

Министерство науки и высшего образования РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Некрасов Руслан Валерьевич

**ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ
И ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ
В ТРАДИЦИОННОМ ЖИЛИЩЕ КОМИ-ЗЫРЯН**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат технических наук
Сергей Николаевич Зыков

Научный консультант:

доктор культурологии
Галина Михайловна Агеева

Ижевск
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ		3
Глава 1	ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО ЖИЛИЩА КОМИ- ЗЫРЯН	22
1.1	Художественно-смысловые контексты материальной культуры предков коми-зырян	22
1.2	Образно-художественные начала традиционного дома коми-зырян как воплощение этнокультурных смыслов.....	47
Глава 2	ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ОФОРМЛЕНИЯ ЖИЛИЩА КОМИ- ЗЫРЯН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX в.	86
2.1	Дом как образец образно-смысловой гармонии внутреннего и внешнего убранства.....	87
2.2	Народная иконография в художественной декорации бытовых предметов.....	136
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
	БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	171
	ПРИЛОЖЕНИЕ	196

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Первоисточки культуры и искусства, идущие из глубин истории развития материальной (технологической) и духовной (образной) среды, изменяясь и приобретая новые формы, способствовали становлению настоящего всех этносов. При этом проектно-художественная, архитектурно-художественная культура формировалась на основе образно-смысловых мировоззренческих начал.

Коми-зыряне, как ее неотъемлемая часть, финно-угорской культуры, веками соприкасаясь с другими народами, создавали самобытную вещную среду, сакральным центром которой являлось жилище. Как справедливо утверждает В. Б. Кошаев: «Традиционный дом – это хранитель древних поверий и обрядов, мифологии и преданий, этнической информации, высокого строительного мастерства, художественного, эстетического, композиционно-пространственного мышления» [104, с. 5]. Символическими доминантами в объемно-пространственной композиции дома коми-зырян выступали сакральные образно-смысловые локусы – источники основ художественной культуры этноса. Синкретичная по своей сути, внешнему и внутреннему содержанию форм народного творчества (функция, эстетика, сакральность и прочее) культура коми-зырян веками регламентировала особенности формирования предметно-пространственной среды, синтезируя традиционные объекты искусства в сакральном пространстве общества.

К нашему сожалению, вековые народные художественные традиции уходят в прошлое, растворяясь в культурно-социальных процессах глобализации, интеграции и унификации, поэтому так важно сохранение их самобытных черт и своеобразного национального колорита в современном мире. Так, ученый исследователь народного искусства М. Л. Шкляева подчеркивает, что: «Проблема сохранения народного искусства как части культурной самобытности приобрела особую актуальность в связи с ростом глобализации. <...> Деятельность, направленная на поиск знаков

самоидентификации, охватывает традиционное художественное творчество, к которому относится самобытное искусство домовой резьбы с развитой орнаментальной системой, несущей свою семантику и выполняющей функцию сохранения в образах и символах исторической памяти этноса» [218, с. 3].

В этой связи в последние десятилетия, главным образом в России, периодически проходят международные, российские и региональные конференции, посвященные проблемам традиционной культуры финно-угорских народов. Проводятся научные исследования, раскрывающие различные грани в области истории, этнографии, культурологии и т. д. С большей наглядностью своеобразный характер традиций этносов иллюстрируют экспозиции и фонды региональных музеев, этнопарков, а также выставочные площадки на различную тематику. В настоящее время, с особой яркостью объемную картину этнокультурного многообразия мира, коми-зырян в частности, демонстрируют динамично развивающиеся визуально-медийные мероприятия. По мнению отечественных ученых Г. М. Агеевой, Е. Н. Антипкиной, Т. Н. Сидоркиной: «Визуализированная форма подачи материала – важнейшее средство популяризации и трансляции культуры этнической и национальной. Сохранение и развитие языка, традиций и обычаев разных народов успешно осуществляется благодаря визуальным искусствам» [1, с. 84–85]. Мы полностью соглашаемся с их мнением. Среди проводимых в Республике Коми своей масштабностью выделяется ежегодный международный фестиваль «Туйвеж» (перекресток), Республиканские праздники «Усть-Цилемская горка», «Менам Муза» и др.

Образно-эстетическое смысловое содержание традиционного жилища коми-зырян – исключительно важный культурный феномен, изучение которого, несомненно, представляет значительный интерес для самых различных направлений научных исследований, в том числе и для искусствознания, где изыскания на настоящий момент носят довольно фрагментарный характер. В силу этого искусствоведческая реконструкция

пластических композиций элементов внешнего и внутреннего убранства традиционного жилища, а также их семантических контекстов в художественной культуре коми-зырян выступает как значимая научная проблема.

Степень теоретической разработанности проблемы. Исследование жилища коми-зырян, являющегося собирательным образом эстетических, функциональных, материальных и духовных начал, в развитии которого находит отражение культурная преемственность этносов, невозможно без изучения и обобщения фактического материала. Традиционный дом в разные периоды времени оказывался в фокусе внимания представителей различных наук (историков и археологов, этнографов и т. д.). Затронутые в рамках представленной работы этнокультурные смыслы и проектно-художественные решения традиционного жилища коми-зырян являются предметом комплексного рассмотрения в пределах искусствоведения.

