В.Б.Кошаев

Онтология народного искусства

Актуальность статьи заключена в понимании фундаментальных характеристик народного искусства и его значения в профессиональных, творческих, социокультурных задачах образования.

This article is so urgent because it gives us understanding of fundamental, professional, creative, socio-cultural problems in education.

Ключевые слова: онтология, религия, народное искусство, духовный опыт, художественный метод.

Необычайное разнообразие культур народов мира, с их неповторимым очарованием и порою принципиальным несовпадением из-за временных, исторических, географических факторов, на самом деле формируются в границах общих закономерностей бытия. Благодаря им, может быть и несинхронно, но в тенденциях тождественно, реализуются два самых значительных факта существования: материальный и духовный.

Эти факты образуют своего рода движущую силу искусства, наличествующую в единстве вещественных и невещественных потребностей. Вещественные – материальные – в общем виде отвечают условию развития производительных сил общества, и в науке они осмысливались в аспектах периодизации производственных отношений. Духовные – осознаются в понятиях эстетики, этики, интеллектуального опыта и образуют качество духовной жизни, осью которой на протяжении всего существования человечества является религиозное сознание, и его особые формы – художественно-эстетические переживания мира.

Духовные способности ныне понимаются и в религиозном и в нерелигиозном, светском значении. Но глубинная память человечества, отмеченная не только в декоративном искусстве, но также и в речи, фольклоре, свидетельствует, что изначально опыт отражения являл суть сакральных определений 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[[1]](#footnote-1). АНА – (халд.) – «Невидимое небо» или Астральный Свет; небесная матерь земного моря, Мар, – отсюда, вероятно, и происхождение Анны, матери Марии[[2]](#footnote-2). В Библии АНА – *услышание.* Троп – (от греч. *trope* - поворот, направление), означает вектор развертывания смыслов *ан*, *ана, ану*. Учитывая, что *morphe* – есть *форма*,соответственно антропоморфизм должен означать Духа, развертывающегося в тропах, и реализующегося в со-знании, которое частицей «со» обозначает опять же неиндивидуальное состояние человека. Синонимами понятия «чело» являются «лоб», «дыра»[[3]](#footnote-3). 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.

Попытка найти антитезис этому утверждению, например в *персоне*, также не дают искомой самосущности: К.Г.Юнг определял персону ее из социальной роли, которую индивид играет в соответствии с требованиями, обращенными к нему со стороны окружающих[[4]](#footnote-4). Схожие ситуации с понятиями *индивидуальность, личность, индивид*.

Эта особенность – отсутствие в речевых конструкциях и слове в целом – индивидуальной ипостаси человека, характерна и для русского народного искусства. Композиции с образом человека здесь появляются уже под воздействием «ученого искусства» и связаны с развитием торговых отношений, распространением письменной печатной культуры, расширением кругозора и трансформацией фольклорной формы. Что же касается архаических образов человека, то они связаны с образом Матери-прародительницы, сакрального Первочеловека, других родящих и творящих ипостасей и отвечают мифологическим представлениям о мироздании. В мифологии А.А. Потебня, видел первый и необходимый этап в прогрессирующей эво­люции типов познания действительности[[5]](#footnote-5). Миф у него оказывается результатом «двойной мыслительной процедуры». Получается, что вещи и явления послужили аналогом для понимания устройства небес, а далее возник вопрос и о самих земных объектах. Но если предположить, что Человек назвал небо Человеком (Отцом, Матерью, Братом, Сестрой (близнецами), Первочеловеком, имея ввиду себя, то он должен был оставить нам образную закладку о себе как о сущности, чего, как мы отметили выше, в языке нет. Более того, А.Ф. Лосев полагал неправомерным «объявить человеческое, т.е. вторичное, слово *первичным именем*»[[6]](#footnote-6). В письме к Флоренскому (от 30 января 1923 г.) он писал «… Имя Божие есть сам Бог, но Бог сам – не имя»[[7]](#footnote-7), а его же общее определение «имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя», в нашем переложении звучит «имя человека – есть человек, но человек – не есть имя человека». Поэтому то, что у А.Потебни проявляется как момент подобия земного небесному и обратно, относится к проблеме интерпретации явления, фрагменте его методической воспроизводимости, и не может пониматься как не связанная с инобытием первосущность.

