

В.Б. КОШАЕВ

*Доктор искусствоведения, проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com*

Т.В. ВИЛЬДАНОВА

*Соискатель по кафедре истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tvildanova@mail.ru*

V.B. KOSHAEV

*Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» o of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: koshaev@gmail.com*

T.V. VILDANOVA

*Applicant for the department «History and theory of decorative arts and design» o of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tvildanova@mail.ru*

ЕДИНЫЙ ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В АУТЕНТИЧНЫХ И МОНОТЕИСТИЧЕСКИХ РЕСУРСАХ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

UNIFIED SOURCE OF ARTISTIC-IMAGINATIVE MENTALITY IN AUTHENTIC AND MONOTHEISTIC RESOURCES OF ART HISTORY

Народное искусство удивительно по образному содержанию, и его лаконичность, выразительность, монументальность, декоративность, симметрия, уравновешенность, великолепное понимание свойств материала и прикладного великолепия стали прекрасной почвой для проникновения в славянорусское наследие новшеств декоративно-прикладного искусства Средневековья. Но важно отметить, что дохристианское искусство имеет ряд черт, сближающих его по структуре с мотивами библейских

преданий. В статье затрагивается тема отражения в народном искусстве библейской традиции.

Folk art is surprising in its figurative content. Its conciseness, expressiveness, monumentality, decorativeness, symmetry, and excellent understanding of material properties prepared great fundament for integration of the innovations of decorative and applied art of the Middle Ages into the Slavic Russian heritage. But it is important to note that pre-Christian art has a number of features which shows its schematic similarity with the motives of biblical traditions. Article touches the theme of reflection of the bible tradition in folk art.

Ключевые слова: народное искусство, христианское искусство, библейское предание, искусствоведение, методология искусствознания.

Keywords: folk art, Christian art, bible tradition, art history, methodology of art.

Государственное принятие Христианства на Руси в X веке имело важнейшее значение для русской культуры. «Учение книжное» и христианская вера дали всходы не только в сердцах Великого князя и дружинной знати, благодаря чему в русские земли пришли вначале болгарские, затем греческие священники, но, несомненно, это стало выбором крестьянского населения. Сельское сословие Древней Руси начинает именовать себя «христиане» — крестьяне, что отражено в берестяных грамотах Новгорода [1]. В беспристрастной археологии отмечено, что только воздействием новой религии можно объяснить изменения в курганной обрядности, наблюдаемые, повсеместно в сельских местностях Руси, начиная с середины XII века, а к концу столетия в южнорусских землях почти полностью исчезает обычай сооружать курганы. «Это — яркий показатель завершения христианизации сельского населения южнорусских земель», — считает В. Седов [15]. Также автор подчеркивает значение процесса выделения самостоятельных земель со своими стольными градами и епископиями, что привело, по его мнению, к активному распространению христианского мировоззрения среди основной массы древнерусского населения лесной зоны Руси. В целом же, в домонгольский период на Руси было открыто 16 епархий. В течении XI века построено 25–26

каменных храмов, в первой половине XII века их строится 38, а во второй половине — еще 112 [15]. «...Церкви дивна и славна всем окружным странам, якоже ина не обрящется въ всемъ полу-нощи земнѣмъ от востока до запада...», — приводит летопись слова первого из русских митрополитов Илариона [16]. И можно представить, как народ восторженно рассматривал эти сооружения, увековечивал эти наблюдения в фольклоре. В ранних народных духовных стихах (в «Голубиной книге») есть такой образ:

*Посреди моря океанского
Выходила церковь соборная,
Соборная, богомольная,
Святого Климента, попа римского;
На церкви главы мраморные,
На главах кресты золотые [2. С.40].*

Указанные факторы, как представляется, повергают ниц пространенное заблуждение, что и по сию пору народное искусство несет в себе языческое миропонимание. Это затушевывает тему мировоззрения, мирозерцания и действительной цели образности. О тесной связи русского народного искусства и православия в XVIII–XXI вв. впервые четко заявила М.А. Некрасова [13]. И нельзя не отметить, что слияние народного видения и христианской образности стало возможным ввиду сходства их мировоззренческих мотивов. Одушевление Земли, Природы, Вселенной очевидно в материалах Полесья: «Это роднѣйшой матэры нэма, як земля. Земля свята... Это земля — маты, Божья Маты, Господь это...» [17. С. 192–193].