Общие теоретические положения в области искусства, а также рассмотрение художественного образа в различных научных аспектах изложены в трудах А. А. Адамяна, А. Г. Бурнаева, В. В. Ванслова, Г. Вельфлина, М. С. Кагана, Ю. М. Лотмана и др. (эстетика и теория искусства); А. К. Байбурина, К. Леви-Стросса, Б. А. Рыбакова, В. Н. Топорова и др. (семантика и искусство); А. Б. Пермиловской, В. Б. Кошаева, А. В. Ополовникова, В. П. Орфинского, А. К. Раппопорта и др. (традиции деревянного зодчества); В. С. Воронова, Н. И. Гаген-Торн, И. М. Денисовой, М. А. Некрасовой, Т. С. Семеновой, П. А. Чекалова, Л. М. Шкляевой и др. (народное декоративно-прикладное искусство); Д. Е. Аркина, А. В. Иконникова, С. А. Шубовича и др. (архитектурно-пластическое искусство и пространство); Г. Л. Демосфеновой, Е. В. Жердева, О. Б. Чепуровой, С. Г. Шлеюк и др. (художественный образ и композиция); С. С. Акимова, С. А. Бочарова, Л. Ю. Лиманской и др. (методологические проблемы); Ж. Бодрийара, Н. И. Ворониной, М. С. Кухта и др. (философско-культурологические проблемы).

Исходные художественно смысловые мотивы иконографического мира, которые наследственно применяются в народном искусстве, в частности, при оформлении жилища, известны с древнейших времен. Возникшие еще в эпоху неолита, их специализированное изучение археологами началось лишь с XIX в. Среди исследований древнейшей иконографии интерес представляют работы В. Ф. Генинга, Н. Н. Гуриной, С. Е. Чаиркина, В. Н. Чернецова, В. Н. Широкова; Е. М. Колпакова, А. И. Мартынова, А. Д. Столяра, В. Я. Шумкина, Э. Эрнитса (петроглифы); Л. И. Ашихминой, Г. М. Бурова, А. М. Мурыгина, Н. М. Чаиркиной, Д. Н. Эдинга (объемная пластика). Обширный блок материалов, связанных с искусством каменного века Европейского Северо-Востока эпохи мезолита-энеолита, был собран и систематизирован исследователями М. П. Зиминной, Д. А. Крайновым, С. В. Ошибкиной (1992) [145].

Яркая образно-смысловая полиморфия, некоторые черты, которой нашли свое отражение в декоративном убранстве жилища коми-зырян, прослеживается в предметах искусства пермского звериного стиля. В данном направлении широкое изучение семантики культового литья начали ученые Д. Н. Анучин, А. А. Спицын, А. В. Шмидт и др. К концу XX – нач. XXI вв. существенно возросла источниковая база исследований древнего искусства металлопластики. В этот период история изучения проблем семантики художественных форм вотивной торевтики прослеживается в исследованиях: Л. С. Грибовой, К. С. Королева, В. А. Оборина, Э. А. Савельевой. Самое заметное издание по искусству пермского звериного стиля – фундаментальное исследование А. В. Доминяка (2010) [53]. В своем искусствоведческом исследовании автор, опираясь на предшествующие работы археологов, историков, краеведов осмысливает, классифицирует и структурирует художественные особенности уникальных памятников пермского звериного стиля.

Определенный интерес представляют основные итоги археологического изучения Северного Приуралья, представленные в издании

к выставочному проекту Национального музея Республики Коми и Государственного Эрмитажа при участии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения Российской академии наук и Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (2017) [118]. В каталоге выставки опубликованы иллюстрации произведений древних мастеров.

Первые научные труды, содержащие описания деревянных домов коми-зырян, датируются второй половиной XVIII в. Это были этнографические исследования, которые не ставили цели выявить художественно-эстетическую специфику убранства домов северных народов. Например, в описаниях академика И. И. Лепехина встречается лишь краткая заметка о крестьянском дворе-усадьбе коми-зырян, в которой отмечается, что «дворы у них так построены, что не обдуваются свободно воздухом; они окружены отовсюду стеной, и покрыты сплошной кровлей» [110, с. 275]. Более подробные сведения о деревянных постройках коми-зырян содержатся в публикациях XIX – начала XX века. Так, Б. В. Бессонов, К. А. Попов, С. И. Сергель и другие исследователи отмечают, что основным строительным материалом для постройки жилищ является сосна, обращают внимание на особенности планировки жилой среды, малые размеры окон домов и другие архитектурно-конструктивные особенности деревянных строений. Более емко национальное своеобразие архитектуры коми-зырян описано в наблюдениях Б. В. Бессонова: «Среди лесов... попадаются большие деревни, совершенно отличного вида от русских; с первого же взгляда бросается в глаза особый тип постройки: основанием зырянского дома является изба на один скат с очень плоской крышей, конечно, тесовой; два таких дома, составленные вместе высокими сторонами, составляют большой дом и это общий тип зырянских построек, который мы встречали потом во всем Зырянском крае...» [20, с. 28].