Какова же в этом случае онтология искусства и что вверяется в таком эпизоде человеку. Если религия это *непосредственное* нисхождение надличного в личное через *культ*, почитание Сверхъестественного, обряд, Веру, и онтологическим признаком ее является *жертва*, то и в искусстве мы должны найти эту проекцию. Для этого употребляется *художественный метод*, который преобразованием вещества «технико-технологически» синтезирует в произведении мировоззренческие (идейные) основания, факт знакового продуцирования (реальный или абстрактный тип: сюжет, символ, мотив), и закрепляется как пластический феномен, хранящий специфические для эпохи эстетические, духовные реалии. Художественный метод в традиционном искусстве рожден из связи онтологических признаков дохристианских форм религии и художественно-эстетического переживания мира, характерного для дохристианского, догосударственного, дописьменного общества. Для одухотворения в искусстве образов Мира формируется язык композиционной формы, основанный из сущности образных *имяопределений,* смысловой емкости понятий как условно-символической (декоративной) формы.

Мы не рассматриваем аспект утилитарной функции и технологический фактор как знак и образ композиционной формы. Этот момент мы анализировали прежде и суммировали его в виде: а) вещь как продолжение образа человека (по Флоренскому «органопроекция»); б) системы пропорциональных закономерностей, построенной на мерах соизмерения – *вершок, пядь, ладонь, аршин, сажень, верста* и расчетно-хозяйственных единицах – *соха, копна, десятина*; в) конструктивность как отражение бытовой функции и связанная с ней оптимизация размера и формы вещи; г) материал и технология изготовления[[8]](#footnote-8). Отметим лишь, что знаковая природа выразительности материальных закономерностей декора и здесь отвечает общей идее онтологии народного искусства и напрямую связана с характером гиперсемиотической сакральной условности, но только в пределах обобщения факторов преобразования материала из сакральных определений исходных материалов. Работа конструкции, технологические фактуры, утилитарные функции в природе знака в традиционной культуре определяется сакральным и технологическим схождением: таковы, например значения материалов из дерева, металла, производственные устройства – мельницы, и др..

Таким образом, основной вопрос онтологии искусства заключается в определении признаков художественности, которые раскрывают искусство как способ проецирования в среду обитания человека духовных реалий мира. С течением времени человек сумел превратиться из адепта многобожия в персону, обращенную к единой Истине творения, и понять Творение в логике его конфессиональной формы. В исторической перспективе это свидетельствует эволюцию жертвы от кровной конфигурации в язычестве до бескровных «освященных даров» в христианстве. Этот аспект мы продолжим в дальнейшем. Что касается особенностей связи онтологии искусства с религией, то основной вопрос теории художественного процесса здесь звучит какзнание *средств художественной формы*, благодаря которым реализуется отношение художественного образа к Абсолюту, сверхъестественному высшему Началу, выраженному понятиями Целостность, Гармония, Красота, Знание, Истина, Дух, Образ.

К средствам художественной формы относятся, прежде всего такие обстоятельства, которые отвечают связи общих принципов построения формы и емкости породивших ее образных источников, что для декоративного искусства и реализуется в двойственности его природы. Эта связь в дохристианских воззрениях определена понятиями *типизация* и *морфема*, которые являются *признаками типа* традиционной художественной культуры[[9]](#footnote-9). Особым образом в них закреплены композиционные структуры, имеющие отношение к наиболее ранним общественным системам, матримониальной – в дометаллическую; и патримониальной в эпоху металла. Характерныедля дописьменной культуры они так сохраняются и доныне, поскольку в определенной степени сохраняется породившая их социокультурная основа. *Типизация* определена тождеством объекта изображения идее благополучия, и по сути является символом-денотатом. *Морфема* – это признак типа изображений, относящихся преимущественно к первомифам творения. В отличие от типизации, морфема содержит элементы представлений о процессе и пространстве. Морфема связана с символикой пространства: верх-низ, правое-левое.

