О.Д. БУБНОВЕНЕ

Директор Центра народных художественных промыслов и ремесел, член Союза дизайнеров, член Союза художников России
e-mail: bubnovene@mail.ru

В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В.Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

O.D. BUBNOVENE

Director of the Center for Folk Arts and Crafts, member of the Union of Designers, member of the Union of Artists of Russia
e-mail: bubnovene@mail.ru

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_2_81_99

ДЕКОР И ФОРМА В СПЕЦИФИКЕ РОДОВЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФАКТОРОВ ОБРАЗА В УГОРСКОМ ИСКУССТВЕ

DECOR AND FORM IN THE SPECIFICITY OF GENERAL AND ARTISTIC FACTORS OF THE IMAGE IN UGRIAN ART

Народное искусство возникало из художественно-образного прочтения явлений природы в процессе долгих наблюдений за ней в ходе трудовой и хозяйственной деятельности человека и предметно-пространственная среда: жилище, костюм, обувь, украшения, предметы быта, личные предметы, орудия труда, ритуаль-

ные вещи, орнамент, природный ландшафт и др. соответствует знанию практического и мировоззренческого факторов, отраженных традиционно в дихотомии утилитарное-эстетическое, бытовое-духовное, форма-декор. Сегодня этот дидактический нарратив сохраняется в понятиях народного искусства, мы к нему привыкли, однако фактически он должен быть пересмотрен и существенно обновлен. Так форма вполне декоративна и эстетична, а утилитарное обладает антропологической природой, лежащей в основе законов «дизайна». Любой бытовой предмет наделяется энергией духовной памяти, на этой основе, в частности, зиждется инсталляция. И тогда декор, и форма должны быть освоены в художественно-образной целостности, а это как научная проблема имеет телеологические причины, и эстетическое в отношении к утилитарному понимается не гносеологически, принцип чего просматривается в классической рациональности, а эпистемологически, где все факторы соответствуют именно телеологии, тождество которой в искусстве соответствует художественно-образной целостности. И в настоящее время на повестке дня стоит вопрос раскрытия категории идеи как основной для искусства телеологической причинности. Эта проблема рассматривается в статье с использованием на угорском материале (ханты и манси) в ракурсе связи искусствоведения и семиотики для уточнения правил художественных оценок народного искусства с помощью категорий «знак» и «образ референта».

Folk art arose from the artistic and figurative reading of natural phenomena in the process of long observations of it in the course of labor and economic activity of a person and the object-spatial environment: housing, costume, shoes, jewelry, household items, personal items, tools, ritual things, ornament , natural landscape, etc. corresponds to the knowledge of practical and ideological factors, traditionally reflected in the dichotomy of utilitarian-aesthetic, household-spiritual, form-decor. Today, this didactic narrative is preserved in terms of folk art, we are used to it, but in fact, and it must be revised and substantially updated. So the form is quite decorative and aesthetic, and the utilitarian has an anthropological nature that underlies the laws of «design». Any household item is en-

dowed with the energy of spiritual memory, on this basis, in particular, the installation is based. And then the decor and form must be mastered in artistic and figurative integrity, and this, as a scientific problem, has teleological reasons, and the aesthetic in relation to the utilitarian is understood not epistemologically, the principle of which is seen in classical rationality, but epistemologically, where all factors correspond precisely to teleology , whose identity in art corresponds to the artistic-figurative integrity. And now on the agenda is the question of revealing the category of idea as the main one for the art of teleological causality. This problem is considered in the article using the Ugric material (Khanty and Mansi) from the perspective of the connection between art history and semiotics to clarify the rules for artistic assessments of folk art using the categories of «sign» and «image of the referent».

Ключевые слова: Образ Мира, народное искусство, орнамент и декор, ханты, манси, методика изучения народного искусства, знак и образ, технологические фактуры.
Keywords: Image of the World, folk art, ornament and decor, Khanty, Mansi, methods of studying folk art, sign and image, technological textures.

Актуальность темы декора и формы в целом, а для искусства ханты и манси в частности, обусловлена недостаточной изученностью влияния родовых факторов художественно-образных представлений, связывающих общество и людей с живой природой. Мифопоэтические художественные представления о духовных истинах и роль аутентичных сакральных практик с одной стороны, и технико-технологическая искусность преобразования природных материалов с другой, образуют особое соотношение фигур образов в их синтезе. Две стороны как источники предметно-пространственной среды скреплены в искусстве знанием эстетических характеристик вещества и владением технологией обработки ровдуги, бересты, меха, ткани, рыбьей кожи, бисера, шерстяных нитей и ткачества, кости, металла и др. Искусство в таком виде есть условие связи материального состояния жизни с идеальными представлениями о ней в отношениях людей с помощью существующих знаковых систем. То есть, помимо художественно-образной специфики народного искус-

ства становится важным соотнесение образной системы с воззрениями на мир, а также с законами родовых правил жизни.