Систематические научные исследования в области материальной культуры коренного населения Коми АССР начали осуществляться с

середины XX века. Исследования к этому времени сосредоточились в центральных научных учреждениях, которые сразу же после окончания Великой Отечественной войны начали направлять свои экспедиционные отряды для сбора материалов в различные районы Советского государства. Одним из первых объектов, подвергнутых детальному изучению, было народное жилище. В ходе этих исследований, которые носили в основном историко-этнографический аспект, были выявлены характерные типы строений, их локализация, степень культурного влияния соседей и наличие межэтнических заимствований, разработана история народного жилища коми. Развернутые этнографические данные о зырянских деревянных постройках XIX – начала XX века содержатся в обширном исследовании В. Н. Белицер (1958) [17]. Результаты историко-этнографических исследований традиционных жилищ коми-зырян также представлены в трудах Л. Н. Жеребцова. Ученый определил направления исторического развития жилища коми-зырян с XVII – XVIII веков до 1930-х годов и обнаружил видимое сходство стилистики базовых форм коми-зырянских домов с формами, характерными для зодчества Русского севера, что указывало на многовековую взаимосвязь проектных культур этнических регионов Европейского Северо-Востока. Также были выявлены типичные черты традиционных жилых построек коми-зырян и было отмечено, что особенности оформления дома выражались «в односкатности кровли избы, в шестиоконности переднего фасада, в наличии крытого высокого крыльца там же, на переднем фасаде, в отсутствии украшений; строгое однообразие темных бревенчатых стен нарушается ярко-белыми окнами, окрашенными белилами» [65, с. 7].

Приведенные художественные черты национальной самобытности в оформлении жилища коми-зырян подтверждаются в книге известного специалиста по изучению, реставрации и сохранению памятников деревянной архитектуры, искусствоведа И. Н. Шургина (2009) [226]. В основу этого издания были заложены обширные экспедиционные материалы

автора, собранные им с 1974 по 1982 год в селах и деревнях Республики Коми. В авторской конкретизации архитектурной специфики жилища коми-зырян ученым были выделены и детально рассмотрены объемно-планировочные особенности двух типов крестьянского дома: сысольско-вычегодского и вымско-вычегодского. Помимо собственно жилища и крестьянской усадьбы в целом, И. Н. Шургин дал краткий анализ декоративному своеобразию других объектов деревянной архитектуры коми. Безусловным достоинством книги являются подробные иллюстрации фотографий, сделанных автором во время экспедиций и найденных в архивах, большинство из которых уникальны, и представляют чрезвычайный интерес для искусствоведческого анализа.

Особенности синтеза материального и духовного в традиционной среде отражает литература, посвящённая этнокультуре финно-угорских народов, в том числе и коми-зырян. Эта проблематика, носящая междисциплинарный характер, отразилась в исследовательских работах Н. А. Волокитиной, С. М. Шараповой (культурологический аспект); Н. М. Терехина, Т. И. Чудовой, С. И. Чудова (обрядность в строительной практике); К. Ф. Жакова, В. В. Кандинского, Н. Д. Конакова, В. П. Налимова, А. С. Сидорова, П. А. Сорокина, В. Э. Шарапова (народная онтология); П. Ф. Лимерова, О. И. Уляшева (фольклор). Ценным материалом для научного осмысления являются труды исследователей-финно-угроведов: О. Г. Беломоевой, С. Н. Зыкова, В. В. Напольского, В. Я. Петрухина, Н. Г. Юрчёнковой и др., которые посвящены изучению общетеоретических проблем этнокультуры и этносимволики финно-угров, разработке подходов, позволяющих раскрыть логику формирования этнических особенностей материальной и духовной культуры различных финно-угорских народностей. К этому необходимо добавить, что в рамках международного проекта «Энциклопедия уральских мифологий» совместными усилиями ученых А. Н. Власова, И. В. Ильиной, Н. Д. Конакова, В. В. Напольских и др. был издан первый том этой серии – «Мифология коми» (1999) [232]. В этом

обширном издании авторы представили системный анализ материала по ментальным традициям, народной религии и мифологии народов коми. Представленный научный материал является важным для анализа и интерпретации образно-смысловых контекстов пластических элементов жилища коми-зырян.