Морфемой в народном искусстве мы определяем, по аналогии с морфемой в языке, минимальный смысл изображения, «совокупность морфов», «имеющих одинаковое [значение](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/133970) и [ряд](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/260734) других общих признаков» (БЭС). Это минимизация смысловых первоопределений обращена к первомифам (мифам творения мира), число которых столь велико, сколь народов живущих на земле. Интересна и плодотворна мысль, что для декоративного искусства идея «макрокосм в микрокосме», как проекция сакральной полисемии на вещи человека, компенсирует утраты редукционизма, «последовавшего после первородного греха»[[10]](#footnote-10). «Предания первобытных народов сохранили воспоминания о тех же событиях, что описаны в Книге Бытия, но они значительно искажены. 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»[[11]](#footnote-11). Идея Потопа представлена в разных вариантах в славянской культуре[[12]](#footnote-12).

Разберем два вопроса темы: идеи онтологии в смежных с искусствоведением дисциплинах и вопрос онтологии народного искусства в искусствоведении.

1. Онтологические признаки народного искусства в материалах фольклора, семиотики, семантики – это одна из частей теории, с помощью которой происходит раскрытие существа образов народного искусства.Онтология фольклорной формы мифопоэтической конструкции русской сказки у В.Я.Проппа четко фиксирует *связь яви бытия персонажа с потусторонней реальностью.* В.Я.Пропп, изучавший структуру русских народных сказок, определил, что во всех родах сказок существует всего 31 задача (функция) персонажей, иногда простая, иногда сложносоставная. И собственно *суть онтологического начала* русской волшебной сказки исследователь видит в отражении древних тотемических ритуалов инициации[[13]](#footnote-13). Важно заключение В.Я. Проппа,что композиционное единство сказки кроется не особенностях человеческой психики или художественного творчества, оно кроется в исторической реальности прошлого. Фактически сказки сохраняют древний сакральный опыт, который соответствует видению В.Проппом отражения древних тотемических ритуалов инициации.

*Онтология предметно-пространственной среды* в исследованиях А.К. Байбурина[[14]](#footnote-14) может быть понята из структуры семиотических законов инобытия по отношению к крестьянскому дому, ритуалу, вещам, в целом крестьянской культуре. В качестве онтологического плана предметно-пространственной среды здесь выступают семиотическое понимание строительной обрядности жилища, его отдельных частей и все пространство-среда. Действительно, образ дома обусловлен идей святости процесса строительства, начиная с выбора места, зарона деревьев, привязке фрагментов строительства к определенным обрядам, переездом в дом, символическом прочтением частей дома, маркировкой пространственных переходов: голбца, матицы, конькового завершения, и др. Каждый из элементов конструкции, и вся предметно-пространственная среда, включая внутриусадебные и общесельские уровни, окрест расположенные угодья, производственные участки, мосты как символы сакрального перехода – все свидетельствует порядок связи бытия и надбытия. Дом, являясь отражением главных смыслов и ценностей существования человека, и «продолжая» его образ изнутри (П.Флоренский использовал для характеристики такой связи понятие «органопроекция»), отвечал задаче соответствия дома тому, что вовне – космическому миру. «Макрокосм в микрокосме» Н.Бердяева, А.Рыбакова уже давно в обиходе исследователей народного искусства XX в., 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 булгар (казанских татар), явил идею *райского сада*; у удмуртов – *быдзым куа* – великого святилища; у казахов, башкир, чувашей сакральной структуры внутреннего пространства юрты.

*Онтология семантических реконструкций* образов народного искусства средствами этнографии свидетельствует, что их природа обладает абсолютной онтологической соотнесенностью с сакральным опытом прошлого. Наиболее емко это положение можно увидеть в исследованиях И.М.Денисовой[[15]](#footnote-15), обратившейся к славянским «Рожанице и сложному Древу». Эти образы 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. Уточнение, развитие, обоснование, введение новых 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 народного искусства представленных семантическими реконструкциями.