Искусство Югры на севере уральской зоны Западной Сибири сформировалось на основе угорской части населения, некогда вогулов и остяков, а с XIV в., по данным русских летописей — ханты и манси, во многом сохраняющих и сейчас традиционный уклад жизни. Культура народов обычно рассматривается из общности этнического (угорского) единства, обусловленного сходными природо-производственными и географическими условиями. Вместе с тем следует отметить живую и гибкую особенность творчества двух угорских групп, что связано, во-первых, с их автохтонностью, которая распадается внутри на родовые общины, и необходимостью находить признаки этой автохтонности в бытовой среде, а во-вторых, особенностями географических факторов.

Следует уточнить, что был период, когда ханты и манси исторически формировались в относительной разъединенности. Если общий генезис их культуры в археологии связывают с историей уральцев, восходящей к западносибирскому неолиту (VI–IV тыс. до н.э.) Западной Сибири, то в последующем произошло разделение (по данным прауральского языка) на несколько обособленных групп. Так известно, что манси в неолите проживали на территории северного Казахстана и декор андроновской керамики четко соответствует орнаментам вышивки в ансамбле мансийского костюма. Также установлено, что вначале II тыс. до н.э. завершилось формирование угорского праязыка — предка венгерского, хантыйского и мансийского. И угры оказались разведенными в пространстве с «финнами», а также установлено, что основной европеоидный компонент, вошедший в состав манси, — южного, а не северного происхождения, а монголоидный близок к катанскому типу [7, с. 114–116].

Наиболее четко по данным краниологии выделяются три антропологических типа обских угров: северные манси (в двух фратриях Пор и Мось) и южные ханты и восточные ханты. На периферии обско-угорского ареала они выражены в смешанном виде [1, с. 226]. Вероятно, именно различия в декоративном оформлении послужили основой, отмеченной этнографами специфики: «так называемые “украшения” костюма… создавались как знаки, помогающие определить положение человека и его принадлежность родовой группе. По этим знакам можно узнать сородича» [5]. При этом важно отметить, что сами ханты и манси, очень четко представляют деление этноса на территориальные (локальные) группы. К

признакам, характеризующим территориальную группу, по определению Е.Г. Федоровой, относится представление о наличии общего для группы территориального духа-покровителя, с чем связываются в сознании самих хантов и манси некоторые особенности культуры [22, с. 167]. А в силу специфики родовых традиций возникла тенденция собственного фонда орнаментальных мотивов, по которым определяется локальная принадлежность владельцев орнаментированных вещей. Также к особенностям формы и кроя ансамблевого комплекса костюма, следует отнести и различия в технологии изготовления предметов и вещей. Из-за значительной территориальной разобщенности хантов и манси некоторые группы не имеют сведений о других подразделениях своего народа. В XVII–XVIII вв. территориальные группы соотносились с волостями, лежащими в основе административно-территориального деления. Однако в пределах этнографической группы происходили постоянные перемещения, связанные часто с брачными отношениями — преимущественно межволостными. Кроме того, имели место миграции населения, вызванные необходимостью поиска новых промысловых угодий.

Особенностью исследований материальных объектов культуры является преимущественно этнографический и отчасти археологический методы, в которых есть определенная систематизация элементов декора и орнамента, типов костюмов, то есть в отношении этнографических материалов, достоверных и в целом системно излагаемых [9, 20, 2], однако вне аспектов рассмотрения вещей и орнамента как объектов искусства. То есть, в историческоих науках вопросы художественного содержания искусства не рассматриваются. В исследованиях отсутствует художественная оценка, в которой важна, во-первых, функционально-техническая эстетика всего объекта, декоративных фигур, технологических приемов — принципов формообразования, типов швов, соотношения фактуры материалов и др., что может быть представлено в категориях средств выражения: контрасте фактур, соотношении фоновых и декоративных визуальных эффектов, цветовых программ, принципов заполнения поля, эффектов графического и цветового строя, метроритмических правил формы и декора, соотношения статических и динамических характеристик внутри декоративной системы, тесная связь с законами стилизации наследуемых в традиции родовых образов в композиционной структуре и в общем виде логике формы в ее внутренней целесообразности; а, во-вторых, в специфике объекта как знака отсутствуют критерии, которые свя-

зывают образные представления о мире с выработанными столетиями соотношений таких категорий как «художественный Образ Мира» и его телеологическое идейное основание, «образно-символическое содержание» как сфера духовного соподчинения родовым святыням в значении «художественно-образная целостность». Первое и второе важно рассматривать в призме законов синтеза идейных и практических факторов и соотношений двух категорий: «знак» и «образ». То есть за всю историю изучения угорского вещественного материала нет ни одного исследования посвященного собственно художественной специфике предметно-пространственного мира хантов и манси.