И.М. Денисова в работе останавливается на некоторых устойчивых моделях мира и его творения: «мотив сна» — сон Бога (до творения), «зооморфный образ земли и мира», «животворящий водоем», «вселенское существо», «чудо остров» (первохолм среди вод — его поэтический аналог — «Остров Буян»), «растительная вертикаль», «рождение нового мира в послепотопное время», «мир — из первосущества» и др. [3]. Отметим, что ни один из архетипов не противоречит библейской образности и поэтически ее интерпретирует. Например, автор отмечает, приводя материалы А. Потеня, что фольклору восточных славян отголоском мифологемы о ковчеге и его аналогах как новом мире в миниатюре, где собраны семена всего сущего, тот «рай», которому предстоит разрастись в новое мироздание, соответствует «довольно распространенный мотив, до сих пор

убедительно не интерпретированный, — рай плывет или дерево плывет («раем» именовалось в некоторых местах свадебное деревце):

*Пойду млада по двору,
Взгляну млада по морю,
Какой по морю рай плывет;
На речки на быстрой
Там рай плывет белинькяй [17. С. 235–236].*

Древо и есть символ Рая, сохранившийся в генетике народной памяти и мифологически оформленный следующим сопряжением: «Это дерево-рай в песне вылавливается из воды, приносится в избу и ставится на стол как многозначный символ мифической прародины и продолжения жизни. В сербских и болгарских песнях сами новобрачные могут рисоваться на плывущем дереве ... уподобляясь спасающейся во время потопа первой человеческой чете. А в вологодских песнях на плывущем по реке к морю деревце явно изображаются души людей — солдатушек, вдовушек, девушек» [12. С. 70]. Тема райского сада, представленная мотивом Мирового Древа, — суть устойчивый модуль в культуре разных народов. Испытание возвратом в Райский Сад проникнуты поэтические строки, кодирующие так счастливую судьбу.

Представляется важным отметить несколько аспектов темы.

1. Аспект первый — специфика искусства в отношении научных идей.

В материалах русского народного искусства можно встретить тему близкую библейско-космологической образности. В силу ментальности, то есть ввиду глубинной коллективной народной памяти, в народном искусстве жива генетика об основополагающих библейских событиях и понятиях — великих Днях Сотворения мира, гармоничном мироустройстве Божьего мира, о Райском Саде, растениях, птицах и животных, в нем водившихся. Это проявляется в древнейших художественно разработанных парно-симметричных и троичных схемах, включающие изображения Древа и птиц, фантастические цветы и растения. Очевидно, что русское народное искусство, но не только оно, так хранит лучшие художественные достижения общемировой художественной традиции, что можно прочесть в тексте метафорической интерпретации творения мира в Голубиной книге:

*«У нас белый вольный свет зачался от суда Божия,
Солнце красное от лица Божьего,
Самого Христа, Царя Небесного;
Млад-светел месяц от грудей его,
Звёзды частые от риз Божиих,
Ночи тёмные от дум Господних,
Ветры буйные от Свята Духа,
Дробен дождик от слёз Христа,
Самого Христа, Царя Небесного» [2. С.36.]*

Содержательно этому соответствуют мифы о сотворении земли птицей, а где птица — там яйцо. Птицы также символы душ людей в кроне Райского Древа. Мировое Древо в народной мифологии — как Древо Жизни, по сути, Древо Рая. Религиозное народное миропонимание хранило эти образы с незапамятных времен, на христианском этапе они уточнились евангельской конкретикой. Народному искусству присуща не только способность к усвоению этой образности, но воплощение ее в удивительно богатой художественной форме. Очевидно, что народное искусство так живет и дышит, это органично, естественно для народного мастера любой национальности. Однако такие выводы искусствоведения малозначимы для других дисциплин.

В связи с этим, важно отметить, что искусство парадоксально в том, что сверхцель художественного образа — целостность — не зависит от времени. Художественный опыт всякого народа и художника, древнейшего или современного сопрягает текущие мотивы творчества с преобразованием бытия земного в бытие метафизическое. Искусство отражает социокультурные чаяния времени, оно объективно в самих посылах существования, и движет им желание творчества. Но образы интерпретируются не только искусствоведением. Ими интересуется археология, психология, философия, социология, также семантика как часть этнографии и др. Но дисциплины действуют без искусствоведения и без идеи художественной образности — основного инструмента оценки искусства. Это ведет к весьма далеким от объективности интеллектуальным выводам, а в ряде случаев — расхождению со здравым смыслом. Примеров достаточно много, и они принципиальны. Так понятие «канон» не отделяется философией от канонического правила [7]. Канон как некий идеал, ключ искусства, центральное обстоятельство и общий нерв эпохи не сводим к каноническому правилу [9]. Изображение в православии и католиче-