2. Онтология народного искусства и искусствоведение. Художественный метод в народном искусстве исследователи никогда не отрывали от источников, на которых взращено понимание самой художественности. Наука о народном искусстве началась с изучения в XIX в. орнаментов В.В.Стасовым, декора – А.А.Бобринским, лубка – И.М.Снегиревым, Д.А., Ровинским и прошла сложный путь развития. Сегодня уже привычны суждения о связи семантического и художественного в народном искусстве. Искусствоведение ХХ 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, А.И.Некрасова), а Мария Александровна в последней трети ХХ в. сформулировала фундаментальное научное понятие «народное творчество как мир целостности». Существенные введения на этой оси были сделаны А.К.Чекаловым, А.Б.Салтыковым, В.М.Василенко, Г.К.Вагнером и другими исследователями, проделавшими гигантскую работу по восстановлению значения национальной традиционной платформы искусства.

Стало общеупотребительным, что в народном искусстве отражена двойственность его структуры – *материальная и духовная, польза и красота,* объясняющая *прикладной* характер вещественных памятников, условие физического соответствия человеку, и преобразование природной материи в *полезные* вещи. Декор как форму сакральных уподоблений должно рассмотреть несколько подробнее. Он ставится в зависимость от духовной идеи: мировоззрения и опыта эстетического переживания – это особая задача наделения сакральным значением орудий, предметов, хозяйственной функции. То, что в профессиональном искусстве передается на холсте, в графике, фреске, скульптуре, в народном – сохраняется в ручке кинжала и клинке, пространстве тканого ковра, полотенца, одежды, поверхности корчаги и кувшина, прялки, ткацком стане, кереке (стены) в юрте казаха и деревянном доме чуваша, воршуда в берестяном коробе удмурта.

Отметим две функции декора – внутреннюю и внешнюю. Отметим только, что в произведении народного искусства такого разделения нет – оно возникает как необходимость теоретическая и не может разделить в себе сам рассматриваемый предмет. В противном случае аналитика бессмысленна. Внутренняя функция кодируется понятием *пластический язык*. Внешняя есть *образное отражение*. *Декор* как выраженное в материале символико-изобразительное определение образов народного искусства – сам в себе заключает сакральный код любого изобразительного украшения и его речевого аналога. Частица *де-* означает процесс овладения, одоления, операционное действие по преобразованию *кор* космической сущности в форму изображения. Факт овеществления – это земное продолжение духовного источника (кор), порождает конкретные смысловые формы в зависимости от семантической структуры: Коры, Коркут, Коранида, Корабль, Корова, Корона и др. И частица «ор», присутствующая не только в указанной фонеме, но и определении «орнамент» обуславливает предикативность акции освоения формы, на которую направлено *де-йствие*, выраженное в молитвенной форме (дохристианской молитве как плаче). Заметим, что и *ор* не является обозначением конкретного факта и действия. Словарно «ор» – молитва (молить, просить, кричать) – это способ связи бытия и инобытия. Поэтому главное в декоре и орнаменте – это факт эмоциональной выраженности взаимоотношений *личного* *с надличным* через способы упорядочения (в орнаменте ритма[[16]](#footnote-16)). Подходящие для этого вещественные природные объекты и их изобразительная структура подбираются и разрабатываются графически и пластически ввиду их фактической необходимости для жизни. То есть и предметы подбираются под понятия, и понятия проецируются на предметный мир и функциональные доминанты жизни.

