросозерцания древних башкир, отразившейся в народном искусстве, можно считать мифологические представления о звездах и созвездиях, как об оставшихся на небесах животных и зверях. Композиционная согласованность представлений о космосе в прикладном искусстве проявляется в декоративном оформлении женской одежды *чекменя*, образно передающего идею звездного мира, и выразительного по пластике *халата* (рис. 31). Здесь пространственные идеи необычайно мощно выявляют космизм мышления башкир. «Звездный» декор встречается не только в мужской и женской одежде, но и на колчанах, наличниках окон (рис. 32) и др. Другим декоративным комплексом изображений выступает ромб, как явление земледельческой образности, но с не встречающейся у финноугров упругой растительной орнаментикой, которая свидетельствует об иранских графических параллелях. Пример с ромбическим декором деталей ткацкого стана отличает характер искусства башкир в способности синтезировать

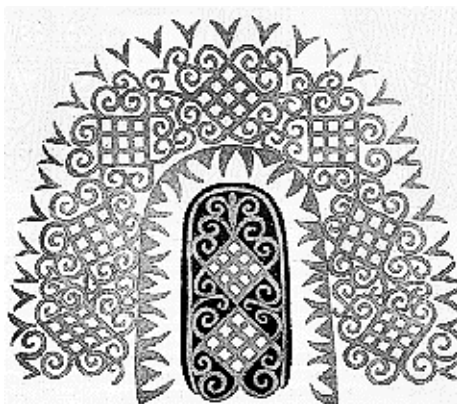


Рис. 33. Юртообразная композиция мирового пространства на *сарык* (пятке войлочной обуви). Взято и реконструировано из: Руденко С.И. Башкиры. Историко-этнографические очерки. М-Л., 1995.

внешние, привносимые элементы на основе внутренних закономерностей его стилистической свободы. Резные ковши (ижау) в изобразительном ряду ковшей русской или финноугорской традиции очень специфичны из-за укороченных размеров ручки и ее могучей пластической интерпретации, в которой упругий декор своеобразно напоминает искусство барокко.

Следует отметить, что особенностью башкирской орнаментальной системы является ее «горизонтальная протяженность». Это заметно не только в головных повязках (һарауыс), но и там, где вертикаль и симметрия выступают композиционными доминантами изображения, все же преобладает горизонтальное распределение графических масс. Здесь же можно увидеть и контраст декоративных элементов, свойственный для тюркской изобразительной традиции, и сближающие тюркские и финноугорские качества измельченности декора, его графическую текстильную изысканность. Горизонтальная конструкция столов и подставок *урын* под постельные принадлежности так же способствует горизонтальному построению и протяженности декора.

Горизонтальность декора имеет значение и в вертикальных структурах. Дерево мира в пластической традиции русских и финноугров имеет четкую вертикальную прорисовку. В тюркской же, в частности и башкирской традиции, вертикали смягчаются. Важнее равновесность вертикали и горизонтали. Такая композиция, моделирует идею пространственной цельности и самодостаточности мира, «выходящего из самого себя» и одновременно «замкнутого в самом себе». Модель имеет мягкие завершения графических прорисовок. Это объясняет особенности композиции на кисете, и украшения для косы. Такой

трактовке близко и арочное построение декора войлочной обуви, где сохраняется своеобразная параллель *юртообразности* мировому пространству, свидетельствуя целостность и гармоничность его восприятия (рис. 33). Интересно, что и основной декор и фон во внутренней зоне композиции *декорообразуют* друг друга. И, наконец, иранская традиция в образах сасанидского искусства и художественных идей сарматов показывает влияние пластических решений художественной формы на народное искусство башкир, активнее, нежели в татарском искусстве, в связи с более поздним принятием башкирами мусульманства.

В целом, для башкирского орнамента характерны геометрические и растительные элементы, а также криволинейные узоры в виде завитков, спиралей, рогообразных и сердцевидных фигур. В башкирском декоративно-прикладном искусстве исследователи выделяют шесть основных орнаментальных комплексов (Н.В. Бикбулатов). В них можно различить стилевые признаки художественности, которые проявляются как в цветовом решении декора, так и в трактовке растительных и геометрических фигур.

В первом комплексе доминируют принципы бордюра и розетки. В композициях используются простейшие геометрические фигуры: треугольники, зигзаги, полосы, елочки, крестики, квадраты, ромбы, различные круги, вихревые розетки. Они представлены в росписи, резьбе по дереву, коже, отчасти вышивке и аппликации.

Второй комплекс представлен принципом криволинейных узоров, состоящих из различных спиралей, рогообразных и сердцевидных фигур, бегущих волн, треугольников. Эти элементы встречаются в счетной вышивке, аппликации



тканью, декоративных лентах, обуви с суконными голенищами.

*Третий, комплекс*, более напоминающий растительные узоры, выполнялся в технике тамбурной вышивки и украшал женскую и мужскую одежду и предметы убранства.

*В четвертый комплекс* входит группа сложных узоров, близкая удмуртской традиции закладного тканья и ковроделия. Ступенчатые ромбы, многоугольники с отростками и парными роговидными завитками, восьмиконечные звезды составляют орнаменты ковров, занавесей (шаршау), скатертей и концов полотенец. Они не только заполняют орнаментальное поле, но и могут выступать композиционным центром декоративной плоскости.

*Пятый комплекс* представлен композициями с симметрично расположенными изображениями птиц или животных, разделенных деревом или фигурой. В состав таких композиций могут входить – восьмиконечные звезды, бордюрные узоры из вилообразных, ногтевых, V-образных фигур.

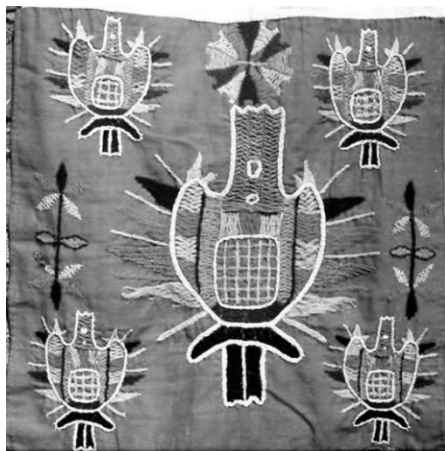
*Шестая группа изображений* состоит из геометрических узоров, выполненных с помощью бранницы.

Бранное ткачество, закладное тканье, ковроделие башкир имеет множество общих черт с удмуртским, русским, татарским ткачеством. Представляется, что корни этой декоративной системы следует искать в зоне контакта материальной и духовной культуры этих народов. Здесь терминологическая основа заставляет думать о русском/славянском технологическом комплексе, который способствовал развитию собственных декоративных устремлений в народном искусстве народов Поволжья.

*Мировоззрение финно-угров*, здесь пойдет речь о приуральских финно-пермяках – удмуртах и коми; и поволжских финно-

уграх – марийцах, отражено в оформлении дома и предметах прикладного искусства. Особенность их пластического вида в графической геометрии текстиля, определяющего стилистическую основу начертаний. Связь с мирозданием определяется ношением конусообразных головных уборов (Ильдико Лехтинен) и устойчивыми религиозными представлениями о том, что душа покойника поднимается в космос с помощью лестницы (*шопшар*) или она превращается в птицу, что ученые связывают с мифологией тибетских народов.

Некоторые архаические черты культурных традиций волосовских племен в известной мере предваряют компоненты мировоззрения, отразившиеся в финно-угорской культуре. Это связано с сильным влиянием скотоводов – фатьяновцев и балановцев, которые археологи склонны относить к предкам славян, балтов, германцев, обитавших на обширной территории от Рейна до Волго-Камья в конце III тыс. до н.э. Основным объектом охоты к этому времени становится лось, из водоплавающих птиц – утка. В фольклоре исследователи предполагают появление мифов о Боге-Лосе или Боге-Олене Вадыше и Боге-демиурге Утке, культ которых в дальнейшем формируется и укрепляется, начиная от Камы до Прибалтики. Эта культура обогащается не только в результате контакта с западом (юго-



Илл. 34. Образ птицы в полотенце. Вышивка. Южные удмурты, с. Кузубаево. Фото Кошаева В.Б. 1995.



Илл. 35. Подвеска-птица. Бронза. Кузьминский могильник. XI – XII вв. Взято из: Иванова М.Г. Вдохновение в древних истоках. Ижевск, 1999.

западом) с балановскими индоевропейскими, но и с появившимися с Дона абашевскими племенами, племенами, носителями срубной культуры. В это время формируются культовые жертвенные места с остатками костей, свидетельствующие о формировании космогонических религиозных представлений,

мифов, повествующих о богах.

Первичным комплексом образной системы у удмуртов ученые склонны считать сибирско-американский миф о ныряющей птице, «перенесенный в Европу» – уральский образ мира (В.В. Напольских). В народном искусстве XIX в. этот миф отражен в изделиях из дерева, например в солонках. Этот элемент можно встретить в текстиле (рис. 34), в данном случае в конце полотенца, но чаще в свадебном платке южных удмуртов (сюлык). Археологические материалы достаточно широко представлены украшениями в виде птиц, выполненных в металле. Для многих подвесок характерен плоскостно-скульптурный вид, рождающий пространственные вибрации за счет «прорезного» характера подвески (рис. 35). Более уплощенные подвески в виде космографических символов тверди или солярных символов со струящейся небесной влагой показывают усиление мировоззренческого начала в эпоху железа, что иллюстрирует развитие понятий о строении космоса. «Отголоски этого мифа могут проявляться в сходном названии утки и лебедя в финно-угорских языках, у удмуртов

в названиях птиц и народной этимологии, в использовании утки в жертвоприношении Матери Солнца, молении на юг». (К.И. Корепанов). «Мифологический союз» древнейших предков *юкагиров, уральцев, тунгусов, алкогинов, ирокезов, сиу, пенути* в Евразии и Америке исследователи приблизительно определяют временем верхнего палеолита. В вышивке кабачи (нагрудного украшения северных удмуртов) данный миф имеет связь с треугольной фигурой, являющейся основанием композиции, в которой очевидна контаминация с другой космогонической идеей – деревом мира (рис. 36). В отличие от аналогичных схем в русском народном искусстве данная композиция не имеет трехчастного развития по горизонтали и отличается большей плотностью заполнения поверхности вышитым декором, полностью скрывающим фон изделия, насыщенностью цвета, графической абстрактностью. В удмуртском народном искусстве такая композиция как самостоятельное изображение встречается не часто, но в структуре текстильного декора может быть выделена без труда. В жилище семантическим знаком этого мифа является

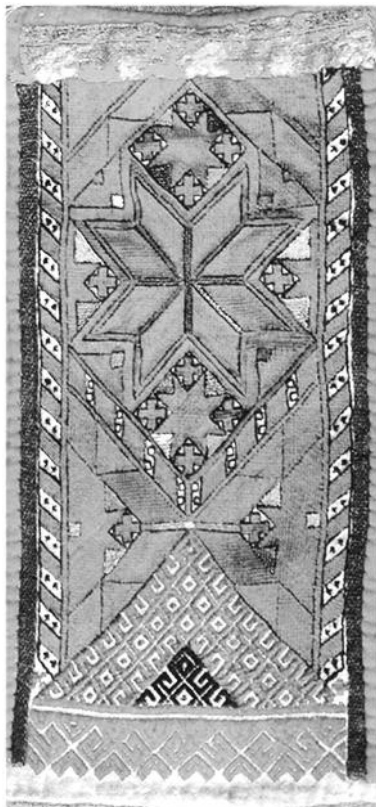


Рис. 36. Кабачи. Нагрудник костюма северных удмуртов.

крыло птицы (часто утки), помещенное над какими-либо дверями. Мотив птицы прочитывался некогда и в охлупене – венчающем космическую вертикаль самцовой конструкции дома. Миф о мировом дереве – следующая мифопоэтическая модель, делит мировое пространство на три части, и данная идея уже четко прочитывается не только в украшенных текстильных изделиях, costume, но и в структуре удмуртского жилища. Эпоха раннего железа дала удмуртскому искусству образы ираноязычного мира: предметы и украшения в системе скифо-сарматского звериного стиля, изображения культов коня, огня, солнца, на основе которых в эпоху железа возникает пермский звериный стиль. Сохранение данных схем в период жизни южных удмуртов в границах Булгарского Ханства и в период влияния Великого Новгорода, позднее взаимопереплетение с изобразительными мотивами русской (славянской) иконографии и вращение языческих мотивов в христианские православные образы – отражает сложную систему развития мировоззрения в удмуртском искусстве и уникальную способность мастеров сохранять этнические, национальные корни, художественное сознание и мышление.

В частности, многочисленные обереги олицетворяют нерасчлененность пространства и переживания, сугубо береговой характер знаков носят: ножницы, крылья домашней и лесной птицы, черепа животных и т.д. Но во многих случаях православие и ислам расширили образную космогоническую модель дома: шамаиль над дверями; икона в красном углу; защита окон дома со стороны улицы растительными ветками (березы, можжевельника), освященными в церкви; хранение в течение одного года пасхального яйца за божницей; обряд освящения служителем церкви строительства дома и переход в него и

т.д. Языческое пространство вынесено в молельные рощи, а также в отдельную постройку внутри жилой усадьбы, которые теперь в основном используются как летние кухни.

Вместе с системой земледелия и выработкой текстиля удмуртами были восприняты символы общие для эпохи земледелия в Европе: ромб и крест получили в народном искусстве уникальную интерпретацию и графическое начертание. Именно «графичность» визуальных систем в народном искусстве удмуртов отличает их воплощение в декоре изделий. Графичность глубинна происхождением от искусства текстиля, где орнаментальная графика безупречна «двухмерностью», что кстати объясняет некоторые черты современного профессионального искусства.

Мировоззрение и художественная модель в марийском народном искусстве отражены в марийском фольклоре, где зафиксированы мифы, легенды, предания, однотипные с финскими, карельскими, эстонскими, ненецкими фольклорными произведениями. Ярким примером может служить миф о боге Юмо, высекающем искры с помощью молота. Подобные мифы характерны для

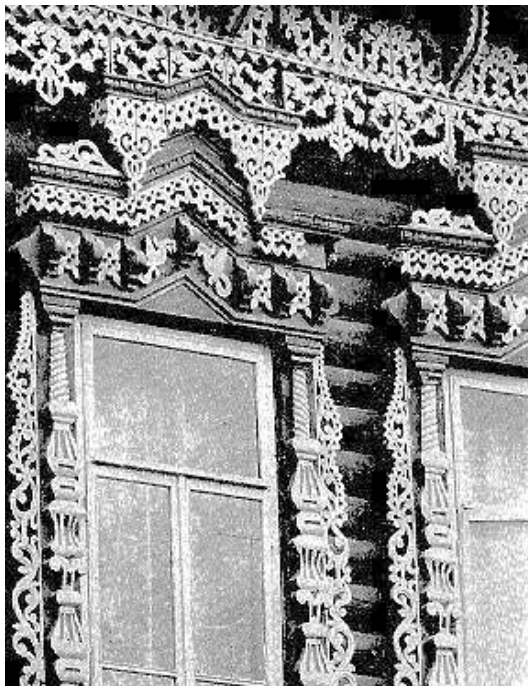


Рис. 37. Карниз и наличники в технике прорезной и накладной резьбы. Козьмодемьянск.

немцев, шведов (бог Тор тоже высекает искры при помощи молота), для белорусов. У финно-угорских народов Волго-Камья и в целом Приуралья подобные мифы не зафиксированы.

Отмеченная особенность «чудесного» в марийской культуре и фольклоре отражается в характере оформления предметно-жилого пространства. Открытый и пластичный, богато украшенный резьбой дом, легкий до невесомости и во многом отражает именно эту сторону их образного, почти философского осознания мира (рис. 37).

Несколько образных тем, связанных с воззрениями из различных исторических эпох, можно наблюдать у марийцев деревни Большая Китяк (самоназвание – «чи-мари» – чистые, (настоящие) марийцы – Малмыжского района Кировской области, некоторые материалы по которым мы уже привели выше. Они относятся к этнографической группе

«шымакшан марий» Уржумско-Вятских марийцев, которые, по мнению исследователей, в значительной мере сохраняют архаические черты традиционной культуры (К.И. Козлова).