В методологии исследования народного искусства есть две сложные особенности. Первая связана с тем, что в материалах смежных наук народное искусство долго не имело своего тезауруса в этнографии, археологии, истории и в общем не имеет сейчас. Но есть еще одна проблема. Она в том, что использование инструментов классического искусствоведения, которое сформировалось в Новое время в виде методов культурно-исторического и формально-стилистического анализа для народного искусства сложноприменимо. Это объясняется различиями сюжетно-тематической специфики классических искусств в Новое время и образно-символической природой искусства народного. Вопрос в том, что специфика народного искусства тематически метаисторична, она старше нововременных образов и восходит к домонотеистической парадигме Образа Мира, которая возникла еще в эпоху мезолита [12, с. 44–74]. Во всяком случае, уже в X тыс. до н.э. в известном т.н. «Шигирском идоле» можно видеть две особенности, характерные и для народного искусства: мироздание трактуется как система декоративных фигур (структур), развернутых по вертикали; а также пространство представлено в навершии скульптуры в виде головы человека, то есть мироздание понимается как антропоморфное. В фигурах голов графических начертаний на стволе «тела» распознаны еще несколько ликов. То есть антропоморфные признаки образа мироздания крайне важны, и они отмечаются в разных видах и в неолите, особенно в металле, но их природа ввиду образно-символической специфики плохо изучена. То есть, если в классическом искусствознании оформилось антропосциентичное понимание художественного образа в его сюжетно-тематическом строе, то народное искусство представлено в тематике космографических моделей образной системы, где антропологическое основание осознается только как преди-

кат космогонического универсума. И именно в силу несовпадения предметного содержания объектов образы народного искусства, в частности угров, не получили расширенной и всеобъемлющей искусствоведческой трактовки и осознание самоценности декоративного строя в народном искусстве окончательно еще не оформлено.

Что-то стало изменяться постепенно с момента, когда на народное искусство обратило внимание государство в середине XIX века как на экономико-производственную проблему и работа «Комиссия по изучению кустарных промыслов России» привела к гуманитарной оценке народной жизни. Постепенно красочность, яркость и эстетика образов стала предметом изучения не только этнографии, но и искусствоведения. Эта тема представлена именами В.В. Стасова, А.А. Бобринского, Г.Л. Малицкого, но в наиболее фундаментальном виде В.С. Воронова в его труде «Крестьянское искусство» [4]. Ценности народной жизни занимали и русских писателей, так опять же В.С. Воронов в статье о воспитании писал: «Толстой первый заговорил о народном искусстве и о его необходимости в жизни народа. Как педагог, он близко подошел к народной детской среде, прислушался, пригляделся — и сказал нам, что мы губим народное живое искусство. Он скорбел о нем не как об археологической ценности, но как о живой необходимости» [3]. Отчасти и опосредовано в перспективе методов имело значение идея формального анализа Вельфлина.

Одним из серьезных достижений отечественной методологии в народоискусствознании стали понятия, которые введены академиком РАХ М.А. Некрасовой, при участии в ряде случаев А.К. Вагнера. Некогда ученица М.В. Алпатова и А.Б. Салтыкова, в бытность руководства Марией Александровной «Отделом декоративного и прикладного искусства НИИ изобразительного искусства» РАХ, проведена огромная работа по обобщению научных определений и установлению понятий о народном искусстве: «народное творчество как мир целостности» [16], «народное искусство как тип культуры и тип художественного творчества» [17], «Народное искусство как образная система» [11], «Народное искусство — духовная культура. Его место в современном мире» [15] и ряда иных, фактически создали научную платформу для использования ее в сфере изучения искусства народов России. Вместе с тем, сами положения по утверждению В.Б. Кошаева не получили дидактической проработки и не введены в программы образования, поскольку внутренний строй народного искусства многонационален, типологически специфичен и необходима дидактическая структура в виде

атласов и энциклопедий, в которых бы учитывалась специфика огромного российского этнокультурного художественного наследия [12, с. 8–47].

Пожалуй, главнейшим определением совокупных категорий народного искусства, введенных М.А. Некрасовой, следует признать «ансамбль как образная система», которая позволяет с одной стороны соотнести задачи искусствоведения с понятием знаковый ансамбль в семиотике, а с другой — с понятием художественно-образная целостность в искусстве. «Ансамбль как образная система» позволяет в анализе художественных особенностей соотносить две дисциплины. Тогда соединение категорий искусствознания и семиотики, при использовании некоторых культурологических (типологических) мотивов содержания искусства, дают возможность развить ракурс понимания образной специфики народного искусства, в частности в угорском материале.