Образы народного искусства отличаются устойчивым, содержанием, сохраняющим основные идеи в предельной перспективе прошлого. Такие понятия как Древо, Мировая Гора, Птица, Женщина, Змеи и др. можно понимать и как самостоятельные архетипы, и как части архетипических конструкций. Анализ их развития приводит к выводу, что изменение природы образа происходит не из-за переозначивания изображения, а из-за трансформации их функций в новых условиях жизни. Архетип трактовался его создателями как неизменяемая норма коллективного – бессознательного. На самом деле его содержание этим не исчерпывается. Речь должна идти об архетипе не как законсервированной абстрактно-смысловой структуре, оболочке, а как философско-дидактической единицы – функции сознания, может быть «апперцепции» в мифах знания прошлого и образах настоящего. Поэтому понятия «чувственная функция», «форма», «сущность» и «содержание» искусства, позволяют увидеть изменяемые и неизменяемы черты художественного архетипа. Это также является отдельной проблемой требующей изучения.

Подходит ли для понимания «апперцепции» значение, которое было введено Г.Лейбницем: «для обозначения процессов актуализации элементов восприятия и опыта, обусловленных предшествующим знанием»[[17]](#footnote-17), или более справедливым будет содержание термина у Канта, выделяющего два вида апперцепции: «эмпирическую и трансцендентальную. С помощью трансцендентальной А. “все данное в наглядном представлении многообразие объединяется в понятие объекта“, что обеспечивает единство самого познающего субъекта»[[18]](#footnote-18)? Полагаем, что для народного искусства справедливо второе. Тогда наглядное представление в искусствоведении образного богатства есть «художественная форма», которая складывается из нескольких условий: *принципов организации* декоративных структур – это вертикальная и горизонтальная симметрия, ритмопостроение раппорта, сетки, центральная симметрия; *обозначения по* *отображаемому объекту* – растительный, фито-, орнито-, зоо-, антропоморфный; *характеристике технологических приемов* – резной, расписной, тканый и др. Эти условия и есть собственно факт мироупорядочения в декоративно-прикладном искусстве. Она является фрагментом более обширной практики изображений, к которым применимо определение «декоративная система». Могучим визуальным кодом в народном искусстве является преимущественно пространственная ортогональная трактовка изображений. Она передается пятном и линией, с характерным заполнением (или незаполнением) в зависимости от художественной задачи и материала: керамического красителя, вариантов потека глазурей; приемов росписи и раскраски; резьбы; текстильной орнаментации и т.д. Характер ее строя определен приемами упорядоченности композиционной формы, к которым относятся: центр композиции, ось композиции, геометрический подуровень строений, приемы корреляции: замыкание угла, краевой эффект, учет конструктивного напряжения. [[19]](#footnote-19)

Эти особенности композиции, выявление которых произошло в искусствоведении сравнительно поздно, тем не менее, лежат в основе многих определений, которые возникли из иных побуждений и на ином материале. В частности, 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 ведет к тому, что на поздних этапах его развития (XVIII – XIX вв. в период становления мануфактур и промышленности) изобразительная основа утрачивает, в основном, сакральное содержание, наполняется новой поэтикой художественного строя. Но, отрываясь от породивших ее онтологических условий, она с неизбежностью проявляются в дальнейшем, сохраняя свою организующую функцию и незримо изливая на любое пластическое образование универсальные законы порядка. В таком виде возникает вопрос стиля в народном искусстве.

Искусствоведение через категорию стиль схватывает несколько оптических[[20]](#footnote-20) уровней декоративной системы. Но для народного искусства понятие стиля в том виде как он трактуется в истории искусств не сложилось. Народное искусство – само по сути стиль, скорее даже *гиперстиль,* так как наделено признаками общего гиперсемиотического порядка: а) в магически-обрядовыми значениями (субъектными, направленными на человека и род); б) воззренческими (с особым эмпирически-объективным содержанием взглядов на природу); в) эстетическим (сумма эстетического содержания идей и овеществленного материала). Общее (стилевое) начало реализовано в законах построения и средствах композиции. Индивидуальное (манера) – творчестве каждого отдельного проявления (мастера, промысла). Поэтому вопрос о стиле в народном искусстве – это вопрос о характере и принципах художественного отбора. Интерпретация строится на магически-обрядовых значениях, кодирующих *причинность и достаточность* признаков изображаемых объектов, и составляет основу стилевого обобщения в народном искусстве. Признаки *причинности* и *достаточности* и определяют характер стилистической «остроты», технико-технологически обнаруживаемой. Объемно-пространственная структура вещи, синтезирующая в себе конструктивную и декоративную ипостаси, предустановлена задачей целостного впечатления образа изделия. Отвечающие этому условию черты *гармонии,* *уподобления* *человеку функций, конструктивные принципы* имеют вид предиката (свойства) художественного образа, которые мы и фиксируем как условия неразрушения пластического стилевого мышления в народном искусстве.