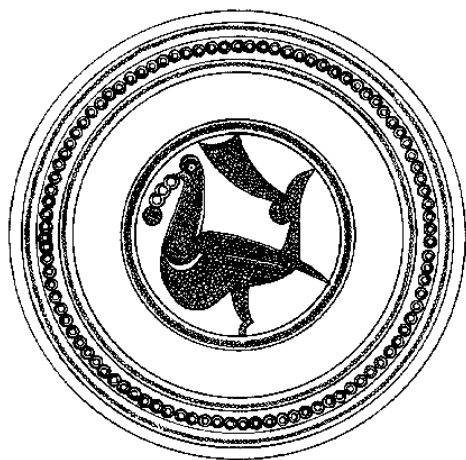


Рис. 38. Чаша из белой бронзы из могильника Нижняя стрелка (IX – XI вв. Взято из: Труды марийской археологической экспедиции. Т. VI. Йошкар-Ола, 1996.

Лингвистическая основа понятий о мире у мари построена на мифе о добывании земли (глины) из океана селезем, по заданию Бога Юмо, из чего была образована земля. Второй миф повествует о появлении человека на земле из

Космоса (небесной женщины) – дочери Бога Юмо. Третий миф отражает взаимосвязь людей земли и других планет. В фольклоре также воспроизведены давние мировоззренческие истоки образной системы мари. Отражение представлений о потустороннем «доме» мы находим в сведениях о захоронениях. Этнографы отмечают, что после смерти человека кто-то из домашних идет оповестить родных, чтобы шли «делать дом» (Н. Маркелов). В бывшем Козьмодемьянском уезде плотники, делая гроб, приговаривали: «Вот делаем тебе избу. Не сердись, если сделаем не по нраву» (В. Смирнов). До настоящего времени плотник, делающий гроб, или кто-нибудь из близких чертит топором или углем с внутренней стороны гроба подобие оконца (И. Никитина).

Большое мировоззренческое мышление отражено и подтверждается и в характере пластических мотивов в прикладном искусстве: чаше из белой бронзы (рис. 38); ансамбле одежды (рис. 39). Активная графичность образа отличает марийский костюм от удмуртского. В структуре отделки применено более энергичное зонирование вертикалей и графическое подчеркивание зон груди, фартука, спины. Этому служит и объемность головного убора, повышенная контрастность алого цвета к белому, против сдержанного темного и скорее бордового, холодноватого у удмуртов.

Своеобразие художественной формы у марийцев складывается из трех основных тем декора и пластики: тонкой графической геометрии, свойственной финно-угорскому искусству в целом; упругих форм растительной орнаментики, принятой в восточных и азиатских странах, воспринятой вероятно от татарской культуры; «скульптурной» пластичности мотивов декора и в целом и в оформлении архитектуры (рис. 40), объемной и пластически



выразительной, характерной для русских. Это можно охарактеризовать как этнополиморфизм образной системы марийского искусства, сохраняющий в привнесенных элементах собственное понимание художественной задачи. Это закреплено в языке. Так, понятия наличников определены с помощью термина «вышитый» («вышитые» ворота, «вышитые» окна). Оконные наличники называются оконными украшениями, серьгами.

Резной орнамент в виде шнура аналогичен технике вышивания в виде «косой сережки» с витыми браслетами, гривнами,



Рис. 39. Ансамбль марийского женского костюма. Взято из: Молотова Т.Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола, 1992.



Рис. 40. Опорные элементы ворот марийской сельской усадьбы. Чи-мари Малмыжского р-на, Кировской области.

подвесками, изобразительная основа которых встречается на старинных керамических сосудах, литых и чеканных изделиях, известных по археологическим материалам. Дома современных марийцев раскрашены, иногда полихромны, что, объясняется распространением красильного отхожего промысла мастеров Ярославля, Костромы в XIX в., а также традициями татарской цветовой орнаментации.

*Источники образной системы русских* достаточно четко интерпретируются археологическими, этнографическими и искусствоведческими исследованиями, подтверждающими наличие в древности тех же типов композиций, что и в сохранившихся этнографических материалах А.Б. Рыбаков, В.С. Василенко). В частности, ромбические и солярные структуры из фигур, выполненных в технике выемчатой



Рис. 41. Сарафанный комплект русских. Очер, Пермской обл. Фото Кошаева В. 1997.

эмали без труда выделяются в огромном составе художественных изделий: в росписях сундуков, вязании на коклюшках, донцах прялок и концах полотенец и др., бытовавших на обширных территориях проживания славян. Вертикальные изображения модели мира повторяются в структуре женской одежды, кокошниках как двухуровневое вертикальное пространство одежды с рубашкой и сарафаном для девушек (рис. 41) и полным ансамблем у женщин. И технические и «научные» достижения славян ученые отмечают уже в древности. Так

В.М. Василенко высоко оценивает кувшин черняховской культуры (рис. 42) с помещенным на нем древнеславянским календарем.

Варианты древа мира с демиургами можно видеть на примере многочисленных изображений вышивок, резьбы и росписи изделий из дерева. Особенностью прикладного искусства русских и своеобразием стилистичес-

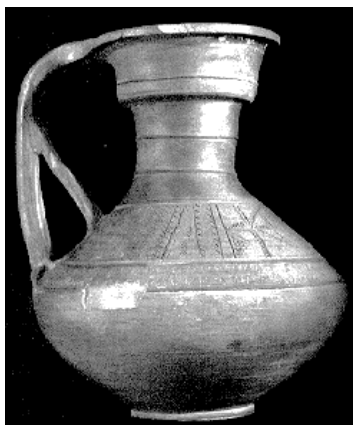


Рис. 42. Кувшин из черняховской культуры. Описан В.М.Василенко

кого единства можно считать развитие комплексов изображений от традиционных космограмм древнего мира, и сохранение основных композиционных закономерностей до настоящего времени. Также важным обстоятельством можно считать влияние светских эстетических вкусов, наполняющих посадскую среду понятием городское народное искусство и активно влияющего на процесс изменения традиционного крестьянского искусства. Эта вторая закономерность не только способствует активному поиску и новой трактовки изобразительных схем, но и предполагает творческое обращение с традиционными технологиями, вполне определенно намекая на понятия и качество стиля, в котором заметно влияние посадского, городского искусства, как это очевидно в вятской игрушке (рис. 43).

Общая систематика русского народного искусства показана на схеме (рис. 35), где группы декоративных изображений показывают, как меняется архаическое мировоззрение и к концу XIX – началу XX века.

Усложнение изобразительной структуры сопровождается

ослаблением их магических функций и нарастания художественно-эстетической самостоятельности. Это вполне справедливо для огромного числа изделий, где воплощен опыт орнаментального творчества, легшего в основу



Рис. 43. Вятская глиняная игрушка.

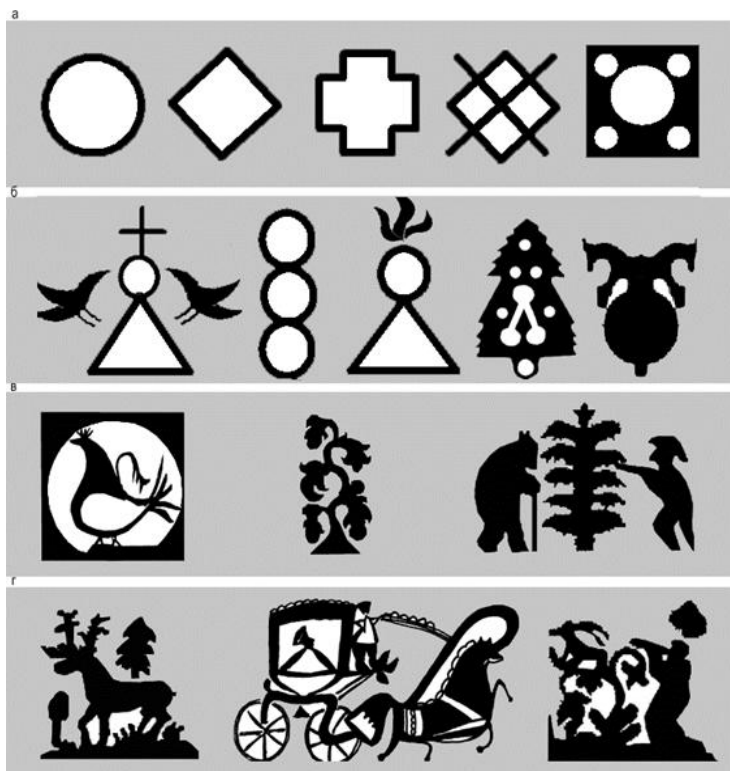


Рис. 44. Схемы образной системы русских в народном искусстве. Составлена автором на материале росписи и резьбы по дереву.

сложных производственных форм его создания: специализированных мастерских, предприятий художественной промышленности, как например, производство росписи подносов, лакового производства, пуховых платков (рис. 45), производства кружев и др.

Археологические источники славянского жилища обширны и разнообразны. В Европе известен их значительный круг, который охватывает широкие хронологические рамки. Сложная конструктивно-технологическая природа жилищ и производственных помещений уже известна в комплексе

устойчивых приемов строительства в г. Бискупине в Польше (около 700 г. до н.э.): стоечно-балочная конструкция, разнообразные приемы возведения стен и одно- двух- четырехскатных крыш. Многочисленные памятники в новгородских раскопах свидетельствуют развитые приемы возведения дома и производственных сооружений (А.Б. Колчин, Б.А. Рыбаков). XVII век содержит материал весьма достоверный не только из рукописных источников, но и сохранившиеся археологические артефакты и даже остатки построек. Инструментарий зодчих сложился достаточно давно, его изменение на протяжении нескольких сот лет не было значительным, за исключением появления механизированных способов обработки дерева. «Волевое» обращение с материалом соседствует с продуманным естественно-природным его освоением. В музее академика Бакулева, в трех километрах от поселка Слободской, Кировской области, сохранились опоры «курьи лапы», популярные также у удмуртов, имеющие очень устойчивое основание, хорошо сохраняющиеся из-за смолистости корней и сухости земли.

Особой страницей в искусстве русских резчиков является резной декор в разнообразии его техник. Искусство резьбы: корабельной, накладной, глухой, прорезной, скобчатой, плосковыемчатой и плоскорельефной в причудливом сочетании крестьянской и городской манеры резчиков, как застывшем отпечатке вкусов селян и горожан, стало упоительной сказкой – таинственной, полной легенд и не стершейся еще и поныне памяти о людях, живших когда-то и их прямых наследников сегодня, наполнена среда жизни резной красотой, образами архаического и современного искусства. Для уездного города Сарапула, деревянное зодчество русских строителей представляет красивую и

изысканную тему. Разброс композиционной планировки от типа крестьянского дома до дома ремесленника, торговца, купца, градоначальника показывает спектр стилевых



Рис. 46. Дача купца Башенина. Сарапул, Удмуртская Республика (бывшая Вятская губ.). 1911.

различий, которые, возникнув в разных архитектурно-художественных концепциях очень быстро сблизились и составили стиль городского дома, наполненного удивительной поэтикой декора, причудливой плоско-орнаментальной прорезной пластикой, полновесной скульптурностью и контрастом с обшивкой стены, приподнятым настроением фронтонов наличников, устремленностью вверх боковых резных столбиков наличников окон, контрастом и синтезом резного и каменного декора, неожиданными элементами украшения верха наличников в виде рогов, шестиугольных звезд, перефразированных раковин и многое другое, что является поводом для мастера к творчеству, к использованию

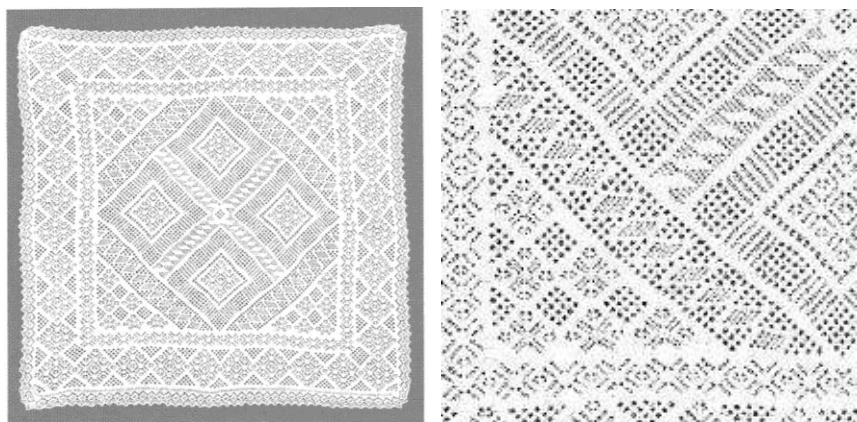


Рис. 45. Паутинка. Изделие и фрагмент. Белый козий пух, шелк . Шмакова Е.П., г. Орск, Оренбургская область. 1995.

основных композиционных приемов и к неповторению и неповторимости создаваемого.

Интересной страницей деревянного русского зодчества в разных регионах России являются постройки в стиле модерн. В Сарапуле (рис. 46) каменная основа дачи купца позднее градоначальника совершенно не прочитывается: ирония модерна по отношению к материалу дерева. Но в целом в зодчестве, как и во многих других городах, где развивалось купечество и предпринимательство, кирпич сыграл большую роль. Интересно, что декор изделий из дерева, получивший своеобразную интерпретацию в каменном строительстве, возвращается в деревянное сооружение. Так русское каменное «узорочье» отражает в известной мере взаимоотношения деревянного и каменного искусства здания, которые проявляются особенно во второй половине XIX в.

В общем отношении зодчество русских отличает развитая из предыдущего опыта конструктивно-технологическая основа,



способность встраиваться в ландшафт и находить способы технологического синтеза с местными рациональными решениями. Свойства пластической выразительности, свободный, незамкнутый характер построек, скульптурность внешнего вида домов, часто неожиданные технологические «изобретения» и синтезитивное проектное мышление отражают свойства стиля в искусстве, венчающее художественно-образное сознание и преобразующих священные атрибуты в художественно-эстетическую ткань творческого результата.

### **Онтология и технология**

Сакрализация материала и технологии – устойчивая онтологическая черта народного искусства, обусловленная тремя факторами: вещь как *продолжение образа человека* и связанных с ним мер соизмерения и систем пропорционирования; *конструктивность как отражение сакрального имени* в бытовой функции; *все вещество – суть сотворенная, живая* материя, антропоморфная и в наиболее архаических, и ранних цивилизационных моделях мира. Во всех мифах прошлого мир сотворен, а, следовательно, весь материал – суть сотворенная материя.

Напомним, что для понимания жертвенной сути вещей существует единственная <трансцендентальная> достоверность – это Субъект, по И. Канту претворяющий данные собственного чувственного опыта в «Природу». Для предметно-пространственного мира в кантовском смысле важно постулирование «трансцендентального Субъекта» в отношениях с двумя планами «внешнего»: сферой «сущего» – (условно по вертикали) отношений с энергиями природы <Богом> и с областью «должного» – (по горизонтали) отношения в мире людей. Сама онтологическая линия вещи, как производная от субъекта, не требует

расшифровки. Этот фактор хорошо описан отцом Павлом Флоренским в работе «Органопроекция»: «техника есть сколок с живого тела или, точнее, с жизненного телообразующего начала; живое тело, разумея это слово с вышеприведенной поправкой, есть первообраз всякой техники».

Аспект утилитарной функции и технологический фактор как знак и образ композиционной формы, связанной с образом человека мы отмечали прежде<sup>41</sup>: системы пропорциональных закономерностей построены на мерах соизмерения – *вершок, пядь, ладонь, аршин, сажень, верста* и расчетно-хозяйственных единицах – *соха, копна, десятина, верста*. Верста, например, равна 500 сажням, а сажень – суть максимальная размерность физического тела в размахе рук, равного росту человека. Но в русском языке *верстать* – значит *досягать*, преодолевать расстояние, а с верстой связано еще и *поприще*, по сути – *судьба*. А учитывая, что основные русские меры площади имеют функцию расчета налогов, то и оказывается, что вся хозяйственная деятельность была некогда привязана к онтологическим

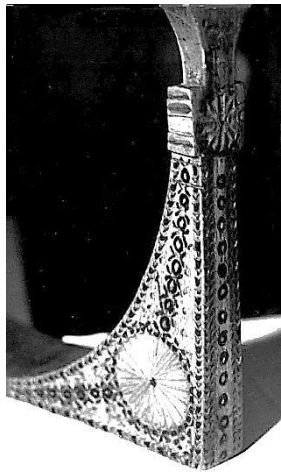


Рис. 47. Швейка в образе Макоши. 2 пол. XIX в. Русские.