стве специфично. В протестантизме оно отсутствует, хотя канон/норма/идеал у всех ветвей христианства Един — Откровение и Крестный Подвиг — Жертва Бога-Сына, Иисуса Христа. Также палеолитический и неолитический материал исследователи не склонны связывать с искусством. Причина проста — археолог не оперирует понятиями искусства. И народное искусство, ввиду его коллективности, еще и в последней четверти XX века не полагалось художественным феноменом. Это нонсенс, потому, что в средствах народного искусства красивы фактурно-текстурная, выразительно-графическая, композиционная и стилистическая стороны. А в части формализации художественных и образных элементов и мифопоэтики в народном искусстве перцепт образа у разных народов схож: а) у всех присутствует фронтальная разверстость символических пространств по вертикали и горизонтали; б) Мир был Сотворен; в) всегда есть Первое лицо — Объект поклонения. Отсюда всего шаг до признания прямой связи идей народного искусства с искусством монотеизма и осознание его как слепок с первичных смыслов, уточненных в библейском предании. Тем более что и общей нормой является жертвенная ипостась в контактах с духовным первоисточником, родовым началом. Это хорошо читается в русском/славянском искусстве, но также искусстве тюркутов, финно-угров, народов, живущих в удалении друг от друга и даже на разных континентах. И нонсенс, что до настоящего времени слабы идеи связи народного искусства с воззрениями Библии. В суждениях о культурах прошлого народное искусство как языческое резко отделяется от искусства монотеизма. Этому в XX веке были свои причины.

2. Аспект второй. Научная специфика в изучении народного искусства и культуры. С самого начала в науке о народном искусстве тема соотношения мировоззрений дохристианского и христианского времен не стояла — слишком казались различными морфологические и типологические аспекты народного и ученого искусства. Мы отмечали, что самоопределение народоискусствознания характеризуется постепенным выделением предмета исследования из контекста вопросов культуры и материальной жизни народа:

«I. XVIII — к. XIX в. — время концептуальных идей во взглядах на судьбы народа, возникновение этнографии, экономическая обусловленность интереса к ремеслу.

II. 2-я пол. XIX — нач. XX в. — интерес к изобразительности в народном искусстве.

III. 20–30-е гг. XX в. — ряд теоретических положений прикладного искусства как руководства к практике, выделение специфических особенностей народного искусства, вопросы семантики.

IV. 40–80-е гг. XX в.:

1. Расширение географии знания о народном искусстве.
2. Семантические основы народного искусства.
3. Вопросы содержания, специфика “художественного образа в декоративно-прикладном искусстве”» [10. С. 3–23].

Нужно отметить, что художественных оценок в средствах изучения содержания феномена касались В.В.Стасов, Ф.И.Буслаев, А.А.Бобринский, В.С.Воронов, А.И.Некрасов, В.С.Городцов, Л.А.Динцес, А.В.Бакушинский и др. Но в полноте изучения народное искусство представлено, прежде всего, трудами М.А.Некрасовой, в ряде случаев — Г.К.Вагнера, а различные аспекты народного искусства показали М.Н.Каменская, С.К.Жегалова, Н.В.Тарановская, О.В.Круглова, Г.Бочаров, О.С.Попова, Е.Яковлева, Т.Разина, Г.И.Охрименко, Н.И.Каплан, В.А.Барадулин, И.А.Аверина, А.И.Скворцов, А.Б.Салтыков, А.К.Чекалов, также С.Б.Рождественская, В.М.Вишневская, Ю.А.Арбат, Т.А.Бернштам и другие. То есть, только в последней трети XX века возникает уникальности феномена, поставленного в один ряд с шедеврами художественной истории. При этом наука о народном искусстве в отсутствии общепризнанных разработок вынуждена была формировать собственные понятийно-теоретические основания.

Вопрос природы народного искусства сложен. И хотя взгляд на него существует уже с XVIII века, однако создать приемлемую концепцию все еще не получается. С одной стороны, народное искусство хранит древнейшую образно-генеалогическую память, восходящую вполне доказуемо к мезолиту, неолиту, эпохе металла, а с другой — в нем ярко выражена мировоззренческая концепция, сходная с содержанием текстов монотеизма. Однако ни в этнографии, ни в истории, ни в философии, ни в археологии нет даже гипотетического наброска на эту тему. На вопрос, почему (?) можно ответить однозначно: до настоящего времени народное искусство не осознается как специфическое единство многообразия всех взглядов на мир, имеющих в основе прачеловеческую доктрину, изложенную в источниках Откровения и, прежде всего, — в Ветхом и Новом Заветах. Как следствие — природа народного сознания и народное искусство не имеют соответствующего вида.

Эта методологическая буквальность особенно остро ощутима, когда разные исследователи интерпретируют древнейшие мотивы. В отмеченной выше работе И.М. Денисовой приводится ряд соображений, касающихся особенностей исследовательских подходов к материалам народного искусства и методам его изучения. Кроме типологического сходства в мифологизированных культурах, не исключают в отдельных случаях и сходства контактного или генетического. Результаты археологических, лингвистических, этнографических исследований приводят к мысли о единых корнях многих древних цивилизаций, а также о существовании общего субстрата у народов циркумполярной зоны Северной Евразии и Америки и др.