Искусствоведческая интерпретация особенностей объектов материальной культуры народа коми изложена в обобщающей работе Л. С. Грибовой, Э. А. Савельевой и др. (1992) [136]. В историко-этнографическом альбоме представлены произведения традиционного искусства коми конца XIX – начала XX вв. В данном издании авторы высказали гипотезу, что художественные мотивы древности (IV тыс. до н. э. – XIV в. н. э.) оказали значительное воздействие на развитие народного искусства. При этом ученые отметили, что наиболее яркое выражение художественные образы древнего искусства нашли в деревянной пластике: резных украшениях некоторых частей дома, бытовой утвари и посуде. Определенным направлениям традиционного искусства коми-зырян посвящены исследования И. М. Уткиной, В. Э. Шарапова, Г. В. Шипуновой (художественная обработка дерева); Н. Г. Гагиевой, Г. Н. Климовой (узорное вязание и ткачество); И. В. Макаровой (декоративный ансамбль в контексте праздника) и др. В 2015 г. вышло новое издание [72], в котором представлены наиболее ценные образцы традиционного искусства коми-зырян конца XIX – первой половины XX века. Богатый визуальный ряд иллюстрируют тематические разделы, посвященные основным видам народного творчества. Во вступительных статьях к каждому из разделов дается описание технологических особенностей изготовления различных предметов, в то же время, информация по художественному оформлению жилища представлена фрагментарно.

В последние десятилетия традиционные деревянные постройки коренного населения Европейского Севера вызывает особый интерес по причине их постепенного исчезновения. Подробная характеристика народной

архитектуры представлена в историко-этнографических изысканиях И. В. Маковецкого [120], А. В. Ополовникова [142], В. П. Орфинского [144], М. А. Романовой [161], Т. И. Чудовой, С. И. Чудова [213]. Работу по сравнительному анализу эволюции архитектурно-пространственной структуры традиционного жилищного комплекса финно-угорских (коми, марийцы, удмурты), тюркских (башкиры, татары, чуваша) и славянских народов Западного Приуралья провел доктор искусствоведения В. Б. Кошаев [102]. Этническим особенностям жилой среды коми и удмуртов посвящена диссертация Е. В. Овчинниковой [141]. Проблематика смыслового содержания традиционного жилища рассматривается в диссертационных исследованиях Н. В. Бортниковой [25], А. Б. Пермиловской [150], М. В. Сульдинского [183]. Однако в отношении жилища коми-зырян исследования, посвященные искусствоведческой интерпретации синкретизма утилитарного, сакрального и художественного своеобразия, не проводились.

Анализ литературы показывает, что ученые XVIII – XXI вв. зафиксировали факт наличия деревообработки и отметили характерные особенности строений коми-зырян. Существующие сопоставительные сведения о народной архитектуре строятся, преимущественно, на научных материалах XIX – начала XX вв. Исследование художественно-эстетических свойств более ранних форм деревянных строений затрудняет недостаточность материалов по археологической реконструкции. Многие научные изыскания носят достаточно узкий специализированный характер: искусствоведение, археология, история, архитектура, этнокультура и др. Рассмотренный выше научный материал с одной стороны, демонстрирует разработанность отдельных аспектов затронутой в диссертации научной проблематики, но с другой – обнаруживает нехватку работ искусствоведческого характера в отношении жилища коми-зырян. Данный исследовательский материал притязает на восполнение отмеченного пробела.

Источниковая база исследования. В диссертационной работе использованы три группы источников:

1. *Опубликованные источники.* Важную роль в исследовании играют изученные автором письменные материалы из фондов публичных книгохранилищ Российской национальной библиотеки, библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, Национальной библиотеки Республики Коми, научной библиотеки Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина и др. Для корреляции общих сведений также привлекались интернет-источники, которые являются частью современной научной инфосферы. Археологические данные послужили базой для осмысления процессов эволюции мировосприятия и художественно-образного мышления человека древних эпох. Фольклорные источники, в частности мифологические тексты в различных вариациях, сделали возможным раскрыть смысловые взаимосвязи сакральных образов с их материальными художественными воплощениями. Искусствоведческие изыскания по народному творчеству расширили базу объектно-визуальной информации и способствовали совершенствованию авторской интерпретации изложенного материала. Сведения об архитектурно-пластических традициях и обрядах, связанных с жилищем, оказались полезными при осуществлении сравнительного анализа культурно-творческой деятельности коми-зырян и соседних народов. Комплексное изучение археологических и этнографических артефактов с учетом данных фольклора позволило получить целостное представление о самобытной проектной культуре в контексте традиционного убранства жилища коми-зырян.

2. *Вещественные материалы.* Автором рассмотрены тематические экспозиции, связанные с традиционным жилищем коми-зырян, произведения древнего и традиционного искусства, найденные на территории Республики Коми и экспонирующиеся в настоящее время в музеях археологии и этнографии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, музея археологии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения Российской академии

наук, Национального музея Республики Коми, музея истории и культуры Сысольского района, Ыбского историко-этнографического музея, историко-этнографического музея села Усть-Вымь. Некоторые артефакты из выше перечисленных музеев в виде фотоматериала представлены автором в приложении к данной работе.

3. Полевые материалы. Часть научных материалов впервые вводится в научный оборот и представляет собой результаты пяти экспедиционных исследований, проведенных автором в 2010–2014 годах самостоятельно в Княжпогостском, Койгородском, Корткеросском, Прилузском, Сыктывдинском, Сысольском, Усть-Вымском, Ухтинском районах Республики Коми и в Ленском районе Архангельской области. В ходе экспедиционной деятельности автором зафиксировано семьдесят жилых объектов и более пятисот деревянных артефактов интерьерного убранства.