Рис. 48. Ручная прялка. Фрагмент. Тотьма, Вологодская обл. 2-полов. XIX в. Русские.

<sup>41</sup> Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. М.: ВЛАДОС, 2005. С. 49.

факторам. Копна равна площади луга, с которого собирается определенное количество сена, соха – площадь, которая вспахивается тремя пахарями на трех лошадях за день. Сложной расчетной хозяйственной единицей была десятина.

Сказочность и мифологичность всеобщих связей человека и природы не отменяет саму связь. В этом, по всей видимости, заключен смысл единства человека и внешнего мира, хотя и представляемый по-разному в разных культурах. Естественны поэтому все чувствования и все уважение мастера к материалу как одухотворенной материи. Предания практически всех народов основаны на идеех «живого» материала. В фольклоре как рефрене ранней истории декоративного искусства все материалы, так или иначе, связаны с идеей творения, сакрализацией. Следы основных событий Библейского предания о творении просматриваются в искусстве и культуре всех народов.

Кроме систем соизмерения материальная структура вещи строится на основе модуля. Модулем в народном искусстве, смысл которого заключен в кратности, пропорциональности отношений структурной единицы по отношению к частям или всему объекту, могут быть толщина или длина бревна, размер окна. Например, ширина бревна определяет размер берда и, соответственно, ширину тканого полотна. В ряду модулей ширина ладони, пальца руки, верхней фаланги и др. По нашим данным золотое сопорпорционирование хотя и не было определено как осознанное правило в народном искусстве, но многие объекты с ним соотносятся. Законы мер – суть универсальные для физического мира размерности, о которых мы выше говорили. И то, что модульность пространственной кратности самого тела субъекта им отвечает, свидетельствует об универсальных свойствах первой и второй природы.

*Конструктивность как отражение сакрального имени*  
онтологична ввиду такого названия вещей и их частей. Консоль ткацкого стана происходит от *кон* (закон) и *соль* (суть). Но консоль конкретно именуется еще и *поднебником* – поэтической метафорой природы. Сам стан производное от упоминавшегося выше сакрального начала тектоники, выраженного «СТ». Утком (от персонажа творения – утицы) назван челнок, концы которого напоминают утиные клювы. Онтологичен и сам дом (через «ом»), что уже отмечалось. Примером абсолютного онтологического плана является потолочная балка – *матица*. В матицу, когда сына провожают в армию, удмурты вбивают металлические деньги, подкладывая под них кусочки цветной ткани. В щель между матицей и потолком русские вставляют освященные в храме ветки. Образ матери прародительницы «поглощает» конструкцию швейки (рис. 47). Особое внимание обращает мастер на конструктивно значимые фрагменты, технологические узлы. Декоративно и восхитительно отмечены места стыка стояка и донца прялки или гребня (рис. 48), красивым сочетанием черно-серебристой гаммы росписей (розетки фона и орнамента из цветов) и изысканной геометрией «трамплина», который препровождает «вознесение» линии башмака от донца к стояку тотемской прялки.

Красота тождественна священству орудий труда, поскольку священен труд и сам субъект. Поэтому орудия в их функциональной трактовке есть техническое решение связующее саму потребность в технологической операции и то, что отвечает условию «органопроекции» по отношению к телесному в человеке. Знак функции столь же знак, сколь и любая декоративная структура. Недекоративные вещи <равные сами себе> – без декора, неукрашенные: плуг,

ткацкий стан, мельница, грабли для сена, бочки, бадьи и бадейки и др. выразительны и безупречны функциональной логикой.

Основным инструментом в сенокос, тяжелую пору, которую именуют страда (опять СТ и страдание как претерпение), является коса. При этом в крестьянской жизни сенокос считался еще и развлечением, в особенности у молодых, а упоение общим делом, в котором обычно принимала

участие вся община, придавало всему звонкий радостный характер, несмотря на тяжелейший труд. Одежда на сенокос одевалась чистая, часто вышитая, подчеркивая этим ликование и торжество момента.

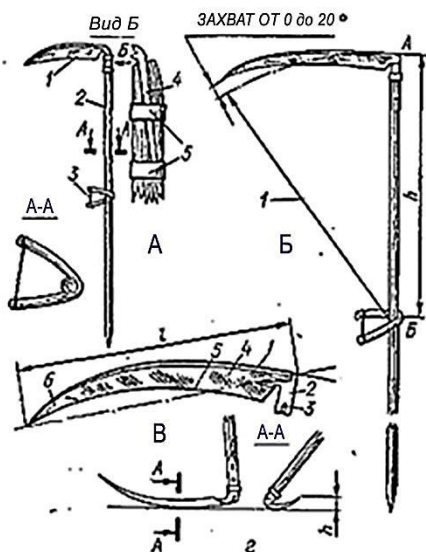


Рис. 49. Ручная коса: А – в собранном виде: 1 – нож; 2 – косовище; 3 – ручка; 4 – клин; 5 – кольцо. Б – регулирование захвата косы: 1 – шнур. В – нож косы: 1 – обушок; 2 – пятка; 3 – шипик; 4 – полотно; 5 – лезвие; 6 – носик. Г – установка ножа на низкий или высокий срез перед закреплением на косовище (соответственно регулируется размер  $h$  под длину руки и расстояние от

коса происходит от «ось» (мира), тонкий в настройке и сложный технически инструмент. Ненастроенная коса отнимает силы у косца и сопорционирование ее частей под конкретного человека, его рост, длину рук, положение ручки на уровне пояса (от земли), под то, что скашивается – соответствен-но размера лезвия, зоны его «атаки» и

наклона при срезе подножия стебля у земли – это искусство даже не экономии физических усилий, а экономическое. Это



Рис. 50. Сенокос. Фредерик Лион. Эрмитаж.

отражено, например, во фразе: «коси коса, пока роса», поскольку именно раннее время с 3-4 часов примерно до 9 часов утра самое продуктивное. Но и в зной, если требовала погода, косьба продолжалась, хотя это время было самым трудным для косьбы (рис. 50). Рабочий инструмент не может быть некрасивым (рис. 49, 50). Любое устройство в силу

священства труда сакрально, устанавливает симпатические<sup>42</sup> отношения человека с живой природой, а также производно от связи человека и функции. После сенокоса играли свадьбы.

Особое отношение к технологии просматривается в решении конструкций оград, весьма изобретательных (рис. 51 а,б,в). Ограда – устройство пограничья, имеющего в мифологии условия разграничения освоенного и неосвоенного, своего и чужого, внутреннего и внешнего. Ограда или граница, по сути, философское мировоззренческое определение. По Гегелю граница – это точка перехода, где свое сливается со своей истинной сущностью, отрицает и полагает себя одновременно<sup>43</sup>. Само понятие границы разрабатывалось как метафизическая идеалистическая проблематика, в оппозиции упорядоченного своего и хаотического внешнего. Технологический аспект ограды органичен ее образу. Ограда визуально проницаема, и, следовательно, всегда есть визуальный контакт и возможность соотношения с внешним пространством. Ограда основательна и надежна в бытовом отношении, и соответственно существует не только для себя, но и для тех сил, которые буйствуют снаружи. И, наконец, ограда уникальна по технологии, изобретательности ее конструирования отвечает конкретный материал, который осмысливается как источник функционально-экономического и конструктивно-технологического решения.

*Вещество как суть сотворенной, живой материи* в народной традиции – есть своего рода отпечаток всеединства «макрокосма» в «микрокосме» и *технологически* эта

---

<sup>42</sup> Симпатический – от греч. *sympathes* – чувствительный, восприимчивый к влиянию,

<sup>43</sup> Подробнее см.: Гегель. Наука Логики. М.: Мысль. 1970. С. 186-191.

память сохраняется в самых причудливых видах. У коми женщина – лучшее бревно – образ Древа Мира и соответственно матица в доме. В русском искусстве Коник печи – охранитель дома и мироздания.

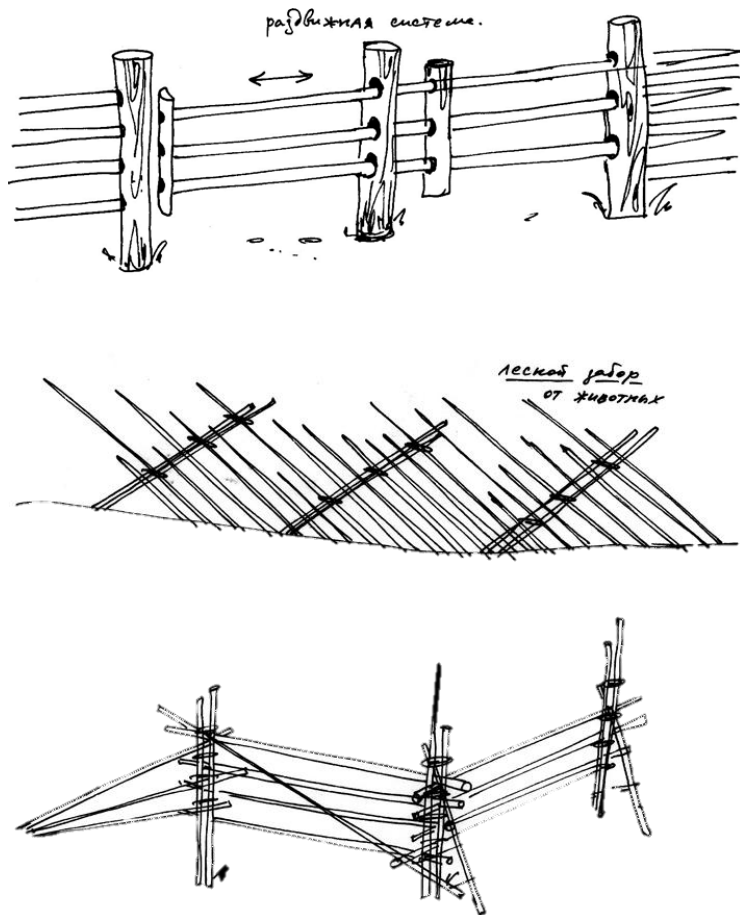


Рис. 51. «Рисунок» различных конструкций оград, как технологическая структура. : а – ограда жилой усадьбы; б – ограда лесных угодий; в – ограда прилегающего к усадьбе пазьма. ПрорисовкиА. Забова по материалам коми-зырян



Таким образом, знаковая природа функций и выразительность технологических (материальных) закономерностей вещи и декора отвечают гиперсемиотической условности образа, в идее духовности сотворенных пространств, но только в пределах обобщения факторов преобразования материала из сакральных определений исходных материалов.

Работа конструкции, технологические фактуры в традиционной культуре трансформируются в символ благодаря сакральному и технологическому схождению утилитарных функций: таковы, например, значения материалов из дерева, металла, нити, производственные устройства – мельницы, кузни и др., а также сами трудовые операции.

### **Онтология и средства художественного синтеза в народном искусстве**

*«Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры — какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте. Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только «избяной обоз», что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег».*

(Сергей Есенин «Ключи Марии»).

Духовность вещи в народном искусстве – суть превращенная сакрализация образов и вещей, чему служил некогда обряд жертвоприношения, который со временем становится ненужным, ввиду жертвы бескровной. Когда утрачивается необходимость крови, жертвенность предопределяется

волей субъекта, его поступком как метафизической бытийностью, берущей начало с подвига Бога-Сына. Хотя обряд принесения жертвы существовал всегда, с этого времени он трансцендирован не чужой кровью за благо в отношениях с тельцом, языческими богами, «духами воздуха», а цивилизующей функцией – ценностью всякой жизни. Об этом будет подробнее изложено в соответствующем разделе. Здесь же отметим, что с начала конфессионального времени понятие «духовное», «декоративное» в народном искусстве поглощает понятие «сакральное» ввиду того, что сакральностью обладает сам субъект «творения», что собственно мы наблюдаем повсеместно. Любое метафизическое действие объясняется достаточно просто – крылатой фразой К. Маркса во введении его работы «К критике гегелевской философии права» (1844): «теория становится материальной силой, когда она овладевает массами», которую потом использует и В. Ленин, заменяя теорию идеями. Парадокс самой работы К. Маркса в том, что называя религию *«превратным мировоззрением»*, автор, тем не менее, фактически подтверждает тезис Канта о субъекте как онтологическом событии. А поскольку главным тезисом Канта была идея трансцендирования <религиозного>, то очевидно и самоопровержение Марксом заявленной идеи.

Справедливость высказывания о силе теории и идеи мы наблюдаем повсеместно: культовый артист или режиссер, культовое кино, музыка, спектакль и т.д. становятся онтологическими через имиджевую страсть людей.

Художественный аспект – внутренняя функция такой цели. Законы искусства иллюстрируют волнения людей. Художественная память лучшее средство донесения и сохранения сакральных/духовных истин о прошлом и

удостоверение их в структуре вещей: орудий труда, костюмной гарнитуре, предметах быта, самой хозяйственной функции, в широком смысле произведения искусства.

Мировоззрение и опыт эстетического переживания – это особая задача всех времен. В этом смысле надо понимать идею В.Н. Прокофьева о сквозных во времени «чистых законах

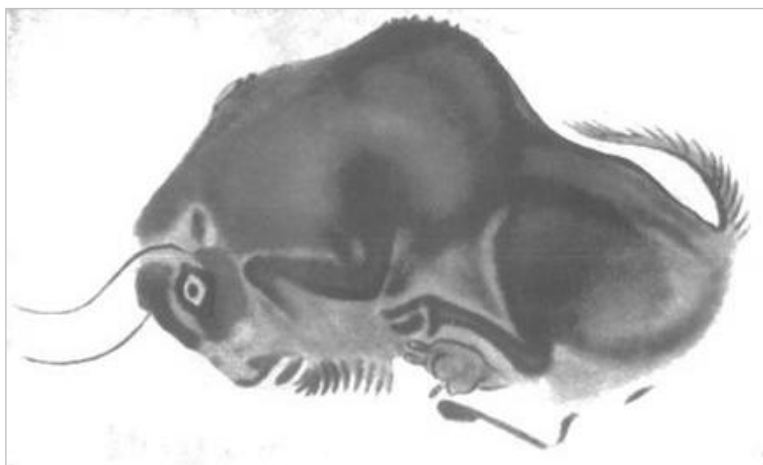


Рис. 52. Бизон. Фреска. Пещера Альтамира. Испания. Верхний палеолит – 15-20 тыс. лет до н.э.

искусства». И то, что в изобразительном и монументально-декоративном искусстве передается в холсте, графике, фреске, скульптуре, в народном сберегается в ручке кинжала и клинке, пространстве тканого ковра и вышитого полотенца, costume, красоте объема и поверхности корчаги и кувшина, прялке, ткацком стане, кереке, берестяном коробе, плуге крестьянина и молоте кузнеца и т.д.

Онтология не может выражаться некрасиво. И собственно декоративная символика – сама по себе память о

сакрализованном событии – исходе макрокосма на микрокосм. Давно уже стало общеупотребительным, что в народном искусстве отражена двойственность его структуры – *материальной и духовной, пользы и красоты, декора и формы*, объясняющая прикладной характер вещественных памятников, условие физического соответствия человеку преобразованной природной материи в полезные вещи. В



Рис. 53. Бляшка в образе оленя. Скифы. 6 век до н. э. Золото. Государственный Эрмитаж.