Симптоматично, что когда речь заходит о типологии и причинах близости мифологем и архетипов в культурах народов, никоим образом между собой не связанных, то разговор не касается онтологических причин, а только сходства, некоей одинаковости «наиболее важных явлений, требовавших осмысления», одинаковых средств, «с которыми разные древние народы подходили к познанию мира», «особенностями первобытного мышления ... К ним относятся в первую очередь образность, ассоциативность и олицетворение неодушевленных предметов и явлений, наряду с эмоциональностью и конкретностью» [6. С.15].

Полагаем, что подобные рассуждения очень общи и нечетки. Когда утверждается, что «основной принцип ... осмысление явления по аналогии с более знакомым и понятным, ассоциативное отождествление объектов по отдельным признакам — часто формальным, чисто внешним, а порой, наоборот — по близости главного функционального признака ... в течение тысячелетий появились “целые поля семантических ассоциаций... ассоциации переплетаются и сменяются в зависимости от конкретных обстоятельств”» [6. С. 14], то надо задать вопрос — на каких основаниях исследователи трактуют метафорические способности как основу предметных показаний. Сходство по ассоциациям говорит как раз о весьма развитой апперцепции, чувственном, языковом, ассоциативном качестве, и это свидетельствует не о начальных факторах мышления, а уже о развитой его структуре, целостной и целенаправленно функциональной по систематике. В этом вопросе вновь отсутствует позиция философии, и возникают расхождения задач в научном секторе.

Поэтому, когда говорится, что всякое художественное событие отвечает требованиям знакового ансамбля, в котором четко читаются де-

кор и утилитарность вещи, а в некоторых случаях объект сугубо сакрален, то формообразование отвечает законам синтеза образа, функции, технологии. Это ныне художник волен следовать идеям или отвергать их, и в начале XXI века — вообще жить без идей и заниматься поведенческими манипуляциями, созданием новых видов коммуникаций, объявляемых искусством. В отношении структур генетической памяти все предельно жестко. И в конечном итоге не философия, но искусствоведение в его критическом разделе оказывается способным соединять знаковый ансамбль с идеей целостности и отделять действительные художественные достижения от еще не оформленного в драматургии образа художественного гештальта.

И именно искусствоведение способно интерпретировать положения философии как некие основания, в частности, постулаты Гегеля — категории «сущность», «явление», «содержание», «форма». Но эта потребность как системное основание возникает только сейчас, и, кроме того, в самой философии позиционирование, например категории сущности, отождествляется с бытием физического мира, и она представлена как отглагольное определение без объекта осуществления, поэтому, очевидно, искусствоведение создает собственные, тождественные философии категории. Восприятие в искусстве кодирует причинность фактов явления; сосредоточение — на выражаемой идее произведения — это, по сути, и есть интенция; графические, живописно-пластические, объемно-пространственные структуры — суть форма. Искусствоведение способно понять объектно-предметную связь, во-первых, на систематической основе — как знаковый ансамбль; и, во-вторых, — как художественно-образную целостность. Знак и предмет оцениваются искусствоведением в состоянии целостности, что отвечает сверхзадаче и миссии искусства — интуитивно-чувственной правде бытия.

В отсутствии проработанных в науке связей сущности, явления, содержания и формы искусства искусствоведение вынуждено самостоятельно форматировать философское содержание своих понятий в характеристике наиболее общих причин, задач и результатов художественной деятельности.

Предметный план искусства столь чувственно тонок, что философии сложно определиться в своем отношении к вещественно-психической стороне объекта. Не идее, воплощенной в объекте, а именно — саму объекту, явленному нашему сознанию в сущностных основаниях образа. Сегодня ничто не мешает восхититься и понять сверхчувствен-



Рис. 1. Сотрудники ВМДПИНИ в экспедиции 1986 г. Г.Н. Прохоров, Т.М. Олейник, И.Мю Денисова. Архангельская обл., д. Поле. Фото В.Кошаева.

ную историческую задачу, что составляет тему именно искусствоведения. Духовное осязание, неважно — это образы пещеры Альтамиры, «Последний день Помпеи» пронизывает ткань вещественных предметов. Характерны в этом смысле расписные сани из села Чекуева на Онеге, что в экспозиции Музея на Делегатской из д. Поле на Онеге (рис. 1), где роспись интерпретирует тему райского сада.

И это так не ввиду связи с философскими взглядами и понятиями, но архетипического мышления в прямом контакте человека с Природой, ощущением законов гармонии и красоты, обретших смысл ввиду функций образов, запакованных в оболочку знакового ансамбля. То есть, сегодня осознан и находится в обороте искусствоведения практически весь известный материал истории искусства от его ранних форм, во всяком случае, с верхнего палеолита, вплоть до авангардной и поставангардной предметности. Искусствоведение научилось оперировать сложными категориями, как упомянутой выше формулой ансамбль как образная система. Целостность образа рождается из сверхидеи в художественном синтезе чувственных физических гармоний.