Хронологические границы данного исследования определены историческими, археологическими и этнографическими источниками. Истоки образно-смысловых художественных концепций обозначены условно нижней границей (VII тыс. до н. э.), к которой относятся самые древние сакральные изображения региона, до XI–XIV вв., времени начала древнерусской колонизации земель Коми края. Верхняя планка определена этнографическими материалами исследований, укладывающимися в хронологический период второй половины XIX – начала XX в., который является завершающей фазой формирования традиционного жилища коми-зырян.

Территориальные рамки исследования в основном ограничиваются пределами современной Республики Коми. В дополнение к основным границам привлекались материалы исследований, география которых охватывает территории Архангельской, Вологодской, Кировской областей, Республики Карелия, Республики Мордовия, Удмуртской Республики, Пермского края и юго-восточной части Кольского полуострова.

Гипотеза исследования. Традиционное жилище коми-зырян как культурно-художественный феномен на протяжении длительного времени развивалось в соответствии с основными общекультурными процессами. Комплекс представлений, связанный с устоявшимися этносемантическими сакральными образами, проявившись в древнем искусстве, отразился в народных традициях и оказал влияние на развитие стилевых форм самобытного ансамбля проектно-художественных решений этноса, обеспечивая целостность восприятия и понимания внешнего и внутреннего убранства жилища коми-зырян.

Объектом исследования является традиционное жилище народа коми-зырян как феномен художественной культуры.

Предметом исследования являются этнокультурные смыслы и проектно-художественные решения в традиционном жилище коми-зырян второй половины XIX – начала XX в.

Цель диссертационной работы – выявление исторически сложившихся этнокультурных смыслов в самобытных проектно-художественных решениях внешнего и внутреннего убранства традиционного жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX в. на основании изучения материалов междисциплинарного характера: археологии, истории, этнографии, мифологии, древнего и традиционного искусства.

В соответствии с целью ставится ряд **задач**:

- определить художественно-смысловые контексты материальной культуры предков коми-зырян;
- рассмотреть традиционный дом коми-зырян как воплощение этнокультурных смыслов;
- исследовать образно-смысловые элементы внешнего и внутреннего убранства традиционного дома коми-зырян в их единстве;
- выявить особенности традиционной иконографии в художественном декорировании бытовых предметов коми-зырян.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования, определенная спецификой изучаемой проблематики, предполагает комплексный междисциплинарный подход, который позволяет наиболее полно и системно раскрыть природу возникновения и особенности образно-художественных явлений традиционного жилища коми-зырян и его убранства. Теоретическим основанием диссертационного исследования послужили работы А. К. Байбурина, В. С. Воронова, М. С. Кагана, Н. Д. Конакова, В. Б. Кошаева, Ю. М. Лотмана, В. П. Орфинского, А. Б. Пермиловской, Б. А. Рыбакова, Т. С. Семеновой, В. Н. Топорова, И. Н. Шургина, Ж. Бодрийяра, Г. Вельфлина, К. Леви-Стросса и др.

Методологической основой исследования является метод сопоставительного анализа с привлечением прототипов из широкого спектра произведений древнего и традиционного искусства коми-зырян в оформлении элементов жилища. При анализе и обобщении использовался метод историзма, предполагающий преемственность художественно-культурных феноменов в их развитии и взаимосвязи с обуславливающими их факторами. Применялись стилистический и структурный методы, при изучении художественных композиций и технологических особенностей воспроизведения изобразительных мотивов в декоре традиционного дома коми-зырян.

Методика исследования заключается в рассмотрении и классификации изобразительных мотивов прошлых времен (произведения искусства VII тыс. до н. э. – XIV в. н. э. и этнографические артефакты XIX – начала XX в.), найденные на территории Европейского Северо-Востока, с последующей корреляцией исследованного материала с традиционными проектно-художественными решениями в декоративном убранстве жилищ коми-зырян. При анализе и обобщении использовались научные подходы историко-художественного и знаково-семиотического исследования, сочетающие сравнительно-исторический, и иконологический подходы.

В диссертации использованы следующие *методы*:

– *наблюдения и фиксации*, при проведении полевых экспедиций, во время экспедиций в изучаемые регионы, которые позволили расширить источниковую базу исследования;

– *историко-культурный* метод при изучении фактов, свидетельствующих о появлении изобразительных мотивов, с целью раскрыть истоки и причины, обуславливающие образные художественно-смысловые композиции в убранстве традиционного жилища коми-зырян;

– *классификации и систематизации* при анализе археологического и этнографического материала, позволившие упорядочить все многообразие произведений архаического и народного искусства, что существенно облегчило процедуру исследования;

– *сравнительно-типологический метод* при сопоставлении проектно-художественных форм, используемых в декорировании традиционного жилища, с целью раскрыть элементы различия и взаимовлияния художественно-эстетических традиций славян, коми-зырян и других финно-угорских народов;

– *структурно-функциональный метод* при анализе произведений первобытного искусства и объектов народного творчества для раскрытия проектно-конструктивных характеристик и функционально-бытового назначения объемно-пространственных композиций из дерева;

– *иконологический метод* при анализе характерных устойчивых проектно-художественных решений в экстерьере и интерьере традиционного дома коми-зырян, что позволило выявить в элементах его оформления самобытную эстетику народного искусства, заключенную в единстве духовных и изобразительных начал.