этом суждении оказывается стертым *само понятие декора как красоты сакральных уподоблений*. Что же касается декора, то он хранит исходные смыслы своих источников (объектов и понятий с ними связанных) и переводит символику в эстетику в народном искусстве. Цель – выявление и абстрагирование по законам искусства исходных черт сакральных объектов. Этот процесс в истории представлен двумя признаками. Одно из них ТИПИЗАЦИЯ, *как признак достаточности характеристик объекта (понятия)*. Изображение здесь совпадает и с объектом и с понятием благополучия. Примером могут служить

изображения из двух разных эпох. Блестящее изобразительное решение образа бизона из пещеры Альтамиры (рис. 52) свидетельствует о мастерском владении художником средствами изображения и фронтальной визуальностью. Красиво и талантливо все изображение. Лобное пятно бизона мастерски взято в перцепции глубины и преобразовано в графический фронт. Хороши другие фрагменты, ритмы контура, могучие в анатомических доминантах холки, всего крупа, шеи не позволяют усомниться в безупречности и пластической гениальности исполнения. Правое заднее копыто выполнено с изяществом, несколькими легкими движениями. Возникает ощущение привета мастера зрителю, даже доля иронии, поскольку большой нужды в показе зрителю и использовании приема такой проекции нет. Могучее пятно напряженной и анатомично достоверной позы внутри изображения постепенно ослабляется в динамике за счет мягких касаний частей фигуры. Так в культуре Верхнего палеолита (классический и финальный этап) – Средний Ориньяк – Мадлен (20000 – 10300) уже существует проработанность деталей внутри контура и полноценно реализуется профильно-перспективное построение. Искусство формы обусловлено, прежде всего, магической (сакральной) связью человека и животного. И изобразительная достоверность нужна как точность сакральной цели. Что же касается изобразительной и символической трансформации, острой стилистической тенденции в образе бизона, то вполне справедлива оценка «источниковедческого фонда» древнего искусства А.Д. Столяром.

Ученый провел анализ древних изображений по их «интеллектуальным» и символическим» значениям, что

отвечает ряду концепций и характеризует «масштаб ментальности древнего человека» через: а) сакрализованные жизненно-важные объекты зоологических и антропоморфных образов магически понимаемых; б) их трактовка связана с задачами выявления изобразительной достоверности, что приводит к появлению тенденций отбора признаков большой формы и начал стилизации; в) наличия предельно общих декоративных структур, как признаков типического в образах и символических начал языка; г) композиционного упорядочения персонажей изображений в условиях действия (векторов движения) и магической функции предустановления удачной охоты; д) трактовка свойств «изображения» включает в себя понятие «плана чувственной ткани»: форма предмета, кривизна поверхностей, компоновка поверхностей, геометрические особенности, светлота и яркость, которые связаны с понятиями пространственности и выражения скульптурной формы; изображение формы и скульптурного движения; восприятие и отображения кривизны поверхности; ее компоновка в условиях «видимого мира»; геометрические особенности «зрительного пространства»; светлота и яркость «видимого поля». Данные аспекты необходимы для уяснения особенностей восприятия человеком внешнего мира и фиксации их в произведениях искусства. Условию типизации отвечает и многочисленные образы «звериного стиля» в евразийском пространстве. Бляшка в образе оленя (рис. 53) композиционно сходна с изображением бизона, хотя и моложе его на много тысяч лет. Можно видеть, как изобразительность уступает место стилизации, ведущей к декоративному характеру изображения, но все же нельзя однозначно утверждать, что декоративное побеждает

изобразительное, поскольку композиция сохраняет «иконологичность».

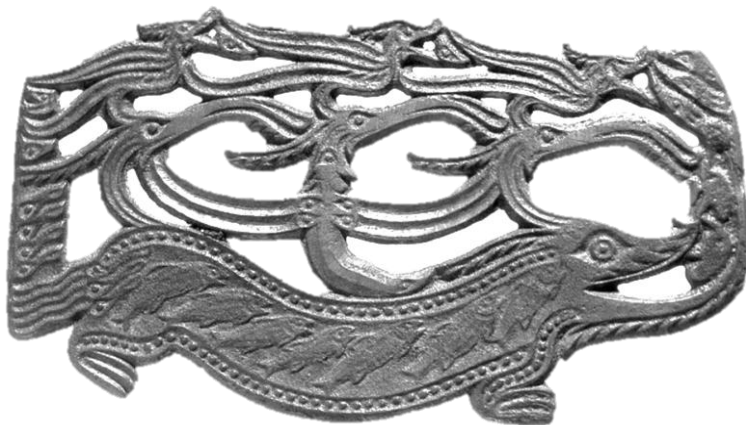


Рис. 54. Ажурная бляха. VI-VIII вв. (из д. Ныргында, Сарапульского р-на Удмуртской Республики). Бронза. Литье.

Второй признак – МОРФЕМА – графически обобщенное представление о строении мира и отношении к нему духовных сущностей – «родовых»<sup>44</sup> символов. Особенность МОРФЕМЫ в ее отношении к мифу. В ней схематически выражена идея творения мира, его устойчивости и цикличности. «Имеется мнение, что системный подход и зарождение некоей модели мира существовали уже во времена верхнего палеолита (Б.А. Фролов, О.М. Фрейденберг) (Признаки системного подхода и зарождение некоей модели мира ученые выявляли уже в культурном наследии палеолита (Б.А. Фролов, А.П. Окладников, А.А. Формозов, А.Д. Столяр и др.)»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Родовое здесь понимаем не как относящееся к родовому обществу, а как морфологическая первооснова художественных структур.

<sup>45</sup> Денисова И.М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки. Автореф. дисс...к.и.н. М., 2006. С. 13.

Однако характер миромоделирования однозначно выявлен уже в эпоху металла, и в основном – на этапе железа.

Графика морфемы (как кода объекта) связана с разворачиванием по вертикали и горизонтали собственно идеи мироздания. Иногда можно видеть выражение цикличности, кругооборота жизни (рис. 54).

Внутри тела дракона, прогнутого в спине, и потому динамичного и графически живого по массе, виден ряд рыб. Пройдя тело дракона, теперь уже «души», поднимаются вверх и подхватываются крылатыми собаками, которые движутся по небесному своду. Управляет всем персона (сульде), сидящая в ложбине спины дракона, и окруженная головами лосей. Декоративные ритмы многообразны и по ювелирному красивы: имитация зерни и скани, ритмы глазковых структур и «резные» углубления и в целом живые и выразительные виды рельефов, конфигурации прорезей – все живо, все стилистически ясно в «обтекаемости» всех форм в их движении слева – направо. Особенно выразительны удлиненные морды лосей и самого дракона.

Мотив «сульде» на спине дракона соразмерен персонажам в верхней части композиции, тем не менее, хорошо прочитывается. Все персонажи



Рис. 55. Прорезная бляха. VI – VII в. н.э. «Богиня с предстоящими». Чердынский р-н, Пермского края.

Рис. 56. Прорезная бляха «Семья». VIII – IX в. н.э. Чердынский р-н Пермского края.



поэлементно упруги. Ничего подобного в палеолите не встречается. Это свидетельствует о принципиальных новшествах изобразительной системы: возникновении проекционной фронтальной «Картины Мира», но главное – радикально меняет объекты, на которые направлено внимание: макрокосм (рис. 55) и семья (рис. 56). В условиях новой физической <антропной> структуры композиций очевидна самостоятельность, непривнесенность художественных решений в бронзе пермского средневековья, что, очевидно, потребовало от мастера творческого наития в изобретении трактовок персонажей, строение которых подчинено равновесию, симметрии, соотношению горизонтальных и вертикальных рядов, особой плоскостности, обобщенности, характерных для монументального искусства, несмотря на малый размер самих пластин.

Таким образом, сакральность отдельного объекта – **условие ТИПИЗАЦИИ** – и сакральность сложной композиции образа мироздания и семьи – **условие МОРФЕМЫ** – позволяют говорить об эволюции изобразительности, декоративности и орнаментальности в искусстве. Народное искусство фактически наследует оба признака и доносит их специфику до нашего времени.

Словарные статьи определяют понятия декора и орнамента как украшение, эстетическое обогащение образа вещи. Однако «память» <декора как языка формы в народном искусстве> как выражение в материале символично-изобразительного предания образов народного искусства хранит именно сакральные корни любого украшения, имеющие речевые аналоги. Так частица *де-* означает процесс овладения, преодоления, операционное действие по преобразованию *кор* – космических сущностей в форму изображения. Факт

овеществления – земное продолжение духовного источника (кор), рожден конкретными по смыслу сакральными понятиями, закрепленными в семантике слова: Кора/ы, Коркут, Коранида, Корибанты, Корабль, Корова, Корона, Корунд, Коршун, Корень и др. Но здесь присутствует и частица «ор», образующая «орнамент», что свидетельствует о сакральном в освоении формы, на которую направлено действие, выраженное в молитвенной форме, поскольку словарно «ор» – молитва (молить, просить, кричать) – по сути, дохристианская молитва – плач. В мире дохристианском метахудожественная функция орнамента – это молитвенная норма связи бытия и инобытия. Поэтому определение орнамента способом организации изображения в сетке, раппорте, центричных композициях не должно скрывать его генетику – эмоциональную («молитвенную») связь *личного с надличным*. Только ввиду этого, упорядочение в орнаменте, и шире декоре – имеет смысл связывать с эстетикой формы – ее онтологией. Что касается основных мотивов в народном искусстве, то мы имеем удивительный и даже парадоксальный феномен. Сам круг мотивов не очень велик. «Гора», «Древо», «хтонические существа», «центричные структуры» – (розетки, кресты, ромбы); «зоо- орнито- антропоморфные фигуры», «сетки» – символы земли и плодородия, «рога» как напоминание о степном скотоводстве – в общем это практически все. Однако объем и фактура, технология и детализация, материал и функция, этнические и национальные предпочтения в использовании мотивов образуют столь объемное наследие, что оно сохраняется и как <генетическая> ментальность и как условие синтеза в формах Средневековья, искусства Нового времени, XX столетия.

**Ромб и ромбические структуры, круглые розетки, многолепестковые узоры.** Смысловые функции центричных изображений отождествлены даже не с самими явлениями природы, а с всеобщей закономерностью выражения связи «неба и «человека», одушевленности его смыслов в предельной графической ясности и общей смысловой четкости самих функций в универсальности чувственного предпределения цели сакральной связи. Эстетически центричная форма предельно акцентна. Она не только красиво подчеркивают поверхность и разнообразием ритмов технической отделки. Она имеет всеобщее

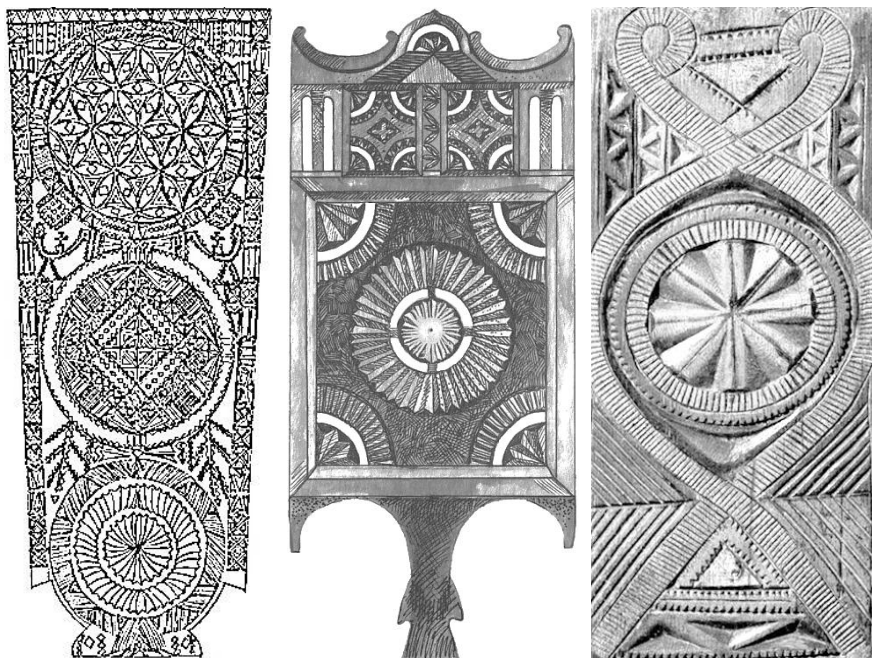


Рис. 57. Трехуровневая модель мироздания в резной прялке Русского Севера. Фрагмент.

Рис. 58. Индоевропейская модель мироздания в лопасти прялки. Русский Север.

Рис. 59. 8-лепестковая розетка как центр композиции со змеями в трех уровнях мироздания. Каргополь, Архангельская обл.

распространение, и встречаются практически во всех видах искусств, всех народов в ткачестве, керамике, войлоке, изделиях из кожи, дереве, металле и т.д. Изображения могут быть композиционно образующими в их собственной центричной функции (рис. 58), скомпонованными в соответствии с идеей вертикального устройства мира (рис. 57), или же входящие композиционным элементом, например, в вертикальную модель со змеями (рис. 30).

Известный по материалам археологии ромб исследователи относят к эпохе охоты, и он есть выражение «представлений о мощи, силе, благоденствии». Ромб отчетливо читается

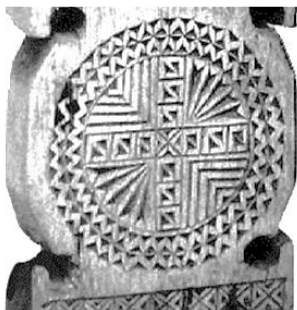


Рис. 60. Ромбическая подвеска из черняховской культуры.  
Рис. 61. Соляной символ с крестом внутри на стойке

на скошенном срезе бивня и имеет размеры сторон около 1 мм (А.Б. Рыбаков, В.И. Бибикова). Полагают, что ромб приобрел магическое содержание, в связи с идеей благополучной охоты, блага для племени, и, позднее, в эпоху земледелия, трансформировался в знак плодородия: поле (засеянное поле). Но скорее всего это предельно общее понимание семантики, поскольку онтология образа мамонта восходит к его сакральности, о чем можно судить по захоронениям, где костями мамонта, в частности лопатками, закрывается захороненный человек. Это полагают свидетельством

защиты умершего образом мамонта в загробном мире. «Когда ориньякские охотники хоронили своего товарища, то они положили рядом с его телом посыпанные охрой бивни мамонта и накрыли тело лопатками мамонта. Эта особенность погребального обряда была повсеместно распространена в Евразии 35—20 тысяч лет назад»<sup>46</sup>. «В святилищах верхнепалеолитических пещер иногда находят маленькие глиняные модельки шатров или землянок. Предполагают, что это — жилища душ умерших. В пещере Фон-де-Гом (Дордонь, Франция), в таком домике стоит мамонт с громадными бивнями. Может быть, это дух умершего, уподобившийся уже своему божественному Творцу?»<sup>47</sup>.

На рис. 60 изображен ромб, относящийся к черняховской культуре (2 в. н.э.). То есть существенно позже – в эпоху металла. Очевидно, что бляха отвечает условиям полноценной абстракции. Бронзовая ромбическая прорезная бляха декорирована перегородчатой эмалью. Она обладает высокой концентрированностью визуальных эффектов. И в то же время уравновешенностью ритмов внутри композиционного поля. Исследования в этнографии показали, что группа центричных композиций (ромб, розетка, крест) тесно связаны с образом Рожаницы – одной из древнейших фигур в праславянском искусстве, и олицетворяют всеобщее родящее начало (рис. 62), чрево матери-земли (И.М. Денисова). Соотнесенность розеток с солярной символикой: небесное и поземное солнце, гром, молния, луна отвечает условию *типизации*, как предельно общей трактовки переживания сакральной связи человека и

---

<sup>46</sup> Зубов А.Б. История религий. Книга первая: Доисторические и внеисторические религии. Курс лекций. М., 1997. С. 78.

<sup>47</sup> Там же. С. 82.

природы через небесные объекты и их геометрическое уподобление. Композиции с розеткой в центре и четырьмя розетками или полурозетками по ее углам или окружности отвечают *условию морфемы* в устройстве сакрального пространства на принципах его упорядочения (рис. 58). Композиция отвечает индоевропейской модели мироздания – пространство со сторонами света, временами года, что предшествует годовому календарю. Розетки, расположенные по 3 – 4 друг над другом, отвечают вертикальному построению пространства как связи подземелья, земли и неба (рис. 57). Они входят и в другие композиции, например, в основании креста, на его вершине, иногда с птицами и растительным мотивом и др.