3. Аспект третий. Критический. Однако так было не всегда, и сегодня найдется зритель и даже ученый, не приемлющий тех или иных художественных достижений, поскольку в обществе отсутствует представление о художественных достоинствах многих вещей. Одна из причин — та, что образность — не задача, этнографии и археологии. Долгое время древнейшие артефакты трактовались как результат поступательного изменения от примитивных к совершенным. Только сейчас

усилиями искусствоведов и, прежде теоретиков дизайна и специалистов по народному искусству представления о действительной художественной значимости вещей нашего мира меняются. Теперь важно сосредоточение на законах формы, изображения, пластики артефактов и необходимо ставить новые концепции художественного процесса.

Чтобы научно и методически уточнить подобное видение, нужно вопрос интенции рассматривать как проблему визуального перцепта, который только физически обусловлен законами оптики глаза, в общем же — психологией восприятия, нейрофизиологией, культурологией, биологией, физикой, математикой и др. Это не все. Существенную роль играют юридические, экономические маркетинговые инструменты образа, влияющие ныне на социальное видение искусства. Соответственно, проблема заключена не в том, что вижу и понимаю, а что знаю и осознаю как чувственную данность, как данность социальную. То есть, важна, например, не только совокупность законов прямой, ортогональной и обратной перспективы, но ассоциативность ресурсов восприятия, понимание средств изображения и выражения в категориях, которые предложили Столяр, Вельфлин, Арнхейм, Кандинский, Раушенбах и др. Но необходимы еще инструменты культурологии и социологии, когда образы искусства должно понимать как социальные стандарты восприятия в целом, что невозможно рассматривать вне законов семиозиса.

В связи с этим возникает проблема понятий как научного основания сопоставления образных систем. Феноменология, изучающая мир через категорию явленного, «кажущегося», уступает по масштабу идей истории искусства. Также очевидна аберрация вопроса содержания, в котором по сию пору типологически не сформулирован материал в его объектно-предметном составе. Еще одна проблема — форма, которая как постулат искусствоведения широко обсуждалась в советское время в связях с содержанием, но преодолеть очень общий характер рассуждений не получилось. Самым сложным и путанным в науке остается вопрос сущности, сведенный в справочных материалах к теме бытия, хотя сущность и бытие не могут совпасть, если в этой конструкции отсутствует понятие бытия метафизического. Сущность понимается как набор признаков и свойств объекта, что относится к методическому приему определения, но не объекту сущности. Толкование категории бытия как явленного сознанию факта остается весьма упрощенным и очень плоским феноменологически, так как само явление это не психическая реакция, а трех ипо-

стасное обстоятельство: психофизиология человека, социокультурные стандарты времени и нефиксированный статус выбора. Последнее отмечал еще Э.Кассирер, что «Всякое новое духовное отношение с действительностью, обретенное человеком, выражается ... не только односторонне, в его представлениях и верованиях, но и в его желаниях и поступках. Именно в них отношение человека к почитаемым им сверхъестественным силам должно раскрываться с большей ясностью, чем в отдельных персонажах и образах, порожденных мифологической фантазией» [8. С. 230]. Так может состояться или не состояться чувственно-эмоциональное предопределение, которое подчиняется уже не понятийным абстракциям, а знанию, желанию, воле: принимать или не принимать суждение о том, кто в греческом языке определен как ОНТО — Суций, Сущее или Бог.

Таким образом, соотнесение аутентичных и монотеистических аспектов содержания способно очертить именно искусствоведение. Вопрос сложен, и приблизиться к ответу, который бы устраивал в общих чертах науку, не получается. Это связано с интересом многих дисциплин к искусству при отсутствии общей основы, ввиду отличий объекта и особенно предметов исследований, и игнорировании искусствоведческих категорий. И это вопрос несовершенства методологической базы, которая не позволяет создать более или менее приемлемое отношение к художественному наследию.

Корень, как представляется, — в непонимании проблемы культурогенеза и сознания. Культурогенез существующими ресурсами науки решен быть не может ни в археологическом, ни этнографическом секторе. Тенденции обобщения скудны, расплывчаты и весьма обобщены. Философские основания обращены к относительно поздним феноменам искусства. Религиозный опыт часто отвергается, а художественный традиционно осмысливается, в основном, с эпохи Возрождения. При обращении к культурогенезу оперируют, как правило, сохранившимися текстами, но тексты — сравнительно поздний феномен, и огромный, например, материал археологии не дает пищу о причинах его единства. Многообразен материал этнографии, но сами источники — редко старше XVIII века и их рассмотрение по аналогии и сходству каких-то признаков неэффективно. Иногда просматривается попытка создать типологические контексты, т.е. понять разнообразие элементов на основе некоей общей модели их существования, но все упирается в отсутствие центрального критерия типологии. Соответственно, нет представления

о единых критериях генезиса и кодах формы. Как только ставится вопрос типологии, сразу возникает попытка его дисциплинарного истолкования, а это всегда тупик. Поэтому, за редким исключением, объяснения не удовлетворяют общий научный интерес.