Пример раскрытия образной системы в угорской культуре

Рассмотрим два аспекта проблемы: первый касается вопроса структуры образной системы — Картины Мира; второй — некоторых особенности технологической специфики декора. Картина мира и представления о сакральной структуре взаимоотношений людей с сущностями духовного пантеона традиционно содержит информацию о социальном регулировании. В мифологической модели люди связаны с родовым основанием, коим является Нуми Торум, также его отец и дед, последние не имеют активного действия в образном пантеоне. С этим связана проблема понимания социума и система социального родства достаточно сложная и представление о родовой структуре угорских этносов до настоящего времени окончательно не сложилось [21]. В связи с этим, в перспективе, декоративная система будет уточняться в природе и семантике мотивов, поскольку родственные связи играют в этом значительную роль: «Г.Д. Вербов в первой пол. XX в. среди восточных (аганских) хантов отмечал три группы, находящиеся в экзогамных брачных отношениях с определёнными родами лесных ненцев: группу Лося, группу Бобра, группу Медведя. Эти же группы, по полевым материалам автора, сохраняются и в начале XXI в. Так, Е.Д. Айпина, хантыйка из рода Бобра (Махи сир), вышла замуж за П.Я. Айваседа, лесного ненца из рода Щуки» [21]. Социальная модель хантов и манси и ее общие контуры связаны с правами владения на угодья, также структурой фратрий. Так у манси, фратрии именуются Мось-Махум (манси Мось) и Пор-махум (манси Пор).

Картина мира обеих групп общая, и она в этнографии рассматривалась разными исследователями. Верховным образом мифологии манси, но также и хантов является Нуми-Торум, Нум-Торум, Торум — буквально «верхний бог».

Нуми-Торум «в мифологии обских угров верховное божество, бог неба, демиург. Среди большого числа параллельных имён и постоянных эпитетов Н.-Т.: «большой (великий) бог», «белый бог», «золотой свет», «верхний мир» и др. Распространено представление о Н.-Т. как о третьем из наследующих один другому небесных божеств: у манси он сын Корс-Торума и внук Косяр-Торума, которые занимают соответственно второй и третий ярусы верхнего мира, у северных хантов — сын Нум-Курыса и внук Нум-Сивеса. При этом братьями и сестрами Н.-Т. признаются божества солнца (Хотал-эква), луны (Этпос-ойка), огня (Най-эква), подземного мира (Куль-отыр), а также высшее женское божество Калташ-эква (одновременно жена Н.-Т.). Из семи сыновей Н.-Т. шесть выступают преимущественно как локальные божества, посланные небесным отцом в разные уголки земли, младший — Мир-суснэ-хум приобрёл главенство. В ряде мифов Н.-Т. изображается как величественный старик в роскошной, сверкающей золотом одежде, живущий в огромном, светлом доме «на седьмом небе», который полон богатств. В этом доме находятся сосуды с живой и мёртвой водой, водой для наводнений. Н.-Т. наблюдает за происходящим на земле в отверстие, через которое на железной цепи он спускает вниз своих посланников или поднимает земных героев, удостоившихся чести лицезреть его» [23, с. 232].

Для понимания образной системы в ее художественной эмпирике преобразования мифопоэтических сведений в объект искусства можно привести пример, где образно-идейное основание художественной вещи может быть представлено соотношением понятий «знак» и «образ». Для этого возьмем пример в виде родового тотема — медведя (рис. 1а). Медведь выступает мифическим предком, «священным зверем», «хранителем клятвы»: так по преданию он назначен Нуми-Торумом [6, с. 232].

Его функция состоит в связывании людей и Нуми-Торума в целях благополучной жизни. Свернутая медвежья шкура с головой, набитой сеном и уложенной на лапы (эта поза именуется жертвенной) помещалась в общественном доме. Глаза «макета референта» закрыты монетами или металлическими, реже деревянными или берестяными накладками. Иногда объект помещен в небольшой срубной постройке на столбе — в

священном месте, где «регулярно, через каждые 7 лет проводились ритуальные обряды, сопровождавшиеся большими танцами (яны-ект)» [6, с. 232]. В искусстве этот объект представлен в двух произведениях (вещах-знаках): литой пластине из бронзы (рис. 1б) этот тип широко распространен в материалах пермского звериного стиля; и произведениях по типу образа действия (медвежьего праздника — изначально сакрального обряда, ставшего впоследствии фольклорным игрищем) (рис. 1в) [18].

«Считается, что предком фратрии Пор был медведь (или медведица), а предком Мось — женщина Калтащ, которая могла представать в образе гуся, зайчихи или бабочки. В другом мансийском предании речь идет о том, что первый брак был заключен между мужчиной Мось и его сестрой. От этого брака родился сын. Брат убил жену-сестру и сына (тем самым миф отрицает кровнородственные браки). Из крови сестры-жены выросло растение Порих, которое съела медведица, у которой затем родилась дочь — первая женщина Пор [23]. Люди убили медведицу, но та, зная о своей предстоящей гибели, велела дочери не есть ее мясо, и долгое время запрет на употребление в пищу медвежьего мяса — мяса мифического предка, оставался обязательным для людей фратрии Пор. Позднее отношение к медведю несколько изменилось. На него стали охотиться, или, во всяком случае, добывать, если охотнику случалось встретиться с медведем в тайге (обнаружить берлогу). В то же время у людей оставалось представление о том, что убийство медведя — преступление, ведь он предок. Поэтому бытовали специальные обряды “очищения” — все принимавшие участие в охоте бросали друг в друга снегом или (если дело было летом) плескали водой» [23].