**Крест** обладает высокой концентрированностью визуальных эффектов, большей, нежели в розетке. Вероятность того, что

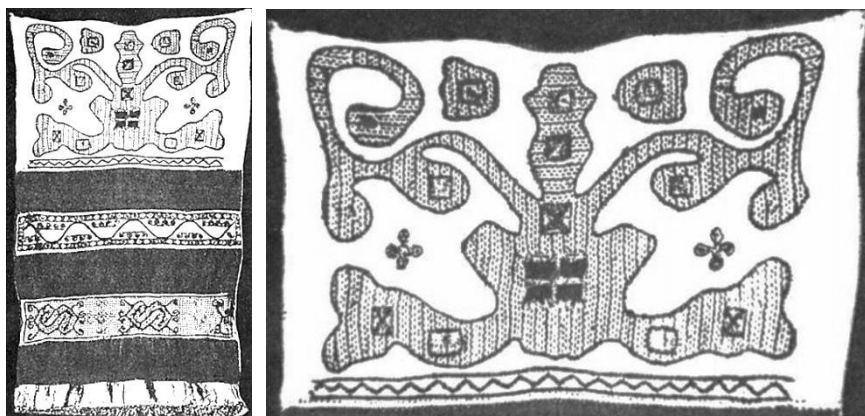


Рис. 62. Полотенце и его фрагмент. Фитоантропоморфный образ в вышивке полотенца. Русский Север. XIX в. Собрание Собрание ВМДПИНИ.

*крест* мог быть выделен из композиционной структуры ромба в период появления земледелия высока. Вместе с тем близкой ему является и солярная символика (рис. 32). О важности креста можно судить по гербовой атрибутике

различных стран: флагах Англии и Швейцарии, Андреевском флаге в России и др. Крест широко распространен в разных культурах. Впоследствии крест контаминируется с именем Христа.

Этимологическая близость слов христианство и крестьянство составляет емкий образный уровень связи монотеистического мировоззрения и пашенного земледелия, как прогрессивного в древнерусском мире способа производства в конце I тыс. н.э., распространившегося в 1-й половине II тыс. н.э. в Восточной Европе. Это синхронно с идеями огосударствления славянского общества и может полагаться необходимым условием самой государственности.

**Образы животных и птиц**, сакрально значимы издревле. Они изображаются с помощью графического обобщения природных фигур. Изображение коня, например, характерно контрастом ног и корпуса в общем пятне и силуэте. Характер типических признаков свободно варьируется в приемах изображения.

Уникальное значение **коня** в русском народном искусстве, что подтверждается его обширной распространенностью и разнообразной пластической трактовкой. Смысловые нагрузки образа удивительно емки, а форма красива. Иногда конь с всадником приурочены к подземному миру, охраняемого хтоническими существами, здесь у коня нет ног и он скорее «плывет». Конь и всадник взяты обобщенно и переданы легким красивым плосковыпуклым рельефом (рис. 63). Связь коня с заупокойным культом подробно описана Н. Велецкой и Д. Анучиным. В поморских прорезных прялках конь и стоящий на нем «человек» приурочены к верхней части композиции.

Во второй половине XIX – начале XX века образ коня обретает черты реализма – могучее движение с характерным выбрасыванием ног придают особую объемность и мощь образу, уже теряющего непосредственный сакральный смысл, но обретающий художественную праздничность (рис. 64). В мезеньских прялках одним случаем лента чередующихся изображений коней олицетворяет вечное движение из прошлого в будущее. В другом, поднятые на дыбы кони обращены друг к другу и симметрично торжественно. Сакральное значение несут скульптурные изображения коней в набилках, замках- притужальниках

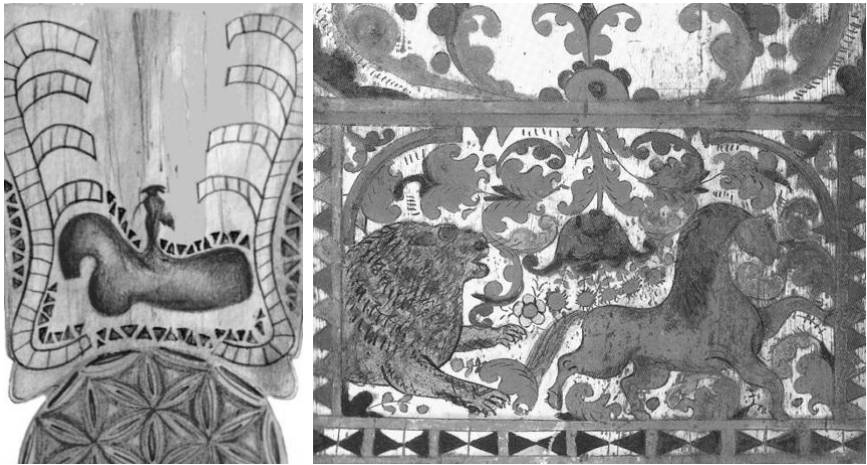


Рис. 63. Обратная сторона лопапки прялки. Фрагмент. Карелия. Вторая полов. XIX в.

Рис. 64. Северодвинская прялка. Фрагмент. Конец XIX – начало XX в.

(рис. 65), блоках ткацкого стана (рис. 66), ручках рубелей, скобкарей, мощных охлупеней. Решение формы скорее скульптурно, нежели декоративно, благодаря объемности самой конструкции вещи. В XIX в. конь остается основным персонажем многих композиций, хотя содержание их носит жанровый, тематический, светский характер.



Таковы выезды барышень на городецких инкрустированных мореным дубом донцах, праздничные сцены в расписных северодвинских прялках. Художников северодвинцев не



Рис. 65. Притужальник. Фиксатор вала навоя ткацкого стана.

Рис. 66. Блок ткацкого стана.

смущает, что они помещают изображение праздника в нижней полосе, ставе, относящемся некогда к подземному миру (рис. 64). Причина, очевидно, в смене космогонической трехуровневой модели мироздания, преобладающих в дохристианское время на двухуровневую – комарно-плоскостную космологическую модель христианских воззрений. В христианской дихотомии Рай – Ад земная жизнь сама по себе предустановлена ею. И ментально торжество декора в изделиях повседневных это черта трансформации некогда сакральных значений декора в эстетические, что в русском народном искусстве определено связью с христианством.

**Изображение птицы** устойчиво в композиционных схемах в народном искусстве. Птица, как реальный изобразительный символ, обладает красивыми пластическими эффектами. Часто она рисуется контуром или пятном. На рис. 67 пятно выполнено не без изящества кистевым приемом в два тона

декорировано разделками оперения изобретательно изыскано. Птица является фигурантом-демиургом, мифологического акта творения Мира. Ныряя на дно мирового океана, она приносит в клюве кусочек земли, из которого создается земная твердь, изображаемая в виде треугольника – мировой горы. С другой стороны, птица относится к древним культам родовых обществ в целом, следы чего просматриваются в русских фамилиях, Стерхов, Лебедев, Синицын, Журавлев и т.д.

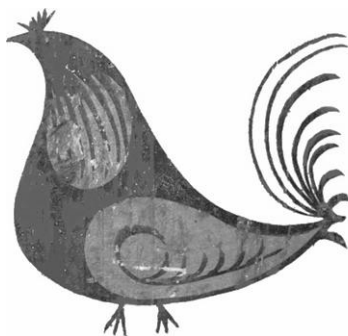


Рис. 67. Птица. Фрагмент декора северодвинской прялки. XIX в.

В русском фольклоре птиц связывали с душами умерших, и с



Рис. 68. Солонка резная в виде птицы. Русский Север.

душами будущих детей. Как самостоятельное изображение птица встречается в вологодских бураках, конских дугах (рис. 69), пряничных досках, донцах прялок. Устойчиво место птицы в символических композициях – актах творения Мира в тверских, вологодских, костромских, ярославских прялок.

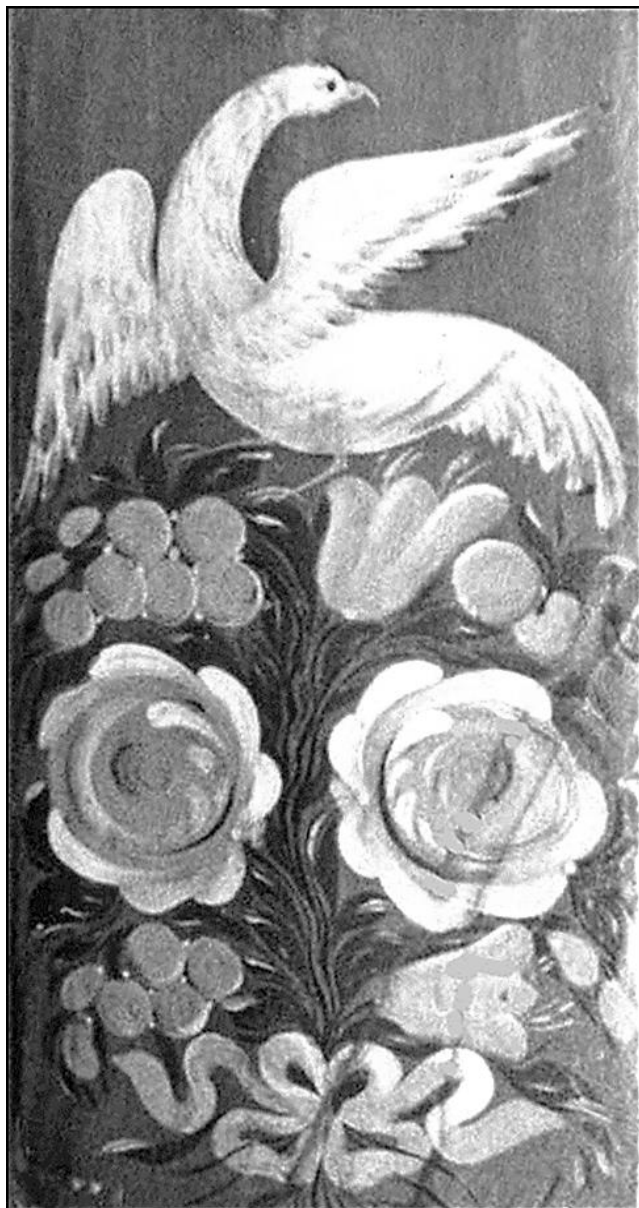


Рис. 69. Роспись дуги конской упряжи. Вологодская обл.

Совмещение резной и расписной техник (рис. 76) показывает насколько сложно и красиво может мир подземный, обращенный вниз, также как красив, как и верхний. Охлупени в виде птицы на коньке дома – необычайно выразительны. Использование восточных образов птиц в русском искусстве не только не нарушает привычных понятий о родовых функциях образа, и их почитания, но и расширяет арсенал изобразительных решений.

Блестящее решение образов птиц в бесконечных вариантах русских солонок показывает сколько емко понимание мастерами пластических задач утилитарной вещи. На рис. 68 головка утицы-солонки изящно уменьшена по отношению к телу. Плавной текучестью объема и контура, искусной распределенностью технологических деталей она свидетельствует какую-то



Рис. 70. Солонка в виде птицы резная с росписью. Русский Север.

бережность высвобождения объема, в то же время монументальность и достоинство горизонтали основного объема. Искусна и другая солонка (рис. 70). Здесь «птица-мать» *корабль с детками*, в объеме так же хорошо выверена. К объему контрастно даны мелкие группы бобышек вокруг тела и на спине. Движение одухотворенно по косой вперед и вверх вытянутой шеи.

**Лев, сири́н, единорог, полкан, грифон** – гости в русском искусстве, о привнесении которых исследователи говорят



Рис. 71. Изображение льва на входных дверях. Плесецкий р-н (?) Архангельской обл.

в связи с «молчанием» о них русского фольклора. Отсутствие традиции в их изображении давало простор фантазии, в результате чего реальное соединилось с вымышленным, образуя причудливые изобразительные и декоративные решения, в которых персонажи полны внутреннего достоинства, торжественной приподнятости, лихости, а в ряде случаев – особой камерности, иро-

нии, даже трепетности. Нет более добродушного персонажа в русском народном искусстве, чем **лев**, личина которого олицетворяла бы одновременно столько силы, благородства, наивности и трогательности. Пришедший из греко-византийской традиции, образ занял место оберегов, разместившись на входных дверях дома, конских дугах, ставнях окон, филантовых дверцах кухонных шкафов, перегородок, на сундуках, лобовых досках (фасадах домов).

Субтильность тонких лап льва (рис. 71), подчеркивает значительность и емкость пятна самого тела льва, перцептивно гениального в развороте корпуса,

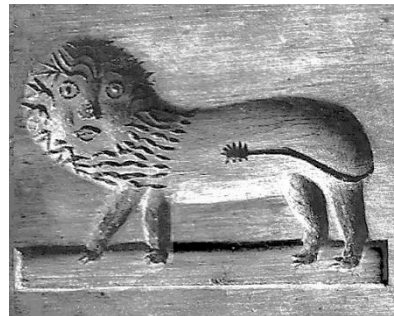


Рис. 72. Лев на пряничной доске.

пересеченного длинным s-образным хвостом с кисточкой.

Ритмы линейного контура пятна легки и естественны, а само пятно дано в разделках «яблок» и «завитков» гривы. Не смотря на не очень хорошую сохранность, видно, что мастеру удалось создать весьма интересное общее графическое решение. Лев на пряничной доске наивен, но



Рис. 73. Изображение льва на двери. Тотемский р-н. Вологодская обл.

удивительно трогателен и светел. Резьба здесь поражает соотношением объемного тела, разделок гривы и солнцеобразной личины. Некоторые затруднения были в пластике передних лап, но в то же время это не выбивается в ритме общей формы (рис. 72). Лихо, празднично и торжественно выглядит лев на двери из Тотемского района Вологодской области (рис. 73). Игривый наклон головы, беззаботность, ироничность, невесомость, высоко поднятый хвост и

черные зазорные усы – все подчинено праздничной теме, где вазон – скорее древо, а все поле райский счастливый сад. Все пятно льва и вазон хорошо вписаны в поле доски. Фона оставлено в меру: промежутки и разрывы живы и хорошо сбалансированы с основными изображениями. И конечно удивителен живой и выразительный мотив цветка у передних лап льва, свидетельствующий о блестящем владении мастером кистью. Чудесной непобедимой силой наделен Единорог, который, тем не менее, может быть приручен с помощью груди женщины. Вечный круговорот возрождения жизни – тайна Феникса. Полкан – возможно аналог кентавра – силен и мудр.

Полагаем, что легкость приятия образов в изобразительном фольклоре обусловлена, пусть и не напрямую, их соотносительностью с образами христианской церкви: лев – евангелист Марк, единорог – персонаж райского сада в котором гуляет Мария и др.

**Мировая Гора, образ капища, дом, храм.** Треугольная равнобедренная фигура довольно часто встречается в декоре изделий, по нашим данным примерно в трети



Рис. 74. Мотив дома на челе печи. С. Ыб. Коми Республика. Фото В. Кошаева. 1997.

резных и расписных предметов из дерева в русском народном искусстве. Это позволяет заключить об ее образной ценности. Часто присутствие двух птиц (рис. 75). На вершине горы можно видеть солярный или ромбический символ, крест, растительный мотив или их сочетание. Основное значение

мотива сотворенная Земля. Мотив композиционно связан с другими элементами. На основании привлечения археологических, фольклорных, этнографических данных исследователи полагают, что фигура обладает полиморфическим содержанием: гора, древний языческий храм, Богиня-прародительница, Древо Жизни, Строение Вселенной, мировой порядок.