Таким образом, понятие онтология народного искусства является категорией бытия, оформляющего в теории объект из признаков *сущего*, в предмет *художественно-эстетического,* с помощью особой проекции сакрального опыта на композиционные связи, форму, средства, приемы декоративной формы. Эти взаимоотношения, сущностные для народного искусства, отходят на периферию смыслоопределений в искусстве профессиональном, но их *спящая* первооснова не исчезает, и сохраняется как тип предпочтений к художественной организации предметно-пространственной среды. Он может использоваться на любой стадии обучения человека искусству, но нуждается в определении особенностей педагогики искусства для разных образовательных программ.

Литература

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.:, 1983.
2. 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. 367 – 479.
3. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материале изделий из дерева): учеб. пособ. для студентов вузов, обучающихся по специальности «ДПИиНП». М.: Владос, 2006. 120 с.
4. Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А.Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. – 958 с.
5. Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск-Москва, 2009. 306 с.
6. Мифы народов Мира. Энциклопедия в 2-х т. /Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т.2 К-Я. 719 с.
7. 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. 528 с.

1. Мифы народов Мира. Энциклопедия в 2-х т. /Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. Т.1 А-К. – С 75. [↑](#footnote-ref-1)
2. <http://philbook.ru/> (обращение 03.01.2010). [↑](#footnote-ref-2)
3. Синонимический словарь на сайте <http://dic.academic.ru/> (обращ. 24.02.10). [↑](#footnote-ref-3)
4. Психологический словарь на сайте <http://dic.academic.ru/> (обращ. 24.02.10). [↑](#footnote-ref-4)
5. Шкловский В.Б. Потебня(1916). <http://www.opojaz.ru/shklovsky/potebnja.html> (обращ. 24.02.10). [↑](#footnote-ref-5)
6. Гоготишвили Л.А. Религиозно-философский статус языка/ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А.Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. - С. 917. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. - С. 910. [↑](#footnote-ref-7)
8. См. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. – М.: ВЛАДОС, 2005. [↑](#footnote-ref-8)
9. Проблема типа рассматривалась нами в статье Типология художественной культуры (в колл. монографии Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск-Москва, 2009 с. 11 – 30). [↑](#footnote-ref-9)
10. 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. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же: с. 11 [↑](#footnote-ref-11)
12. 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. [↑](#footnote-ref-12)
13. Основные 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). [↑](#footnote-ref-13)
14. См.: Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. - Л.:, 1983; Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структур.-семант. анализ вост.-славян, обрядов. - СПб., 1993; Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: Сб. МАЭ. - Л., 1981. - Т. 37. - С. 215-226.   
     [↑](#footnote-ref-14)
15. Денисова И.М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной выштвки. Автореф. … канд. ист. наук. ИЭА им. Н.Н.Миклухо-Маклая РАН. – М., 2006. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ритм происходит от Рита: *(др.-инд. rta-)* – обозначение универсального космического закона … определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования вселенной, космоса, нравственности. (Мифы народов мира. Энциклопедия Т.2 (К-Я). – М.: Советская энциклопедия. - С. 384). [↑](#footnote-ref-16)
17. Новейший философский словарь. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ> (обращение 19.02.10) [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
19. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. – М., Владос. 2005. – 120 с. . [↑](#footnote-ref-19)
20. Термин «оптический» использован Вельфлиным для определения визуальных различий барокко и рококо. [↑](#footnote-ref-20)