Научная новизна исследования заключается в искусствоведческом анализе внешнего и внутреннего убранства традиционного жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX столетия в контексте единого функционального, символично-смыслового и художественно-эстетического осмысления.

Основными элементами новизны диссертационной работы выступают следующие положения:

– в процессе изучения предмета исследования собран и подробно рассмотрен устойчивый ряд изобразительных мотивов, проявляющийся в древнем искусстве Северо-Востока Европы (VII тыс. до н. э. – XIV в. н. э.), на основе чего определены генетические корни образно-художественных решений в оформлении декоративного убранства традиционного жилища коми-зырян;

– исследованы и обобщены данные по мифо-религиозным представлениям, связанные с обрядовой практикой организации предметно-пространственной среды дома коми-зырян, позволившие выявить мировоззренческие истоки, повлиявшие на формирование сакрально-художественных образов в народном искусстве отделки деревянных элементов жилища, обусловившие его своеобразие;

– проведен художественно-стилистический анализ и семантическая интерпретация объемно-пространственных композиций из дерева в резном декоре экстерьера и интерьера деревянных домов второй половины XIX – начала XX века;

– на основе анализа бытующих в жилище предметов прикладного искусства, выполненных из дерева, описаны народные проектно-художественные традиции, разработана их классификация, в стилистических чертах изделий выявлены этнокультурные сакральные образы, восходящие к древним мифологическим представлениям коми-зырян;

– при обобщении всего накопленного материала к началу XXI века об этнокультурных смыслах и проектно-художественных решениях в традиционном доме коми-зырян в научный оборот введены собранные и отобранные автором для искусствоведческого анализа оригинальные архивные, музейные и полевые образцы вещного мира коми-зырян.

Положения, выносимые на защиту:

1. Традиционное жилище и его убранство является многогранным художественно-культурным феноменом, воплощающим на языке изобразительных форм идеальные представления о мире. Своими корнями образно-художественное содержание убранства жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX века уходит вглубь тысячелетий. В зырянских символично-декоративных мотивах объемно-пространственных композиций из дерева заметны аналогии сакральной изобразительной стилистики искусства VII тыс. до н. э. – XIV в. н. э., прослеживающиеся еще в наскальных рисунках, петроглифах, скульптурных произведениях из дерева, кости и глины, металлопластике пермского звериного стиля на Северо-Востоке Европы (в частности, на землях народа коми). Сложившаяся зоо-орнито-антропоморфная и геометрическая художественно-смысловая иконография древних объемно-пространственных композиций, воплощавшаяся в различных формах и материалах, стала источником этносмыслового и художественно-эстетического наследия, наложившего существенный отпечаток в организацию сакральных декоративных мотивов традиционного жилища коми-зырян.

2. Проектная культура традиционного дома коми-зырян второй половины XIX – начала XX века имеет знаково-символическую природу мифо-религиозных представлений и обрядов народа. Художественно-смысловые коннотации дома коми-зырян проявляются: в полиморфном стилистическом ряде языческих культов; в сакрализации строительных технологий, обуславливающих регламентированную систему отбора материала, места и времени для строительства жилища; в олицетворении трехчастной структуры мирового пространства. Электронные графические таблицы, разработанные автором на основе искусствоведческого анализа сохранившихся традиционных жилищ коми-зырян, служат современным средством систематизации и хранения информации о традиционном мировоззрении и проектно-художественной культуре этноса.

3. Заметное воздействие на становление национальных особенностей искусства оформления зырянского дома вымско-вычегодского типа оказал северорусский архитектурно-художественный стиль, особенно в приграничных северо-западных районах земли Коми. Больше самобытных стилистических черт сохранилось в зырянском доме сысольско-вычегодского типа, распространенного в юго-восточных районах Республики Коми. Внешнее убранство традиционных домов составляют конструктивные элементы крыльца, кронштейны, потоки, курицы, реже причелины кровли и наличники окон. В убранстве предметного наполнения интерьера художественно обрабатываются спинки стульев, спинки и верхние части опор кровати, элементы входной группы надгольбца, посудники, реже выносы печки и элементы залавки. Общим явлением в художественно-пластических решениях является воспроизведение антропоморфных, зооморфных (лось, олень, конь), орнитоморфных (утка, лебедь), геометрических (косой крест, ромб, треугольник) сакральных образов, олицетворяющих обережно-благожелательные смыслы. Основными средствами гармонизации изобразительных мотивов в организации объемных и плоских композиций служат зеркальная симметрия, метрический повтор и статика. Сдержанная артикуляция художественных форм обусловлена компенсацией богатого декора за счет других способов обережной магии, а также принципом природосообразности и преемственности рациональных приемов обработки дерева.