Часто внутри треугольной фигуры встречается вертикальный элемент (рис. 22) – ось мира (по исследованиям И.М. Денисовой). Примером, где ярко и эстетически

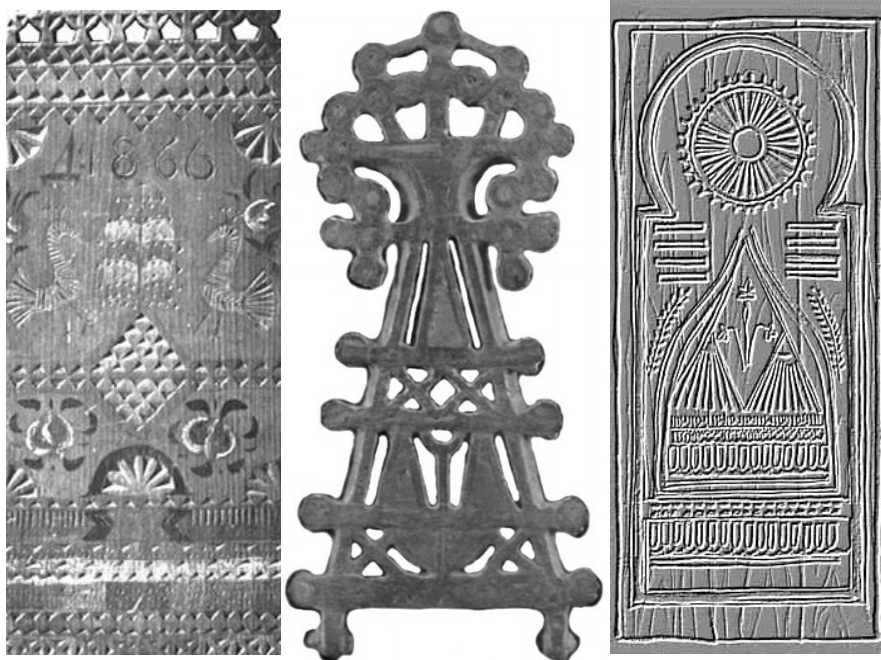


Рис. 75. Лицевая часть лопасти прялки. Морфема творения мира птицами демиургами. Село Красное, Плесецкий р-н. ( Ныне прялка находится в фондах ВМДПНИ).

Рис. 76. Бронзовая подвеска с выемчатой эмалью. IV – V вв. ГИМ.

Рис. 77. Дверь в молельню (по преданию). Нижегородская область. Собрание ГИАМЗ.



выразительно представлена треугольная фигура, можно отметить бронзовую, покрытую эмалью подвеску с мотивом богини и птиц (рис. 76). Ее относят к IV – V вв.<sup>48</sup>.

Миф о ныряющей птице, с помощью которой творится «земля», распространен и у славян, и у финно-угров, и тюркских

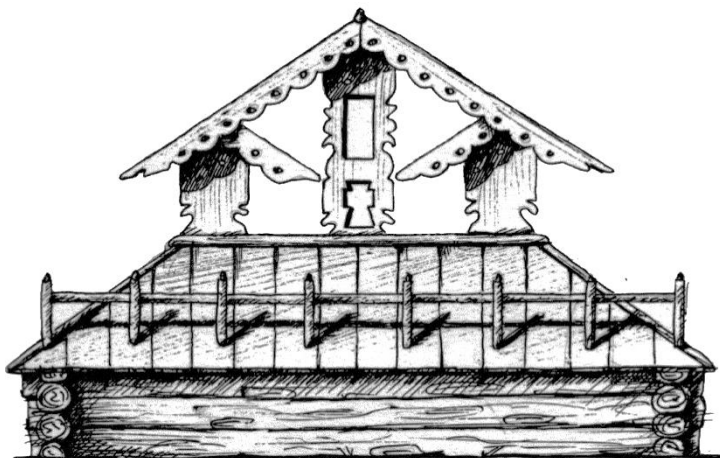


Рис. 78. Домовина над семейной могилой на кладбище д. Шижня, Беломорского р-на, Республики Карелия. Реконструкция по материалам исследований В.П. Орфинского.

народов. Треугольная фигура хорошо просматривается на резной композиции по легенде двери в молельню (рис. 77). Между бронзовой бляхой и резной композицией расстояние во времени более полтора тысячи лет, но основные закономерности хорошо просматриваются. В русском народном искусстве гора, жилище, храм семантически и графически связаны с образом Богини (Берегини), Древом Мира. Трансформация горы в Голгофу в основании креста позднее свидетельствуют о контаминации, преемственности

---

<sup>48</sup> В кн. В.М. Василенко Русское прикладное искусство. М., 1977. С. 70.

сложившихся представлений во времени, которые фиксируют и графически интерпретируют идею восхождения, завершенности, целостности мироздания и жертвенность предопределения жизни. Изображение собственно дома или храма в декоре вещей поздний феномен, но встречается он повсеместно и в графике, и в объеме: прялках, вышивке, клад-бищенских часовенках, домовинах (рис. 78), печи (рис. 74). Объемы и изображения хорошо скомпонованы, графически и пластически равновесны, символически и стилистически емки.

**Хтонические существа** обычно занимают подземный, нижний уровень космогонической модели и являются своеобразными охранителями перехода между нижним и средним миром. Как элементы композиций с изображениями змей, драконов и иных персонажей отличаются динамикой и упругостью формы.

*Декоративная форма змей* содержит эффекты графической сжатости и внутренней динамики за счет s-изогнутости. В традициях пермского «звериного» стиля у финно-угорских народов хтонические образы постоянны. Широко распростра-



Рис. 79. Грязовецкая прорезная прялка. Фрагмент. Вологодская губ.

нены образы бобров, существ похожих на драконов/крокодилов, нередко лягушек и др. Всем присуща внутренняя напряженность. В развитых вертикальных трехчленных моделях мира (славянской, древнегерманской, индоиранской), которым предшествовала индоевропейская и шумерская, космический змей приурочен низу, в противопоставлении срединному и верхнему ставу. Такова, например, прялка из краеведческого музея в Петрозаводске (рис. 63), а также грязовецкая из вологодской области (рис. 79). В грязовецкой прялке криволинейные формы мотива змей выполнены в прорезной технике. Но в русском народном искусстве есть еще одна модель изображения змей. На одной каргопольской прялке представлена композиция из двух змей, соединяющих нижний и верхний миры (рис. 59). Эта композиция рассказывает об архаических мифах Евразии и Америки, где бытует представление о мире, управляемом змеем/драконом.

***Образы растительного мира (Древо Мира, вазон, куст)***

являются одними из любимейших в русском искусстве. В мифопоэтическом сознании эти образы воплощают универсальную концепцию мира. Фольклорные и сказочные мотивы с золотыми или молодильными яблочками, Древа познания в райском саду, вполне отвечают всеобъемлющему единству сущего, идее роста, выражению цели, причин и следствий жизни. Обрядовая <сакральная> сущность связана с понятиями Вселенной. Во время строительства дома в сруб ставилось деревце сосны или березы, иногда рябины. При членении Древа Мира по вертикали выделяют части: нижнюю (корни), среднюю (ствол), верхнюю (ветви). С этим соотносится система космогенеза, представляющая мир из трех классов существ (птицы, животные, земноводные); временных понятий

(прошлое, настоящее, будущее); трех частей тела (голова, туловище, ноги); трех стихий (огонь, земля, вода). Древо в силу контраста его частей – ствола, ветвей, листьев – представляет большие возможности мастеру для



Рис. 80 . Прялка Урало-Сибирской росписи. Тюменская обл.

Рис. 81. Роспись филенки шкафа. Каргополь. Архангельская обл.

применения декоративных приемов и формирования средств выразительности.

Значение Древа мира как оси мира усматривают в печном столбе. Образ Древа восстанавливают для разных традиций из эпохи бронзы. Реконструированный на основе мифологических представлений этот образ имеет и ряд

частных определений: Древо жизни, Древо смерти, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения, небесное древо.

На рисунках 80 и 81 изображены два мотива вазона. Вазон в русском искусстве соотносится с привнесенными из греко-византийской культуры мотивом. На лопасти прялки вазон дан с долей какой-то радостной ярости в технике двухцветного кистевого мазка урало-сибирской росписи – хлестко и ритмически живо. На створке двери шкафа вазон, из которой вырастает цветок, стилистически изыскан, что свидетельствует о профессиональном исполнении – скорее всего это работа монастырского мастера.

**Антропоморфные образы.** Мы уже отмечали принципы антропоморфизации ряда образов в народном искусстве. Духовному значению отвечают Мать-земля, Пуруша, языческие боги – все символически отрешены от бытового, повседневного и фигуративно всегда неиндивидуальны. Благодаря этому мистический смысл духовной принадлежности четко и явственно обеспечивал отделение человеческого и божественного и находил для этого силуэтно обобщенную форму линии, тон и пятно, расположение и размерность главных персон, место вещей в обряде и пространстве. Усложнение понятий человека произошло в эпоху металла, когда появляется собственно образ самого человека и человека в составе его «семьи». Это совпадает с этапом появления астрофизического знания. Но и здесь нет индивидуальности. Тем не менее два обстоятельства эпохи металла: семья и система миропредставлений подготовили следующий этап искусства, в котором появляется образ конкретного человека. Но чтобы этот образ обрел ценность и полноту духовного достоинства

нужна была идея высокой цели и такая цель была дана вначале в Ветхозаветном откровении, а затем уникальным прецедентом воплощения Бога-Сына, в образе и теле которого на землю сошел Сам Отец. Сошествие и открытие больших истин Бытия дало возможность человеку восстановить полноту жизни, утраченную некогда, преодолеть правила одержимого существования (одержимый – значение имени Каин). И видимо длительное пребывание в язычестве, не стерло из памяти генетику изначальной ЦЕЛОСТНОСТИ, если потребовалось совсем немного времени, чтобы найти средства художественного выражения, соединяющие две темы Евангелие: ветхозаветное откровение – соответствие человека «образу и подобию Бога»; и новозаветное событие – пришествие Бога (Эммануила – «с нами Бог») как физического, конкретного лица в истории людей. Не поклонение символу божества, кумиру, а укрепление достоинства конкретного человека в Едином; не чужая кровь за свое благо, а кровь рожденного земной матерью Младенца – Бога-Сына за людей открывают истину, до этого запечатанную в множестве интуитивных форм поклонения *разным богам* вдруг высвобождают новые *изобразительные средства*, цель которых – поиск высокой духовности в земном, физическом, конкретном образе земного Иисуса. Так восстанавливается торжество знания как знамения – в полную силу. Этим превращаются в фольклор изографика, народная музыка, устная поэтика языческие стереотипы божественности. Так ломаются сословные барьеры и соединяется в Боге смерд и князь. Так жертвенностью подвижников и верующих сообщается человеку абсолютное

знание в разных частях света: знание как преддверие истины.

Это парадоксально тем, что достоинство человека теперь не зависит от земных вещей, раскрытию чего служат мощные сюжетные архетипы: Бог-Сын, родившийся в коровнике, в пещере, и помещенный в ясли; Иисус – искушаемый грехом, как искушаемы все люди на земле; Христос – истязаемый, как истязается человек, отстаивающий свою свободу быть во Христе; Иисус – униженный и распятый, страдающий за людей – все как в жизни, когда не мощь, мускулы, сила и гордость сообщают величие жизни, а воздержание, аскеза, покаяние, прощение, помощь людям, молитва за близких оснует тихое величие жизни и вселенские горизонты свободы. И в «простоте» идеи – подвига жертвенности Бога-Сына за людей – возникает сама возможность трансцендирования и соединения с Богом в молитве, формируется возможность выхода за пределы бытовой повседневности. «Не русский человек властвует над природой, а природа над человеком: к ней обращается он, видя в ней Богородицу и прося у нее защиты» (Н. Бердяев). И, соответственно, вся притчевая основа Евангелие утверждает новую образность, не замедлившую сказаться изменением изобразительного искусства, художественного языка, возникновением нового типа изобразительности на основе нового признака – МЕТАМОРФЕМЫ. Этот признак в русском искусстве характеризует человека тем, что понятие его индивидуальности вторично, первична суть *по образу и подобию*. Но именно потому, что человек есть порождение и «след» Бога, его индивидуальность становится выражением божественного, но только тогда, когда происходит обретение Веры, знание становится знанием Творца, для

чего не требуется замысловатых путей – все они известны, просты, легко исполнимы. Метаморфеме как онтологическому феномену изобразительного искусства конфессионального Средневековья будет посвящен отдельный материал.

В народном искусстве долго сохраняется обобщенно трактуемая антропоморфность, которая видоизменяется только в Новое время, когда на почву народной поэтики начинают наслаиваться образы Нового времени, городского искусства и искусства академического. В первую очередь обновление коснулось женского образа. Доязыческое происхождение образа женщины в народном искусстве очевидно. Предшествующий патримониальному устройству общества матриархат в сакрализации пространства использовал понятия одушевленности живого и неживого мира. Эквивалент его в искусстве хорошо известен – образы

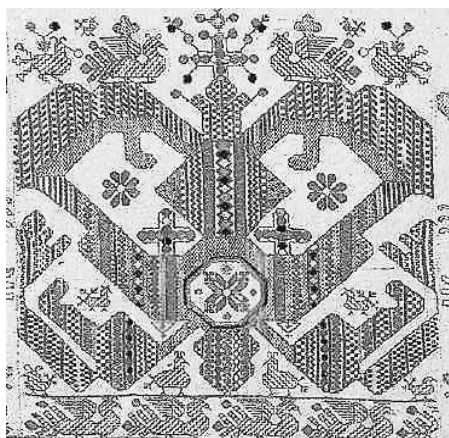


Рис. 82. Мотивы фитоантропоморфных образов в архангельской вышивке. Начало XIX в. Двусторонний шов, гладь, набор. Русский Север.

палеолитических «венер». Восточнославянская Мать-прародительница, Мать-сыра земля, Мокошь/Макошь была единственным женским божеством древнерусского Пантеона, чей скульптурный образ был помещен в Киеве на вершине холма рядом с кумирами Перуна, Дажьбога, Сварога и



другими кумирами. Устойчивый

архетип женского образа в народном искусстве времени христианского Средневековья – основа декоративного торжества и красоты в текстиле, керамике, резьбе и росписи и т.д. Одушевленность – анимизм (от лат. *anima, animus* – душа) и всеобщее родящее начало является условием доязыческого всеобъемлющего духовного опыта, донесшего до нашего времени смысл одушевленности природы в образах женщины, в разнообразии фантастических решений. Декор в его плоскостном виде хорош и великолепно согласован в структуре, векторах, соотношении декора и фона в текстиле (рис. 82). Изделия из дерева также не избежали соединения с этим удивительным образом, полного силы, торжества предстояния, как это можно видеть, например, в швейке ярославского музея, архангельских «панках» (куклах), инкрустированных резных и расписных городецких изделиях, предметах текстильного ремесла. В народном искусстве во второй половине XIX в. распространены женские образы с долей социальных, иногда и портретных характеристик. Развитие образа женщины в народном искусстве связано с переходом его из понятий всеобщего плодоносящего начала к метафоризации. Образ женщины сравнивается с птицей, как например, в сценах с охотой на птицу в мезеньской росписи, на самом деле темы «брачевания», метафоры сватовства. Выезды, чаепитие, прядение, домашние хлопоты – во всех случаях образ женщины воплощен с особой торжественностью и почитанием. И хотя портретное изображение женщины в народном искусстве не часто, все же когда оно появляется, например, в росписи прялок, то поражает яркостью, жизнеутверждающим началом. Смелость, с которой мастер в наивной манере поясного

портрета продолжает художественный народный опыт, свидетельствует о расширении жанра портрета в народном искусстве – любимой девушки. Одна из надписей под портретом (рис. 83) гласит (структура написания сохранена):

Не-задумвайся-подруга-  
цветикъ-доро  
гой-мы-сплетемъ-тебе-  
веночикъ-

из-дорогих-из-разных-розъ-

Другие примеры, как портрет в овале на внутренней стороне шкатулки, или женский образ на вальке, портретные вставки в резном декоре утюга, или швейки, свидетельствуют уже о вполне профессиональном владении кистью, умении масштабно



Рис. 83. Лицевая лопасть прялки. Нижегородская губ.

и пропорционально использовать средства изобразительности и декоративности пространства композиции. Технически изображение может быть написано на гладком фоне, или на контрасте с рельефным резным, или скульптурным прорезным узором. Всегда образы трактуются удивительно тонко, проникновенно, трепетно, в результате чего бытовой предмет приобретает особую драгоценность.