4. Аспект четвертый — фактический. Нетрудно убедиться, что центральными понятиями сопоставления образов аутентичных искусств и монотеистических и монических выступает идея творения с помощью сверхъестественной силы. Но, помимо идеи творения, во всех аутентичных культурах есть первопродок — Образ Духовного Первоначала, соответствующего Творящему Имени, которое как десигнат-эквивалент превратилось в «первичные» родовые начала многих десигна-тивов-синонимов или денотаты [9] родовых коллективов, сообразно географии места. Это осуществлялось достаточно легко и повсеместно, так как Мир сам по себе разумно животворен, и его можно наблюдать в интуитивности и трансформации духовных энергий.

Но именно это обстоятельство вписано в первые страницы Библии: «И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя [по роду и по подобию ее, и] дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так. И произвела земля зелень, траву, сеющую семя по роду [и по подобию] ее, и дерево [плодовитое], приносящее плод, в котором семя его по роду его [на земле]. И увидел Бог, что это хорошо» [Быт. 11, 12]; «И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной. [И стало так]. И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо» (Быт. 20, 21). Следы этого основания рассыпаны в культурах многих народов. Например с поэтической метафорой образа Пуруши в гимне «Ригведы», существом, самопожертвование которого родило Вселенную и живых существ. На основе схематического членения образа Пуруши строятся индуистские храмы. Идея жертвы связана с первой яджной — жертвенным событием, которое легло в основу священных гимнов и ритуалов [18].

Нет никаких причин, препятствующих сопоставлению специфического в славянской культуре понятия Рода как общеславянского Бога — создателя всего живого и сущего, также покровителя рода и судьбы с Са-воофом. Схожие смыслы найдем у балтов и германцев. Но у балтов первое лицо имеет еще и воинственную окраску (Тор — Торум). Эти и другие ана-

логии показывают сходство этнического материала с материалами библейских преданий.

Так, нельзя не заметить, что двум первым строкам Библии (Ветхого Завета, Торы) — «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1. 1,2) — соответствуют декоративные решения в народном искусстве русских, где утица плывет по мировым водам (рис. 2). За ее спиной крест — возможно, земля, и сквозные отверстия либо небесные тела, но, возможно, — движение по небосводу солнца. Удивительно пластичная «прорезная» композиция богата эстетикой формообразования.

Схожий смысл образа находим в материалах Волгокамья: птица держит в клюве фигуру из четырех элементов (рис. 3), три из которых, вероятно, — модель верхнего, среднего и нижнего миров, а четвертая, скорее всего, — кусочек вынутой по мифологеме земли/глины/песка. Великолепный экспрессивный силуэт, хорошо работающий фон, совершенный ритм концентрических полос, с паузами пространства и окантовка орнамента по краю композиции выдают талантливую работу иранского мастера. С востока также и блюдо с мотивом птицы на среднике (рис. 5) из Эрмитажной коллекции. Она более реалистична, с долей монументальности. Очень интересна височная подвеска болгарского происхождения, где птица же держит в клюве донный кусочек земли (рис. 4), где очевидно высочайшее технологическое мастерство ювелирных приемов формы.

В общем декоративном строе образ птицы с рельефа Дмитриевского Собора (рис. 6), с повернутой назад головкой, соответствует голубю/лебедю с великостужского варианта росписи конской дуги (рис.



Рис. 2. Ручка ковша-скопcaria с плывущей

птицей и крестом. Русский Север

Рис. 3. Чаша белой бронзы из древнемарийского могильника Нижняя стрелка. IX–XI вв.

Восточный импорт

Рис. 4. Булгарская подвеска/серьга. Предположительно XIII–XIV вв.

Рис. 5. Блюдо с изображением птицы. Фрагмент. Серебро: чеканка, позолота.

Иран VII в. Коллекция Эрмитажа

Рис. 6. Птица в рельефе Дмитриевского Собора. XII в. г. Владимир



Рис. 7. Фрагмент росписи конской дуги из г. Великий Устюг. 1853. Краеведческий музей (Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник)

Рис. 8. Фреска «Страшный Суд». Фрагмент «Святой Дух на престоле». Рильский монастырь. Болгария.

7) и Духа Святого, Духа Божия на престоле фрески Рильского монастыря в Болгарии (рис. 8). Некоторая вытянутость шеи птицы в росписях сообщает образу вид фантастический. Графика необычайно красива в крыльях и линии развернутой шеи, с мягкой изящной экспрессивностью в перекрестье двух s-образных движений — крыл и всей фигуры. Соответствие Образа Птицы Духу Святому можно понять из сопоставления иконографии фрагмента росписи.