И литая бляха, и обряд выступают в отношении медведя родовыми знаками. Знак в справочниках — материальный предмет (в широком смысле слова), выступающий в процессе познания и общения в качестве представителя или заместителя некоторого другого предмета, явления и используемый для передачи информации. С помощью обоих знаков референтируется родовой тотем. То есть сама шкура со сложенными в жертвенной позе лапами — является одновременно референтом знака литой бляхи и фольклорного действия «спектакля». Семантически, медведь считается младшим братом человека и по традиционным воззрениям хантов и манси, убитый во время охоты медведь остается «живым». Родовым же образом является собственно сам Нуми Торум (рис 1д) и его младший сын — Мир Сусне хум (рис. 1г), как модальность родового начала.

В семиотике «референт знака — это действие, или объект, или явление действительности, или предмет мысли, с которым знак соотносится» [14]. То есть, подчеркнем, что тотем есть предмет референции — как именно родовое начало конкретного сообщества. Если знаком этого объекта является литая бляха в виде медведя в жертвенной позе, также фольклорное событие «охота на медведя», то референтом знака как физическим объектом, связывающим человека и духовной Первоосновы этого мира в образе Нуми-Торума, выступает собственно убитый, (но остающийся живым) медведь как проводник к высшему началу в духовной картине мира манси. Нуми Торум «соединяется» с человеком в знаках представителях тотема: в «бронзовой бляхе» и в «объекте образа действия» в структуре праздничного обрядового фольклора. При этом, лицо охотника в фольклорном действии, как это можно видеть на фотографии скрывается маской. Это очевидно обусловлено снятием субъектности человека, который является в этом случае представителем человеческого рода, но не самого себя.

Еще одно предположение состоит в том, что когда родовым началом искусства считаются традиционно категории пространства и времени, то возникает вопрос, что скорее всего и пространство, и время сами являются модальностями сотворенного мира, в то время как источником, то есть именно родовым (онтологическим) началом искусства является образ Сотворившего мир и его помощников. Идея родовых дефиниций морфологии искусства материализуется в двух указанных типах знаков (б, в). И в аутентичных представлениях пространство и время понимаются не как линейная и последовательность единиц измерения, а как формы переживания в их непосредственном созерцании и действия — системы, с помощью которой осуществляется соотношение «человек — тотем (медведь) — Нуми-Торум», как форма отношений с тем, кто назначил медведя «священным зверем», «хранителем клятвы» [19]. Тогда вся конструкция имеет мифопоэтический контекст, в котором уже очевиден «образ референта» — самого Нуми-Тора — в мифологии обских угров верховного божества, бога неба, демиурга. Мифопоэтическая структура интересна, и она имеет, как и у других этносов, тематическую сложную структуру пантеона. В частности, людьми управляет один из семи сыновей (младший) Нуми-Торума, и он именуется как «за миром наблюдающий мужчина»: «Ас тый ики» (хант.), и «Мир сусне хум» (манс.). Собственное имя образа референта в данном случае — относится к тому, кто управляет человеком.

Интересно, что здесь мы имеем этимологическое совпадение с Нумитором — (лат. Numitor) в римской мифологии царь Альбы Лонги, свергнутый с престола своим братом Амулием. Нумитор являлся дедом Ромула и Рема, которые вернули ему свободу и царскую власть после несправедливых действий с ним других родственников: «младший брат его, Амулий, лишил его престола, а дочь его, Илию, или Рею Сильвию, сделал весталкой, чтобы она не имела потомства; но Рея Сильвия сочеталась с Марсом и родила от него близнецов Ромула и Рема» [24].

Помимо представленных персонажей образа мира, разделенного космологически на три зоны; верхнюю, нижнюю и среднюю, в которой обитают люди, важное значение имеет жена Нуми Торума Калтес-эква, которая покровительствует земле, а ее сын Полум-Торум отвечает за удачный исход охоты и рыболовства. Также существуют Хотал-эква (у манси) или Катл-ими (у ханты), которые покровительствуют Солнцу. Существуют и иные покровители: грозы, огня луны и др.