## заключение

Таким образом, основной вопрос онтологии народного искусства состоит в определении искусства как способа раскрытия в сознании человека именно духовных реалий мира покрывающих условие их сакральности. Процесс улавливания сущностных смыслов жертвенности акцентирован в обряде – простой и предельно четкой структуре осуществления духовной связи мира человека и мира природы. Духовное в светском отношении поглотив и нивелировав сакральное хранит его в превращенной художественно-эстетической форме. Сегодня это важно отметить, поскольку стираются представление об исторической ценности образов народного искусства, которые без священства не могут быть поняты, как непонятны и неразличимы причины поступков на уровне повседневности, пусть и *творческих*. Поэтому и возникает проблема онтологии и способов, которыми реализуется идея жертвенной связи. Эволюция ее проста: от кровной жертвы в язычестве – до самопожертвования в христианстве; от сокрушенного сердца до подаренного цветка; от литургии и обряда до драматургии и театра; от псалма в храме до стиха поэта, от помощи – до взаимопомощи, от церковного хорала до симфонии и др. Народное искусство свидетельствует, что человек не только способен превратить весь набор онтологических условий в вид привычек и поведения, а из адепта многобожия стать персоной, обращенной к единой Истине творения, но и понять Творение как Творение самого Себя в логике сакрального опыта и религиозно-исторических форм. Об этом и свидетельствует эволюция жертвы, что и объясняет особенности связи онтологии искусства с опытом

сакрального ощущения и его религиозно-исторических форм. С этим и соотносятся основные вопросы теории художественного процесса, и следовательно: *онтология искусства – знание средств художественной формы, благодаря которым реализуется отношение художественного образа к Абсолюту, сверхъестественному высшему Началу, жертвенно претворенному и выраженному понятиями Целостность, Гармония, Красота, Знание, Истина, Дух, Образ.*

Онтология народного искусства препровождает два аспекта художественного образа в народном искусстве: его гиперстилистическую цель; и интерпретацию объекта онтологии искусства в средствах искусствоведения.

*Гиперстилистическая цель* формы соотносится с такими обстоятельствами, которые отвечают емкости породивших образ источников и общих принципов построения формы, что и для изобразительного и для декоративного искусства реализуется символично-декоративными средствами художественного обобщения, характерного для ранних форм общественной жизни и производственной деятельности и отвечающих им формационных Картин мира<sup>49</sup>, представленных признаками *типизация* и *морфема*. Искусствоведение рассматривает искусство через категорию стиль и общие «оптические» (по Вельфлину) системы отображения. Но для народного искусства понятие стиля в том виде как он трактуется в истории искусств не сложилось. Народное искусство – само

---

<sup>49</sup> Проблема типа рассматривалась автором в статье Типология художественной культуры /Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск-Москва, 2009. С. 11 – 30.

стиль, а точнее гиперстиль, так как оно наделено гиперсемиотическими признаками: а) магически-обрядовыми – субъектными, направленными на человека и род; б) воззренческими – с особым эмпирически-объективным содержанием взглядов на природу; в) эстетическими – сумма эстетического содержания идей и чувственности в овеществлении (одухотворении) материала. Общее гиперстилевое начало и воплощено в признаках типизация и морфема и вслед за этим в законах построения и средствах композиции. Индивидуальная (манера) – творчества каждого отдельного мастера, промысла – соподчинены гиперстилю. Поэтому вопрос о стиле в народном искусстве – это вопрос о характере и принципах художественного отбора, кодирующих *причинность и достаточность* признаков изображаемых объектов в их магически-обрядовом и системно-пространственном значении. Это и составляет основу обобщения и определяет манеру и характер стилистической «остроты» у мастера, технико-технологически обнаруживаемой. Объемно-пространственная структура вещи, синтезирующая в себе конструктивную и изобразительно-декоративную ипостаси, стремится к целостному впечатлению образа. Отвечающие этому условию черты *гармонии, уподобления человеку функций вещей, сами конструктивные принципы* есть условия неразрушения пластического стилового мышления в народном искусстве.

Особым образом здесь закреплены композиционные структуры, что и наследует пластическая традиция в народном искусстве, имеющая отношение к ранним общественным системам в эпоху камня и в эпоху металла.

Характерные для дописьменной культуры признаки так сохраняются и доныне, поскольку отвечают форме устного <типа> творческого мышления, благодаря чему формируется подвижность восприятия, сохраняется генетика механизмов эвристического существования, которая не только не утрачивается в связи с появлением письменности, иудаизма, христианства, ислама, буддизма, а наоборот – вступает в отношения стилиобразования новых систем. Что возможно именно в силу гиперстилевых законов народного искусства. *Типизация* определена тождеством изображения и его сакрального смысла как идеи благополучия, и, по сути, является символом-денотатом сакральных функций (<свойств>) объекта в реалистически достоверной форме, тяготеющей изначально к типу свободного изобразительного <скульптурного и графического>, и возможно чуть позднее условного <символического, декоративного> построения формы. *Морфема* – это признак, связанный преимущественно с первомифами творения и в общем виде с астрофизическими представлениями. В отличие от типизации, морфема порождена представлениями о сложности и процессе мироустановления, соответственно его более тщательной оценке сакрального устройства, в котором участвуют боги-посредники – все дано во фронтальной упорядоченности.

Морфемой в народном искусстве, по аналогии с морфемой в языке, можно назвать минимальный смысл изображений как «совокупность морфов», «имеющих одинаковое значение и ряд других общих признаков» (БЭС). Минимизация смысловых первоопределений мифов творения мира характерна для различных культур, что

свидетельствует о свойствах универсальности самих функций морфемы в общественной жизни. Уникальна совокупность морфем одним обстоятельством – мир сотворен и для понимания идеи *макрокосма в микрокосме* в искусстве важно осознавать проекцию сакральности мира на вещи человека. Справедливо суждение, что в мифологии компенсируются утраты редукционизма, «последовавшего после первородного греха»<sup>50</sup> и отмечавшееся выше то, о чем писали О.Н. Четвериков и А.В. Крыжановский, что предания первобытных народов, в частности мифы Ассирии и Вавилона, «рассказывают о Всемирном потопе, содержат намеки на историю о грехопадении. В книгах шумеро-аккадского периода сохранились предания о восстании тварных сил против Божества. Память о восстании злых, мятежных духов против устроителей мира еще живет, но сама личность Бога уже забыта»<sup>51</sup>. Идея Потопа, например, представлена в разных вариантах в славянской культуре<sup>52</sup>. Большая музыкальная форма, народная песня, былинный эпос сформировались в опосредованном отношении к новым тенденциям духовного мира, как своего рода мост от Первотворения к конфессиональному сознанию, показав невероятное эстетическое множество духовных проекций

---

<sup>50</sup> Четверикова О.Н., Крыжановский А.В. Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2009. С. 9.

<sup>51</sup> Там же: с. 11.

<sup>52</sup> Денисова И.М. Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре / Древнерусская космология / Отв. ред. Г.С. Баранкова/. СПб.: Алетейя, 2004. (Серия «Памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты»). С. 426, 429.

искусства в разных культурах, подготавливающих сознание для принятия Откровения.

Таким образом, художественность в народном искусстве характеризует тип творческого существования в гиперстилевом и метафизическом понимании законов культуры с эпохи камня и металла. Этот тип не утрачивается позднее ввиду устойчивости производственной и социокультурной структуры. Именно метастилевые свойства художественной формы позволяют народному искусству адаптировать внутренний пластический потенциал в отношениях с любыми последующими художественными системами: с идеал-реалистическими и монументально-графическими образами в конфессиях, изобразительно-реалистическими в академическом искусстве Нового времени, а сегодня и в области дизайн-творчества.

*Интерпретация объекта онтологии народного искусства в искусствоведении.* Художественный метод в народном искусстве исследователи никогда не отрывали от источников, на которых возвращено понимание самой художественности. Наука о народном искусстве началась с изучения в XIX в. орнаментов В.В. Стасовым, декора в целом – А.А. Бобринским, лубка – И.М. Снегиревым, Д.А. Ровинским и прошла сложный путь развития. Сегодня уже привычны рассуждения о связи семантического и художественного в народном искусстве. Понятие искусство используют и этнография, и археология, и философия, и история и другие науки. Исствоведение XX в. в персоналиях может быть представлено вектором В.С. Воронов – М.А. Некрасова, где первый исследователь еще в 20-е гг. заложил «теоретико-методологические основы» изучения народного искусства (Т.Д. Зубова



отмечала здесь так же творчество В.А. Бакушинского и А.И. Некрасова), а Мария Александровна в 70-е годы XX в. сформулировала фундаментальное научное понятие «народное творчество как мир целостности». В настоящее время автору удалось наметить новый путь понимания народного искусства. Не из языческих, а конфессиональных. Существенные введения на этой оси были сделаны А.К. Чекаловым, обосновавшим художественность формообразования изделий из дерева на материале Русского Севера и давшим расширенное понятие образа в декоративном искусстве. В этом же отношении для теории и практики декоративного искусства много сделал А.Б. Салтыков. Его практическая деятельность впечатляет – чего стоит для русского искусства воссоздание Гжели. В.М. Василенко уплотнил историко-культурные представления об искусстве славян и вместе с Некрасовой М.А. ввел в искусствоведение понятие «ансамбль как образная система». Г.К. Вагнер проделал большую работу по восстановлению значения национальной традиционной платформы искусства.

- В отношении проведенной исследователями работы онтологический подход призван установить в народном искусстве только одно звено, но принципиальное – **осознание события искусства в истинности и цели творческого существования самого субъекта.** *Метафизический механизм онтологии* вне жертвенности отношений Человека с Природой, Человека с Сущностью не может быть верифицирован в программах и цели этического и эстетического результата однозначно. Понимание этого и нуждается в особом инструменте, который обнаруживается всегда и во всех культурах. Тогда только истинность приносимых художником даров может

быть осмысленна в их красоте и цели, и этому нужно учиться и учить.

Само восприятие имеет законы, которые уже достаточно известны. Так понятие «апперцепция», введенное Г. Лейбницем: «для обозначения процессов актуализации элементов восприятия и опыта, обусловленных предшествующим знанием»<sup>53</sup>, уточняется у Канта, выделяющего два вида апперцепции: «эмпирическую и трансцендентальную. С помощью трансцендентальной апперцепции “все данное в наглядном представлении многообразии объединяется в понятие объекта”, что обеспечивает единство самого познающего субъекта»<sup>54</sup>. Но объект не мертвая категория, он, как противостоящее человеку внешнее обстоятельство, должен быть определен в существе образного *распредмечивания*. Само распредмечивание до тех пор не определено (релятивно) в истинности цели, пока не удостоверено кому и как приносится жертва. Эволюция жертвенного предопределения позволяет в трактовке искусствоведением богатства «художественных форм» опираться на признаки формотипа в искусстве и только после этого понять пластические коды и принципы организации изобразительных структур: вертикальной и горизонтальной симметрии и нарушения ее, ритмопостроения раппорта, сеток, розеток; также целей отображения объекта – растительный, фито-, орнито-, зоо-, антропоморфный ряды; преломленные технологическими приемами в резьбе, росписи, ткачестве, художественной обработке

---

<sup>53</sup> Новейший философский словарь.

[http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_new\\_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ)  
(обращение 19.02.10)

<sup>54</sup> Там же.

металла, керамики эффекты и др. Эти условия и есть собственно канва изобразительной и декоративной систем, что между прочим, дает возможность обратиться к проблеме морфологии и поставить вопрос о проницаемости изобразительного и декоративного в искусстве.

Могучим визуальным кодом в народном искусстве является преимущественно пространственная ортогональная трактовка изображений.

Она передается пятном и линией в зависимости от художественной задачи и материала: бронзы и ее технологических свойств, керамики как отпечатка идей мира и бытовой функции, красок и приемов росписи и раскраски; резьбы в ее декорообразующих и формообразующих свойствах; текстильной орнаментации и т.д. Характер самого строя определен приемами упорядоченности композиционной формы, к которым относятся: центр и ось композиции, геометрический подуровень строений, приемы корреляции: замыкание угла, краевой эффект, учет конструктивного напряжения<sup>55</sup>. Эти особенности композиции в искусствоведении начали свое движение в формальном анализе Вельфлина в виде пяти контрастных пар формы: линейное-живописное, плоскостное-глубинное, форма замкнутая и открытая, множественность и единство, абсолютная и относительная ясность.

Живая линия развития народного искусства на поздних этапах его развития, в XVIII – XIX веках в период становления мануфактур утрачивает в основном сакральное содержание творчества, и отвечает поэтике

---

<sup>55</sup> Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. М., Владос. 2005. 120 с.

повседневности. Онтология как бы смещается «внутрь» субъекта, который сам по себе и внутри себя и своего творчества исполняет «акт» жертвоприношения. Но, даже отрываясь от породивших народное искусство архаических кодов (в лубке, сюжете, жанровых композициях) жертвенный план с неизбежностью проявляется, сохраняя смысловую функцию Целостности, и незримо изливая на любое пластическое образование художественные метафизические ощущения. В таком виде и возникает вопрос метастилиа или гиперстиля в народном искусстве.

Именно эта гиперстилевая особенность народного искусства привлекает сегодня профессиональных художников, которые используют готовые пластические структуры и решения в своем творчестве. На иллюстрациях (рис. 84 – 86) представлены работы Народного художника России, члена-корреспондента РАХ Галины Визель. Поэтика ее произведений рождается на основе абсолютно достоверных формотипов искусства угров эпохи металла. Однако мы восхищаемся вещами как искусством сегодняшнего дня, Здесь важны интонирование богатейшего потенциала техники и технологии керамического материала – шамота, фаянса, глазурей, золота, расширяющих эстетический вещественный потенциал по отношению к источнику. Художник извлекает нюансные колебания абриса, формирует отражение внешнего цветового пространства на поверхностях скульптуры, которые иногда четко отграничивают внутреннее от внешнего, а иногда растворяют одно в другом. Задавая условия игры линейных контуров и ритмических отношений в монументальной размерности произведения художник достигает духовного прочтения образа из глубины его доисторического возникновения и

находит возможность представить его как результат эпического понимания всеобщих связей в мире. Таким образом, онтология народного искусства оформляет в



Рис. 84. Галина Визель. МИР-СУСНЕ-ХУМ. Декоративная скульптура. Фаянс, глазури. 35x28x16 см. 2004.

теории искусства стадильность объекта *Сущего* из жертвенного предопределения в признаках *типизации и морфемы*.

Сакральный опыт субъекта воплощен здесь в формах композиционных связей, приемах изобразительной и декоративной трактовки, средств художественного синтеза, синхронного, по всей очевидности, с устным преданием. Эти смыслоопределения народного искусства сохраняются в самостоятельном типе творческого

существования, а также растворяются в искусстве храмовом и академическом, но не без следа. Именно гиперстилистическая природа народного искусства становится часто основой искусства профессионального.



Рис. 85. Галина Визель. «Кони Победы» Шамот, глазури, золото. 2004.

И, безусловно, народное искусство может и должно использоваться на любой стадии обучения человека искусству, но нуждается в определении особенностей онтологических троп педагогики искусства для разных образовательных практик.