4. В художественно-декоративном ансамбле интерьера традиционного дома коми-зырян пластические формы ковшей, солонок и прялок передают прагматическую информацию и наиболее ярко репрезентируют определенную мифологему. В бытовой узорной пластике общей тенденцией является применение глухой плосковыемчатой: контурной, скобчатой, геометрической резьбы по дереву. В расписных изделиях встречается графическая и живописная манера декорирования, где первая занимает доминирующую позицию по степени распространенности.

Теоретическая и практическая значимость исследования обусловлена его целью, задачами и выбором искусствоведческих методов, позволивших осуществить комплексный анализ традиционного дома коми-зырян второй половины XIX – начала XX века в аспекте семантических и проектно-художественных решений.

Материалы диссертационного исследования обеспечивают понимание сакрально-смысловых образов в их стилистической неразрывности и могут быть использованы в различных областях гуманитарного знания для многоаспектного научного понимания проектно-художественной культуры коми-зырян. Выводы и результаты могут применяться при проведении профильных исследований, связанных с художественными традициями, как финно-угорских народов, так и других этнических групп, при создании музейных экспозиций и реконструкций, в сфере образования при разработке материала по направлениям: искусствоведение, культурология, история, этнография и т. д.

Апробация результатов исследования. Выводы и отдельные идеи диссертации обсуждались на научно-практических конференциях: международных (Тамбов, 2009; Новосибирск, 2012; Краснодар, 2012; Тамбов, 2012; Челябинск, 2016; Пенза, 2016; Москва, 2016; Санкт-Петербург, 2017; Уфа, 2019; Сыктывкар, 2019; Чебоксары, 2019; Москва, 2019; Сыктывкар, 2019); всероссийских (Нижний Новгород, 2009; Красноярск, 2011; Новосибирск, 2012; Сыктывкар, 2014; Саратов, 2019); региональных (Сыктывкар, 2014, 2015, 2018, 2019). Материалы и методические исследования использованы при поиске образно-художественного решения в курсовом проектировании, при обучении студентов на кафедре изобразительного искусства и дизайна Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина.

Диссертация обсуждалась на расширенных заседаниях кафедры дизайна института искусств и дизайна ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет» и кафедры изобразительного искусства и

дизайна института культуры и искусств ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина» с привлечением к обсуждению докторов и кандидатов наук в области философии, культурологии, искусствоведения и технических наук.

Публикации. По теме диссертации опубликовано 40 научных статей, 10 из них в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Соответствие паспорту специальности. Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение), а именно: п. 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; п. 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; п. 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; п. 1.16. Традиции и механизмы культурного наследия; п. 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство) п. 1.19. Культура и этнос; п. 1.22. Культура и национальный характер; п. 1.26. Экология культуры; п. 1.32. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав (четырёх параграфов), заключения, приложения и библиографического списка из 241 наименования. Общий объём диссертации – 281 страница.

Глава 1. ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО ЖИЛИЩА КОМИ-ЗЫРЯН

Поиск истоков культурного наследия человечества, понимания законов бытования человека древних (архаических) эпох, осознание процессов эволюции его мировосприятия и художественно-образного мышления, изучение древних артефактов и проектных технологий, рожденных культурно-творческой деятельностью наших далеких предков, сохранение и популяризация этих знаний являются актуальными задачами для современных искусствоведческих и культурологических исследований. В фокусе представленного материала находятся архаичные мифотворческие концепции коми-зырянского этноса.

1.1 Художественно-смысловые контексты материальной культуры предков коми-зырян

Материальная культура этноса, традиционный уклад жизни и искусство имеют древние истоки, которые часто существовали далеко за пределами современного бытования этноса, как в территориальном, так и во временном плане. Поэтому архаичные аналогии (сходства), перекликающиеся с теми или иным самобытными особенностями национального искусства, могут быть найдены в искусстве первобытном, артефактах древних культур. Представляет интерес провести изыскания в данном направлении, потому что, по справедливому замечанию исследователя древнего искусства Т. Ю. Туркиной: «Первобытное искусство – это зачастую единственный источник для реконструкции мировоззрения дописьменного периода истории» – [195, с. 4].

На протяжении уже более века искусство первобытных культур на территории северо-востока Европы занимает умы многих видных ученых-исследователей, таких, как: Г. М. Буров, В. Ф. Генинг, Н. Н. Гурина,

В. И. Канивец, В. И. Равдоникас, А. Д. Столяр, С. Е. Чаиркин, В. Н. Чернецов, В. Н. Широков, А. Ф. Шорин и др. Представленные в работах ученых материалы составляют хорошую информативную базу для анализа особенностей творческих культурных традиций народов региона. Остановимся на ряде предположений и обоснований, предлагаемых перечисленными выше исследователями.