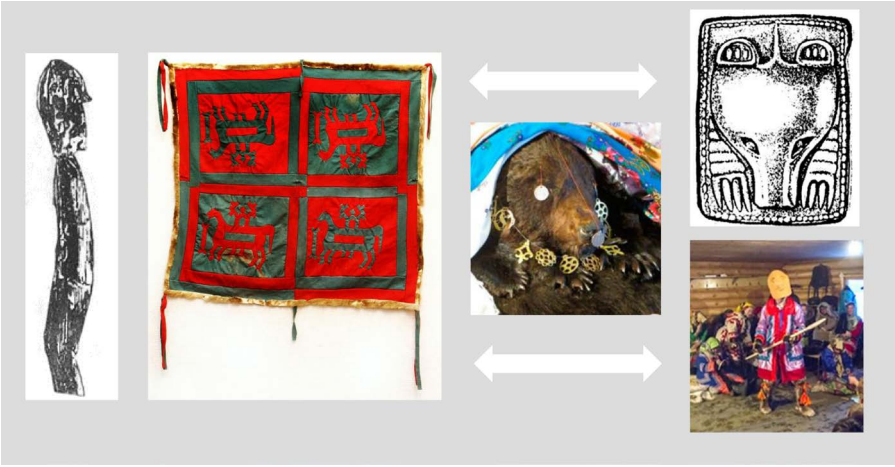


Рис. 1. Схема знакообмена в образной системе угорского пантеона:
а. Медведь (макет из шкуры) в жертвенной позе;
б. Медведь в жертвенной позе. Пермский звериный стиль;
в. «Охота на медведя» (Праздник медведя). Восточные ханты;
г. Мир Сусне хум — «за миром наблюдающий мужчина», младший сын Нуми Тора. Покрывало жертвенное. 1-я пол. XX в. Фонды БУК «Музей истории и ремесел Советского района» ХМАО-Югра;
д. Нуми Торум В книге Петрухин В.Я. Мифы финно-угров. М., 2005

Здесь мы приводим фрагмент схемы отношений внутри образной системы, которая чрезвычайно богата мифологическими персонажами. Художественная сторона всех элементов образной системы вызывает восхищение. «Макет» (рис. 1а) представляет собой своеобразную инсталляцию, в состав которой входят тканевые покрывала, литые украшения, контрастирующие с природной фактурой, элементы других подношений. В свою очередь пластически бронзовая вещь-бляха (выполняющая функцию знака) (рис 1б) обладает удивительной завершенностью в живых и точных, охватывающих нос и голову персонажа упругих линиях, стилизующих в графике голову, завершающейся ушками-пельменями, над которыми высится антенна-холка, создающая ощущение воздушной легкости в верхней зоне композиции в стыке с ушами. Из точек соприкосновения черепа и окантовки края пластины в виде филиграни, как бы во встречном расширении двух зон уже мощных лап с когтями, оформляется очень выразительная контрастная к гладкой голове структура лап. На каждой лапе по четыре мощных когтя и горизонтальные полосы, которых нет у медведя, и которые неожиданны и образуют ритмически живую и выразительно контрастную в отношении головы и ушей структуру.

Другой знак по типу «образа действия», показывает второй родовой образ тотема — или порядок взаимоотношений с ним (рис. 1в). «Сценическая» драматургия построена на сюжетной линии обряда очищения, то есть извинительных действий и молитвы за совершенный акт охоты, а также всевозможных приношений. Собственно, две формы референта знака — сам «литой знак» и «знак-образ действия» есть две именно родовые презентации жертвенной особи (медведя) как одновременно проводника к Нуми-Тору и понятие рода выступает не просто художественным фактом содержания, а его культурным, в значении культовый, заместителем или онтологическим основанием в значении со-управления бытием.

Второй аспект образной системы — специфика прикладного искусства, феноменальна и представлена практически у всех народов в мастерстве владения средствами технико-технологического выражения.

Технико-технологическая характеристика декора. Одним из характерных и распространенных в северных районах является олений мех и меховые орнаменты из кусочков светлого и темного материала. Мотивы его отличаются прямолинейными или ступенчатыми очертаниями и имеют довольно крупные размеры. Узоры составлены из широких полос или лент, ломающихся под прямым или тупым углом. Конфигурация фоновых частей

орнамента обычно соответствует конфигурации самого узора — явление, известное в литературе под названиями «равенства площадей фона или узора» (С.М. Дудин, Е.Р. Шнейдер), «обратимости» (В.Н. Чернецов) или «синонимии» (У.Т. Сирелиус), представляющее собой один из довольно распространенных видов симметрии бордюров. У. Сирелиус, в частности, обратил в свое время внимание и на другую особенность мехового орнамента. Она заключается в том, что многие его мотивы при наложении на косую или квадратную сетку, полностью укладываются в ее ячейки.



Рис. 2. Кисы. Ханты вост. гр., XXI в., р. Тромъеган, Сургутский район

Узоры мехового орнамента обычно лишены окантовки, но в отдельных случаях, например, на обуви, между темными и светлыми кусочками меха бывают вшиты полоски цветного, чаще всего красного сукна, что акцентирует «удаленные» фрагменты общего силуэта и «пятна» всей композиции. Среди узоров встречаются как симметричные, так и асимметричные (рис. 2). К меховому орнаменту близки узоры из цветного сукна и бумажных тканей, в ряде случаев сменяющие меховые (рис. 3). Много общего с меховым имеет орнамент, нанесенный на ровдугу (замши из оленьей кожи) краской, также вырезанный из рыбьей кожи, и кроме того — выскобленный на бересте. Орнамент на ровдуге нередко бывает красиво оконтурен жгутиком белого оленьего волоса, что воспринимается как нюансировка формы декора.