Рис. 86. Галина Визель. ЮГОРСКАЯ МАДОННА. Из серии «Боги и духи». 100х49х20. Фаянс, глазури. 2008.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### СЛОВАРНЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ КАТЕГОРИИ БЫТИЕ

- В «Толковом словаре русского языка» (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова) **Бытие** это «1. Жизнь, существование. Радость бытия. 2. Совокупность материальных условий жизни общества. Б. определяет сознание. II прил. бытийный, -ая, -ое (к 1 знач.; спец.).\* Бытийные глаголы – в языкознании: глаголы, называющие процесс бытия, существования, наличия, напр. быть (в 1 знач.), иметься, существовать, есть 1 (во 2 знач.), звучать (по отношению к существованию звука «звучит музыка»), течь (по отношению к существованию реки «течет река») и многие др.».
- В Толковом словаре русского языка Т.Ф. Ефремовой бытие это 1) Объективная реальность, существующая независимо от нашего сознания; материя, природа (в философии). 2) Совокупность условий материальной жизни общества. 2. ср. Жизнь, существование (противоп.: небытие).
- В Философском словаре (онлайн) **1) Бытие** - категория , фиксирующая основу существования (для мира в целом или для любой разновидности существующего); в структуре философского знания выступает предметом онтологии (см. Онтология ); в теории познания рассматривается как базисная для любой возможной картины мира и для всех прочих категорий. **2) Бытие** - название первой книги Ветхого завета в рус. переводе Библии; в евр. оригинале она названа по первому слову текста «Берешит» («В начале»), в переводах на новые языки - «Генезис» («Происхождение»). **3) Бытие** - 1) все, о чем можно сказать, что оно «есть» или что оно «не есть ничто»; общее свойство всех вещей - их «способность



быть», к какому бы роду вещей они ни принадлежали. Признание бытия чего-либо является необходимой априорной предпосылкой всякого познания вещей, их сравнения между собой и пр. 2) Высшее бытие рассматривается как ничем не ограниченное и абсолютно совершенное, по отношению к которому вторично любое конечное бытие. Последнее укоренено в Высшем или же устремлено к Нему в становлении или восхождении. В бытии земного мира нередко видят сопричастность Бытию высшему, что и выразилось, напр., у свящ. П. Флоренского в формуле «Бытие есть космос и символ». О символизме и о метафизике как прочтении символики здешнего бытия писал также и К. Ясперс. 3) Нередки, однако, рассуждения философов о Бытии как таковом, «ничьем» Бытии, не принадлежащем ни Богу, ни миру вещей. Любое конкретное конечное бытие предстает в таком подходе находящимся между «бездной небытия» внизу и абсолютной полнотой Бытия вверху: связь с Бытием спасает от исчезновения в бездне небытия. 4) Интерес многих экзистенциалистов к Бытию понятен из слов Г. Марселя: «Бытие - это то, что не может обмануть надежд, бытие есть, когда увенчано наше ожидание»; бытие - сакрально, и нужно стоять на его страже, «бытие - священная реальность». Н. Бердяев возражал: «Бытие не есть первореальность, перво- жизнь или перво-existence, оно уже есть продукт рационализирующего и объективирующего познания, есть порождение мысли». Иначе говоря, жизнь Духа первична по отношению к бытию. 5) В христианской мысли истоком бытия мира является творческий замысел Божий, свободно осуществляемый Его любовью и охватывающий все существующее, которому дарована возможность идти

свободно по путям самостоятельного бытия. (См. также: СУЩЕЕ). **4) Бытие** - одна из главных тем (и проблем) философии, представленная в постоянных попытках дать понятие о всеобщем процессе, объемлющем человеческое существование, выразить взаимосвязь различных форм мироздания. В обычном употреблении понятия о Б. частично совпадают с понятиями универсума, космоса, вселенной, природы, жизни. В попытках определения Б. скрывается и обнаруживается парадоксальность понятия о Б.: оно ориентировано на предельно общие характеристики существующего, но постигается через размерности сущего, его структуры и воспроизводимость. Вместе с тем Б. как обобщение так или иначе указывает на связь, порядок или иерархию различных видов, процессов, вещей, событий и т. Д.; возникает проблема сопоставления Б и отдельных его аспектов, разновидностей, форм. Б. рассматривается как единство и многообразие (Б. и субстанция), как устойчивость и изменчивость (Б. и становление), как прерывность и непрерывность (Б. и процесс). Определение отдельных аспектов Б. ведет к закреплению их характеристик за определенными категориями; собственно, проработка философских категорий в значительной мере определена именно задачей понимания Б., созданием и совершенствованием инструментов такого понимания. Философия, отправляясь от предельно абстрактных трактовок Б., движется к более конкретным представлениям о нем, пытается связать их с разными формами человеческого опыта, с качествами и свойствами самого человека. **5) Бытие** - двуединство окружающего человека мира и самого человека в этом мире [наше определение]. Для каждого человека имеется одно свое бытие. По [2] Бытие - философское понятие,

обозначающее существующий независимо от сознания объективный мир, материю... Рассматривая материальность мира и его бытие как понятия тождественные, диалектический материализм отвергает идеалистическое представление о бытии как существующем до материи или независимо от нее, а также идеалистические попытки вывести бытие из акта сознания... Признавая бытие первичным, а сознание вторичным, диалектический материализм тем не менее трактует сознание не только как пассивное отражение, но и как активную силу, оказывающую воздействие на бытие. В размышлениях [2] несомненный и поучительный интерес представляет сам факт противопоставления сознания и бытия, фактически предполагающий существование Бога. Какое сознание имеется ввиду: человека, человечества, сознание, существующее независимо от человека, или еще что-то? Можем ли мы включить понятие Бога в определение Материи? Например, материя – это триединый Бог, весь Мир и Сознание? Ассоциативный блок. «Без человека нет Вселенной!» - ТАК УЖ ОКАЗАЛОСЬ.

**6) Бытие** - категория философии, с помощью которой определяется нечто, что есть сущее как таковое. Атрибутом бытия обладает человеческая жизнь, а также вся действительность – как материальная, так и духовная. **7) Бытие** - независимое от сознания существование объективного мира, материи, природы; философская категория, обозначающая объективную реальность (материя, природа), существующую независимо от сознания человека; несводимое лишь к материально-предметному миру, бытие обладает различными уровнями: неорганическая и органическая природа – биосфера; общественное бытие, объективно- идеальное

бытие - ноосфера (ценности культуры, общезначимые принципы и категории научного и другого позитивного знания); бытие личности, совокупность материальных и духовных условий жизни общества; жизнь, существование.

**8) Бытие** - категория, фиксирующая основу существования (для мира в целом или для любой разновидности существующего); в структуре философского знания выступает предметом онтологии (см. Онтология); в теории познания рассматривается как базисная для любой возможной картины мира и для всех прочих категорий. Первые попытки разрешения проблемы источника существования того, что есть – в мифологиях, религиях, в натурфилософии первых философов. Философия как таковая ставит целью прежде всего нахождение подлинного (в отличие от кажимого) Б. и его осмысление (или - участие в нем). **9) Бытие** - единство объективной и субъективной реальностей. **10) Бытие** - философская категория, обозначающая, прежде всего существование, бытие в мире, данное бытие (напр., в предложении: «Я есть»). При этом, в частности, необходимо проводить особое различие между реальным и идеальным бытием. Реальное бытие часто называют существованием, идеальное - сущностью. Реальное бытие - то, что сообщает вещам, процессам, личностям, действиям и т.д. их реальность; оно имеет пространственно-временной характер, оно индивидуально, неповторимо; идеальное бытие (в смысле идеи) лишено временного, действительного, опытного характера, ему не свойственно быть фактом; оно является строго неизменным (застывшим), существующим вечно (Н. Гартман). Идеальным бытием в этом смысле обладают ценности, идеи, математические и логические понятия. Платон видит

в нем истинное, собственно «реальное» бытие. От бытия во всеобщем смысле (наличное бытие) отличают определенное бытие.... **11) Бытие** – 1. Философское понятие, обозначающее существующий независимо от сознания объективный мир, материю. В применении к обществу употребляется термин «общественное Б.». Рассматривая материальность мира и его Б. как понятия тождественные, диалектический материализм отвергает идеалистическое представление о Б. как существующем до материи или независимо от нее, а также идеалистические попытки вывести Б. из акта сознания. С др. стороны, недостаточным является подчеркивание только объективности Б., т. к. в таком случае остается невыясненным вопрос о материальном или идеальном характере Б. Признавая Б. первичным, а сознание — вторичным, диалектический материализм, тем не менее, трактует сознание не как пассивное отражение, но как активную силу, оказывающую воздействие на Б. 2. Наиболее общее и абстрактное понятие, обозначающее существование ч.-л. вообще. В этом случае Б. следует отличать от реальности, существования, действительности и т. д. как более конкретных и глубоких характеристик объективных процессов и явлений»<sup>56</sup>.

## **ЛИТЕРАТУРА И ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ:**

1. *Августин Аврелий*. Об истинной религии//Антология мировой философии в 4 т. Т. 1. Ч. 2. – М., 1969.
2. *Амброз А.К.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // СА. 1965. №3.

---

<sup>56</sup> Электр. ресурсы: <http://www.onlinedics.ru/slovar/fil/a/bytie.html> (обращение 16.12.2014).

3. Антонова Е.В. Дикие животные в искусстве древних земледельцев Востока (к семантике представлений о пространстве) // Центральная Азия. Новые памятники письменности и искусства. – М., 1987. – С. 71.
4. Антонова Е.В., Раевский Д.С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. – М., 1991.
5. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983.
6. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993.
7. Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология// Материальная культура и мифология: Сб. МАЭ. – Л., 1981. – Т. 37.
8. Балакин Ю.В. Урало-сибирское культовое литьё в мифе и ритуале/Отв. ред. В.И. Матющенко, В.Б. Яшин. – Новосибирск, 1998. – 288 с.
9. Бердяев Н.А. Философия неравенства/Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения. – М.- Харьков, 1998.
10. Кузеев Р.Г., Бикбулатов Н.В., Шитова С.Н. Декоративное творчество башкирского народа / АН СССР, Башкирский филиал, Институт истории, языка и литературы / – Уфа, 1979.
11. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М., 1993.
12. История русской архитектуры. Учебник для вузов. Под общей ред. Ю.С. Ушакова, Т.А. Слявиной и др. 2-е изд. – СПб., 1994.
13. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. – М., 1977.
14. Гогтишвили Л.А. Религиозно-философский статус языка/ Лосев А.Ф. Бытие–имя–космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993.

15. *Денисова И.М.* Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре//Древнерусская космология/Отв. ред. Г.С. Баранкова. – СПб., 2004. С. 348 – 471.
16. *Денисова И.М.* Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки. Автореф. ... канд. ист. наук. ИЭА им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. – М., 2006.
17. *Зинченко В.П.* Сознание как предмет и дело психологии// Методология и история психологии. 2006. – Вып. 1.
18. *Зубов А.Б.* История религий. Книга первая: Доисторические и внеисторические религии. Курс лекций. – М., 1997.
19. *Иванов П.* Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате//Харьковский сборник. Отд. II. – Харьков, 1889. – С. 46-47.
20. *Иконников А.В.* Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990.
21. Исторические традиции и формы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна, декоративно-прикладного искусства. – М., Фолук, 2012. – 288 с.
22. *Карус Пауль.* Теология как наука, «Философия как наука». 1909.
23. *Кошаев В.Б.* Искусство и его всеобщая гносеологическая природа, образовательная потребность, управление в сфере образования и культуры/Коллективная монография. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия. – М., МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014. – С. 14 - 33.
24. *Кошаев В.Б.* Гуманитарные и дидактические цели теории декоративного искусства/Коллективная монография. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия/Ред. А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков. – М., МГХПА им. С.Г. Строганова. – С. 14-33.

25. *Кошаев В.Б.* Онтология народного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова. – МГХПУ, 2010 №1. – С. 148 - 161.
26. *Кошаев В.Б.* Композиция в русском народном искусстве. – М., Владос. 2005. – 120 с.
27. *Кошаев В.Б.* Типология художественной культуры/Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. – Ижевск-Москва, 2009. – С. 11 – 30.
28. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд. 3-е. – М., 1916.
29. *Маслова Г.С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М, 1978.
30. *Аверинцев С.С.* ☐ Аверинцев С. С. Религия и культура. – Тenaflly, NJ, Эрмитаж, – 144 с.
31. *Аверинцев С. С.* Попытки объяснить: Беседы о культуре. – М., 1988.
32. *Мелетинский М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М., ИВЛ. 1963. – 462 с.
33. *Мелетинский М.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. – М., 1970 (Избранные статьи. Воспоминания. – С. 284 – 296).
34. *Мировая художественная культура т/ Художественная культура первобытного общества.* Хрестоматия. – СПб., 1995.
35. *Мифы народов мира.* Энциклопедия Т.1-2. – М., 1992.
36. *Морис Мерло-Понти.* Временность/Онтология. Тексты философии. Ред.-сост. В. Кузнецов. – М., 2012.
37. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928. – 152 с.
38. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М., 1946.
39. *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). — М.: Терра, 1995.
40. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999.



41. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика. – М., 2003.
42. *Русакова Л.* Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая//Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. – Новосибирск, 1987.
43. Русское деревянное зодчество. – М., 1942.
44. *Руденко С.И.* Башкиры. Историко-этнографические очерки. – М.-Л., 1955.
45. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. – М., 1981.
46. *Рыбаков Б.А.* Русские системы мер длины XI - XV веков // Советская этнография. 1949, №1. – С. 67 - 91.
47. *Столяр А.Д.* О генезисе изобразительной и ее роли в становлении сознания (К постановке проблемы) // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 31-76.
48. *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. – 1985.
49. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна, и декоративно-прикладного искусства/Коллективная монография. – М., МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014. – 332 с.
50. *Топоров В.И.* Изобразительное искусство и мифология/Мифы народов мира. – М., 1987. Т. 1.
51. *Трофимов А. А.* Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993.
52. *Фрэзер Дж. Дж.* Фольклор в Ветхом завете. – М.: Политиздат, 1989.
53. *Четверикова О.Н., Крыжановский А.В.* Культура и религии Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. – М., 2009.
54. Чуваша. Этнографическое исследование. Ч. 2. – Чебоксары, 1970.
55. *Энгельмейер П.К.* Философия техники. Выпуск 2, – М., 1912.

## Электронные ресурсы:

1. *Есенин С.* Ключи Марии <http://ilibrary.ru/text/1300/p.1/index.html>
2. Натан Авиезер. Как понимать Тору с точки зрения науки: [http://www.machanaim.org/philosof/in\\_aviez.htm](http://www.machanaim.org/philosof/in_aviez.htm) (Обращение 20.01.2015)
3. *Денисова И.М.* Образ древнеславянского храма в русском народном искусстве. <http://pravda.tvob.ru/perunica/1174-i-m-denisova-obraz-drevneslavjanskogo-xrama-v-russkom-narodnom-iskusstve> (Обращение 20.01.2015)
4. *Денисова И.М.* ДЕРЕВО — ДОМ — ХРАМ В РУССКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ <http://www.perunica.ru/tradicii/3585-derevo-dom-xram-v-russkom-narodnom-iskusstve-i-m.html> (Обращение 20.01.2015)
5. Мень А. История Религий Тт. 1-7. 1991. <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=781417>
6. *Никола Кузанский.* Диалог «Простец о мудрости».
7. *Онтология искусства/Философия: Энциклопедический словарь.* М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. [http://onlineslovari.com/istoriya\\_filosofii/page/ontologiya.330](http://onlineslovari.com/istoriya_filosofii/page/ontologiya.330) (Обращение 20.01.2015)
8. *Платон.* Пир: <http://psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm>
9. Новейший философский словарь [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_new\\_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ) (Обращение 20.01.2015)
10. Психологический словарь. Электр. ресурсы на сайте <http://dic.academic.ru/> (Обращение 20.01.2015)
11. *Философия/Энциклопедический словарь.* М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. <http://vestishki.ru/node/746> (Обращение 20.01.2015)

12. Флоренский П.А. Органопроекция  
[http://evdemosfera.narod.ru/issl/kn\\_rk/organoprojeksiija.html](http://evdemosfera.narod.ru/issl/kn_rk/organoprojeksiija.html)
13. Шкловский В.Б. Потебня(1916).  
<http://www.opojaz.ru/shklovsky/potebnja.html>

Научное издание

**Кошаев Владимир Борисович**

**ОПЫТ ОТНОШЕНИЯ К ИСКУССТВУ.  
ОНТОЛОГИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА**

Монография

Редактор *А.Н. Лаврентьев*

Подписано в печать с готового оригинал-макета 10.10.2014

Формат А5 1/16. Гарнитура Calibri. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 7. Тираж 500 экз.

Адрес редакции:

125080, Москва, Волоколамское ш., 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова

125080, Москва, Волоколамское ш., 9

Москва 2014