Образу Духа Святого соответствует в славянском варианте и образ «Свентовита», от Сванте — Святой, др. слав.: Сван — свят и Вит — жизнь/жизненная сила, что отвечает проблеме интуитивного схватывания сути (сущности) того, с чем человек сталкивается. Например, в факторах жизнесохранения, этически обусловленных, и самих причин: идеи, канона, художественного перцепта, формы, стиля, порожденных исторической и метаисторической заданностью культуры, сохраняют как условие ментальность сознания, не исчезающей в ощущениях из-за огромного числа и разнообразия логики формы. Ряд изображений с птицей можно продолжить бесконечно, но важно еще раз уточнить, что Образ Птицы как транслитерация мифологемы творения Мира — это непосредственный символ — слепок с Образа Духа Живаго, данного в Откровении

и повторенных в многочисленных мифологических вариантах Первотворения. Приведем еще один пример художественного народного творчества. Фигура богатыря (рис. 9) соответствует образу духовных стихов о войне, защитнике Руси, твердого в вере христианина, наводящего страх на врагов. Одновременно он — помощник людям и в мирных делах, и даже покровитель животных. Таковы Георгий Победоносец, Фёдор Тирон, Димитрий Солунский. Присутствует в «старших» духовных стихах и космогоническая тема, связанная с христианскими представлениями, что Дух Святой — спутник витязей. Богатырь, дан в уверенной скульптурной манере. С ним необъятная сила Духа Жизни в виде фантастической утицы.



Рис. 9. Мурин Вячеслав. «Дух Святой» спровождает рязанского богатыря Добрыню или Тимона «Золотой-пояс». Резьба по дереву. Село Пугачево, Удмуртская Республика. Фото В.Кошаева, 1995 г.

Существует невероятное число других тем, могущих верифицировать контекст связи мировоззрения в русском народном и православном искусстве. Так, не исключают, что шатровая форма православного храма связана у древних славян с символом Мировой Горы как темы сотворенной Земли. Отмечают, что это сопоставимо «с коническими покрытиями древнейшего славянского круглого и восьмигранного жилища, с архитектурой скифов, с завершением типа мегарона, перекрытием типа дарбази и, наконец, с перекрытиями курганов Керчи» [цит. по: 4, с. 106]. Мировая гора — суть сотворенная земля, в создании которой участвовала птица-демиург, очевидно, — Дух Жизни.

5. Аспект пятый — догматический. Дух Святой на земле — это состояние животворящего начала вне прямого указания на его присутствие и это Воля Отца в отношении человека, который не был оставлен им после грехопадения. По существу, все философские категории с различных сторон характеризуют содержание, проявления, свойства, отношения, не противоречащие самому Сущему: движение как способ

бытия Сущего, пространство и время — формы Его существования, качество, количество, причина и следствие и другие категории — все это характеристика бытия и сотворенного Начала.

Интересно, что все сказанное имеет непосредственное отношение к образу Духа Святого — Утешителя жизни. «В прощальной беседе Христа с учениками, переданной евангелистом Иоанном, мы слышим не только свидетельство о единстве Сына с Отцом, но и о теснейшем единстве Сына с Утешителем, Который ещё придёт: “Если любите Меня, соблюдайте Мои заповеди. И Я умолю Отца, и даст вам другого Утешителя, да пребудет с вами вовек, Духа истины, Которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его; а вы знаете Его, ибо Он с вами пребывает и в вас будет” (Ин 14:15–17). Как это — Дух Святой пребывает в апостолах, но ещё не пришёл? Утешитель никогда не покидал этого мира. Он — Податель Жизни, Он — Сама Жизнь, которой мы напрямую не видим, но ею живём и движемся. Но только в Церкви, которая есть зерно исцелённого мира, Дух Святой являет Себя. В Церкви Дух Святой “обретает голос”, даёт о Себе знать, всё ещё скрываясь, оставаясь незримым, потому что “мир не может принять Его, потому что не видит Его и не знает Его”» [11].

Образ Святаго Духа — феноменальное состояние одной из ипостасей Бога-Личности, присутствовавшей в жизни человека всегда. В иудейской традиции эта тема не была разработана. С этим связано недоумение иудаизма о его Природе. Так находим в Евангелии о хуле Святаго Духа фарисеями: «22 Тогда привели к Нему бесноватого слепого и немого; и исцелил его, так что слепой и немой стал и говорить и видеть. 23 И дивился весь народ и говорил: не это ли Христос, сын Давидов? 24 Фарисеи же, услышав сие, сказали: Он изгоняет бесов не иначе, как силою веельзевула, князя бесовского»... «31 Посему говорю вам: всякий грех и хула простятся человеку, а хула на Духа не простится человеку; 32 если кто скажет слово на Сына Человеческого, простится ему; если же кто скажет на Духа Святаго, не простится ему ни в сем веке, ни в будущем» (Мф. 12).