Рис. 3. Халат ягушка. Сукно, х\б ткань. Аппликация тканью. Манси сев. гр., XX–XXI вв.

Важнейшей особенностью угорской орнаментики является то, что, несмотря на различие материала и технических приемов исполнения, орнаменты имеют в своем составе много одинаковых или сходных мотивов и строятся на одних и тех же композиционных основах. Можно согласиться с мнением С.В. Иванова, что орнаментальные мотивы можно распределить в их три основные и одну смешанную группы [10, с. 84].

В первую вошли узоры на циновках и корневатиках. Назовем их «узоры плетения» или «узоры технологических фактур», где декоробразующий принцип зависит от самой технологии изготовления вещи, размерности технических элементов, от которых зависят и особенности формы: или ее мягкое лекальное очертание или более графичное. Во вторую группу С.В. Иванов отнес узоры, вышитые цветными нитками по ткани. Соответственно данный принцип назовем «узорами вышивки» с огромным разнообразием внутренней структуры, но при этом общим композиционным строем. В третью группу отнесены декоративные фигуры в изделиях из меха, в сочетании цветных тканей, бересты, ровдуги и рыбьей кожи. Эту группу декора, за исключением бересты, можно именовать «аппликативно-мозаичным декором». Смешанную группу классификации составляют узоры, низанные из бисера и вязанные из цветной шерсти.

Очевидна некоторая несогласованность предложенной С.В. Ивановым классификации, так, например, по этой классификации декорирование бересты надо отнести скорее ко второй группе, и принцип ее украшения назвать «декорированием готовой поверхности». При низании бисером изделие рождается не из практической функции, а семантически — как элемент знака благодаря условиям его соответствия семантическому значению и размещению в композиции костюма, например, подвешивания как свободного украшения. Тогда термины «узор плетения» и «узор вышивки» как бы вторичны, а на первое место выдвигается «узор знака» и доминирование его акцентно-композиционных визуальных функций происходит, прежде всего, за счет повышения цветового контраста и соответствия правилам декоративного зонирования: «краевым эффектом», «раппортным построением», «выделением композиционной оси» и др.

Поэтому технико-технологическая характеристика выступает необходимой декоро- и формообразующей основой, но реальное воплощение декора подчиняется визуально-структурным и композиционно-оформленным законам художественной выразительности. Это значение орнамент сохранял и сохраняет при любом его осмысливании, и именно особенность его художественно-организованной модели прошлого так ценится в творчестве современных мастериц. Эта особенность в яркой форме раскрываются художественные способности народа, его эстетические вкусы, богатство и национальное своеобразие, чувство ритма, цвета и формы. Соответственно систему декорирования можно несколько уточнить: «технологические фигуры декора» как знака, «декор в композиции»,

«декор семантического воплощения». Еще важно, что, знаки, похожие на орнамент, а иногда и явно орнаментальные, могут наноситься на предметы по соображениям чисто утилитарного порядка. В этих случаях они обычно не имеют семантической нагрузки, но не лишены в то же время художественных эффектов орнаментальной детализации, поскольку линии, борозды, полосы и т.д. располагаются не хаотично, а в определенном порядке, образуя устойчивые геометрические структуры, например, обметывание подшейного волоса оленя на стыке краев пластины. Это очевидно древняя традиция, которая существует в процессе закрепления представлений о форме предметов, пропорциях, цвете, симметрии и ритме. С симметрией человек сталкивался часто: природные объекты чаще всего имеют симметричную структуру. Симметрия присуща листьям, цветам, плодам, чешуйкам рыб, раковинам. Сам образ человека или животного симметричен. Создавая орудия из камня, человек старался придать им симметричную форму, так как это было целесообразно. Зубцы на костяных гарпунах палеолитический охотник также располагал симметрично, [8, с. 299]. Уже в позднем палеолите появляются кремневые орудия геометрической формы, имеющие правильные очертания, в зависимости от треугольной, ромбической, трапециевидной и других форм сечения пластинки [8, с. 291]. К ритму, подобному орнаментальному, человек привыкал, изготовляя и надевая ожерелья или браслеты из нанизанных на ремешок или шнурок раковин, плодовых косточек, зубов животных, рыбьих позвонков и т.д.