Иисус отвечал так фарисеям на обвинения, что Он изгоняет бесов силой князя бесовского. В этом эпизоде сконцентрирована проблема различения творящего Духа Живого и духов воздуха, и в числе последних «князя бесовского». Для фарисеев, в течение 40 лет до пришествия Иисуса не отмечавших чудесных знамений, чудотворение Иисуса было темой болезненной. В результате из-за отвержения очевидной истины, по словам Иоанна Златоуста — возникает «хула на Духа Святаго».

Таким образом, метафизическое знание первоистоков жизни никогда не предавалось забвению, и все мифы, всех народов утверждают о мире как сотворенном. С момента Крещения Руси память аутентичных архетипов восстанавливает исходное значение Образов Начала: Мировое Древо, а в степных культурах кустик — это Райский Сад; мотив Горы — Сотворенная земля и идея духовного восхождения, а также Дом и Макрокосм в Микрокосме; Макошь — Богородица, иногда св. Параскева; двор с населяющими его персонажами — обитатели Райского Сада; Крест как священный символ земледелия архетипичен сразу в нескольких библейских смыслах: важнейший — это Крест-Распятие, в нем полностью растворяется содержание Древа Жизни с его обещанием бессмертия и вечной молодости. Свастический символ — Образ Вселенной с ее четырьмя руками. Эти и многие другие аутентичные архетипы вписываются в образы Богом сотворенного Мира.

Предварительный итог темы отмечаем в том, что сверхидея указанной выше книги М.А. Некрасовой «Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв.» требует развития. Это можно сформулировать так: мир образов русского народного искусства и Мир православных образов имеют не только область схождения центрального архетипа Творения, это еще факт сохранения в народном искусстве типа устного предания, в котором подсознательно идентифицируется исходная точка времен Первотворения. Соответственно, это одна и та же система, которая в исторически удаленной перспективе, зависящей от географических и этнодемографических причин, содержит архетипы исходных образов как фундаментальные структуры Образной системы Мира, содержание которых прояснено через Откровение в текстах Библии.

Библиография:

1. Древнерусские берестяные грамоты Новгорода № 310, 540 URL: <http://gramoty.ru/birchbark/document/show/novgorod/310/> (обращение 05.12.2019).
2. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступительная статья, примечания Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М., 1991. 351 с.
3. Денисова И.М. Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре / Древнерусская космология / РАН ИФ. СПб, 2004. С. 368–474.
4. Денисова И.М. Образ древнеславянского храма в русском народном искусстве // Этнографическое обозрение. 1992. № 5. URL: <http://www.bolesmir.ru/index.php?content=text&name=o839> (обращение: 28.10.2019).

5. ДЕНОТАТ (лат. de notation — «обозначение») — множество предметов, обозначаемых данным именем. Термин введен А.Черчем: «Денотат есть функция смысла имени»: Новейший философский словарь URL: <https://slovar.cc/fil/slovar/2480169.html> (обращение 06/12/2019).

6. *Дьяконов И.М.* Введение (к колл. монографии) / Мифологии Древнего мира. М., 1977.

7. История русской устной словесности. Учебное пособие. М., 2019.

8. КАНОН художественный (греч. kanon — «норма, правило») — в эстетике — категория, означающая систему внутренних творческих правил и норм, в к.-л. исторический период или в каком-то художественном направлении и закрепляющих основные структурные закономерности конкретных видов искусства. Философская энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/492/КАНОН (дата обращения: 05.10.2019).

9. *Кассирер Э.* Философия символических форм. В 3 т. Т. 2. М.-СПб., 2002.

10. *Кошаев В.Б.* Канон в христианской традиции // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 4. С. 4–12.

11. *Кошаев В.Б.* Композиционные взаимосвязи в русском народном искусстве на материале резьбы и росписи по дереву. Дисс. к. иск. М., 1988.

12. *Мажуко С.* Застенчивый Бог / Правомир. URL: <https://www.pravmir.ru/zastenchivyiy-bog/> (дата обращения: 21.10.2019).

13. Народные песни Вологодской области / сост. А. Межнецев. Л., 1981. № 46.

14. *Некрасова М.А.* Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. / сост. и ред. М.А.Некрасова. М., 2013.

15. *Потебня А.А.* Объяснение малорусских и сродных народных песен. Т. 2. Варшава, 1887.

16. *Седов В.В.* Распространение христианства в Древней Руси. URL: <https://arheologija.ru/sedov-rasprostranenie-hristianstva-v-drevney-rusi> (обращение 07.10.2019).

17. Слово «О законе и благодати» митрополита Иллариона / Гудзий Н.К. Хрестоматия по древней русской литературе / науч. ред. Н.И. Прокофьев. М.: Просвещение. 1973. С. 33.

18. *Топорков А.Л.* Земля / Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.

19. Яджна / Словарь иностранных слов. Комлев Н.Г., 2006. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm> (обращение 06.12.2019).