Таким образом, технико-технологическая сторона орнамента в народном искусстве устойчива как традиция и при этом декоративная ценность не утрачивается даже в том случае, если полностью забыто название или техническое происхождение мотива. Как элемент художественной формы в декоративном искусстве он сохраняет эстетику формы, прививает и развивает художественный вкус, дает чувство ритма, придает предметам, окружающим человека, более красивый облик. Хантыйский и мансийский декор стремится к крупной контрастной пластике орнаментальных мотивов. Связано это, прежде всего, с материалами и техниками изделия: аппликацией тканью, меховой, суконной и кожаной мозаикой, вышивкой сухожильной нитью, подшейным волосом оленя. Пластическая сила художественной формы, средства художественного выражения, традиции композиционных приемов в костюме, обуви обусловлены связью человека и природы, естественного социоприродного синтеза, выраженного в ве-

щах точностью функционального расчета, экспрессивной графичностью и цветоконтрастностью элементов, отделяющих аппликативно решенные основные объемы от участков их функционального значения. Данные особенности хорошо согласуются с типическими свойствами форм объектов у северных народов в их предельно емком и лаконично осмысленном характере формы «круглого жилища», средств передвижения, бытовых аксессуаров и особенно ансамбля костюма.

В дальнейшем важно будет расширить рассмотрение факторов декора в их семиотических значениях, ввиду связи их с высокой информативностью, поскольку знаковая природа декора — это своего рода повседневный язык визуальных образов, который должен отвечать коммуникациям и быть четко различимым в родовой этничной среде угорского общества. Так, особое значение декора костюма заключено в традициях его символического значения, имеющего социокультурное основание, семиотически обусловленное. При этом, специфика декоративной формы в народном искусстве заключена в устойчивости ее основных графических закономерностей. Здесь существует выверенный порядок приемов формообразования и декора.

Таким образом, композиция в народном искусстве выделяется из контекстов других искусств благодаря:

— декору как эволюции народного мировоззрения в образах — представление о мире; переживание, сакрализация пространства, мифопоэтические архетипы, эстетизация среды;

— конструкции как области ручных технологий выражает законы тектоники — конструктивной основы полезных вещей при использовании материалов, технологий и техник их обработки, создания удобных предметов для удовлетворения потребностей в средствах труда и жизни населения: костюма, предметов быта, орудий труда;

— ансамблевого содержания объектов народного искусства как условия синтеза представлений и понятий макрокосмоса в вещественных завершенных эстетических объектах микромира.

Список литературы:

1. *Беневоленская Ю.Д.* Краниологическое своеобразие и обособленное положение хантов и манси среди сибирских монголоидов // Смены культур и миграции в Западной Сибири. — Томск, 1987. — С. 148–150.

2. *Богордаева А.А.* Традиционный костюм обских угров: Классификация, функции, развитие: дис. к.и.н. — Новосибирск, 2005 и др.

3. *Воронов В.С.* Вестник воспитания. Кн. 7. — Москва, 1913, — С. 90.

4. *Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. Избранные труды.

5. *Гаген-Торн Н.И.* Женская одежда народов Поволжья: (Материалы к этногенезу). — Чебоксары, 1960. — С. 3. (227 с.).

6. *Гемуев И.Н.* Мировоззрение Манси. Дом и Космос. — Москва: Наука, 1990. — 232 с.

7. *Давыдова Г.М.* Антропология манси. АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — Москва, 1989.

8. *Ефименко П.П.* Первобытное общество. Очерки по истории палеолитического времени / Изд. 3-е, перераб. и доп. — Киев: Изд-во АН УССР, 1953.

9. *Иванов С.В.* Материалы орнамента к проблеме культурно-исторических связей хантов и манси // Советская этнография, 1952, № 3.

10. *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). — Москва; Ленинград: АН СССР, 1963. — С. 84

11. Искусство ансамбля. Предмет, интерьер, архитектура, среда. — Москва, 1989.

12. *Кошаев В.Б.* Теория народной художественной культуры в структуре образования. Ее издержки в вузовских программах и в педагогической практике / Ценности традиционной культуры в образовании. Сост. и отв. редактор Ковычева Е.И. — Ижевск, 2010. — 308 с.

13. *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства, № 3/4, 2020. — Москва, 2020. — 44–74 с.

14. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — С. 166.

15. Народное искусство России в современной культуре. — Москва, 2003.

16. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. — Москва, 1982.

17. *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. — Москва, 1983.

18. Охота на медведя. Размышления после Медвежьих игрищ (Фото Евгения Романова) // Еженедельник «Аргументы и Факты» № 36. Аиф-Югра 07/09/2016.

19. *Петрухин В.Я.* Мифы финно-угров. — Москва, 2005. — 463 с.

20. *Рындина О.М.* Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Т. 3. Орнамент. — Томск, 1995;

21. *Сподина В.И.* Терминология социальных отношений родства обских угров и самодийцев сквозь призму понятия «род» // ВЕСТНИК Югорского государственного университета. 2009 г. Выпуск 1 (12). С. 32–42.

22. *Федорова Е.Г.* Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. — СПб.: МАЭ РАН, 1994.

23. *Хелимский Е.А.* Нуми-Торум, Нум-Торум, Торум / Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. — Москва, 1990. — 672 с.

24. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907.