Как полагают Л. С. Грибова, О. Н. Бадер, В. А. Оборин, Э. А. Савельева и др., в VIII – III вв. до н.э. в Приуралье образовалась ананьинская культура на основе которой сформировались финно-угорские и пермские общности. Признавая данное утверждение справедливым, рассмотрим исследовательские материалы, хронологические рубежи которых охватывают период с VII тыс. до н.э. по X – XIII вв. н. э. Культурогенез коми-зырян развивался в рамках довольно продолжительного временного отрезка, сопровождаясь сменой хронологических пластов: неолит или новокаменный век (примерно от VII тыс. до н.э. – IV тыс. до н.э., камская культура), энеолит или меднокаменный век (примерно III – начало II тыс. до н.э., чужьяельская культура), бронзовый век (со II по I тыс. до н.э., лебяжская культура), железный век (II в. до н. э. – V в. н. э., гляденовская культура) и раннее средневековье (V – X вв. н. э. ломоватовская и ванвиздинская культуры). Ученый С. М. Шарапова в своем обобщении пишет: «... истоки этногенеза коми-зырян восходят к эпохе поздней бронзы, когда на Европейском Северо-Востоке обитали племена лебяжской и ананьинской историко-культурных общностей, связываемые с финно-уграми. На рубеже и в первые века н. э. на базе ананьинской формируется гляденовская культура, принадлежащая древнекоми этносу. В результате дифференциации гляденовской культуры образуются две культуры, соответствующие древнекоми-зырянской и древнекоми-пермяцкой общностям: ванвиздинская (на Европейском Северо-Востоке) и ломоватовская (в Верхнем Прикамье). Ванвиздинская культура в бассейне Вычегды постепенно перерастает в вымскую (культуру Перми

Вычегодской – непосредственных предков коми-зырян), на формирование которой оказали влияние прибалтийские финны и славяне» [215, с. 17].

Архаика сакральных смысловых образов, наряду с культурным влиянием народов, проживающих по соседству с коми-зырянами, определили самобытность проектной культуры и традиционного убранства жилища коми-зырян.

Наскальные рисунки

Образы окружающей флоры и фауны, присущие впоследствии практически всем языческим культурам, содержат древние наскальные изображения, представленные как реалистичными формами, так и с мифологизированными сюжетами и стилизациями. «Некоторые исследователи сравнивают землю с татуированным телом – почти повсюду на ней в местах обнажения горных пород есть древние изображения. Они известны сейчас более чем в ста двадцати странах мира в самых разнообразных условиях – от подземных пещер до высокогорных плато, от тундр до пустынь. Эти изображения, объединяемые термином «наскальное искусство», созданы преимущественно в период «детства» человечества – доистории» [217, с. 7]. Рисунки на скалах послепалеолитического времени называют также «камни-писанцы». По В. Далю, под писанцами понимали «неизвестные начертанья, чуждые письма, встречаемые по береговым скалам» [48, с. 114]. По данным исследований С. Е. Чаиркина и В. Н. Широкова: «... на Среднем и Северном Урале известно более 50 пунктов с древними наскальными изображениями» [217, с. 174]. Как отмечает А. М. Мурыгин: «Постоянное использование пещер в Припечорье для совершения языческих обрядов по археологическим данным прослеживается, уже начиная со второй половины II тыс. до н. э. Долгое время были надёжно укрыты от взглядов постороннего человека в глубинах печорской тайги и в горах Уньинская и Канинская пещеры на верхней Печоре и Унье, Эшмесская пещера на среднем Тимане, грот Арка на р. Подчерем, Адакская пещера на Усе» [132].

Отечественные исследователи, археологи (С. Е. Чаиркин, В. Н. Чернецов, В. Н. Широков) выделяют три устойчивых стиля создания изображений: контурными линиями, «скелетным» (или «рентгеновским») способом, силуэтные (пятновые) и смешанные (линейно-пятновые). В. Н. Широков отмечает: «Рисунки создавались красочной линией, не превышающей ширины 1-1,5 см, скорее всего, пальцем руки. Но известны и широкие полосы – до 4-5 см, которые, может быть, выполнялись каким-то инструментом – щепой или кистью» [217, с. 8].

Надо заметить, что в ареале Уральских «писаниц» доминировала технология создания изображений на основе природных красок. Древнюю технологию создания красок В. Н. Широков описывает следующим образом: «Для приготовления краски отбирали гематит, гетит, лимонит и другие оксиды железа. Пигмент готовился из порошка путем растирания оксидов. Затем в него добавлялась склеивающая основа – растопленный жир животных и/или их кровь. В зависимости от того, какие оксиды использовались для приготовления красящего пигмента, изменялся и оттенок. Например, бурый железняк давал желтовато-коричневые или близкие к бордовому цвета, если же использовался гематит, то цвет получался ближе к сиреневому, с «холодной» тональностью» [217, с. 7]. Так же характерно, что древние «писанные» изображения создавались на вертикальных (или приближенных к вертикали) наклонных скальных поверхностях. Причем, в некоторых местах угол наклона был отрицательным. В. Н. Широков полагает, что такое правило было гарантом предохранения произведений от разрушительного воздействия атмосферных осадков.

Известно, что первобытная культура восходит к животному миру, поэтому, зооморфная мифопоэтика, воплощенная в наскальных графических «текстах», вероятно, была частью осмысления человеком окружающего мира. По мнению С. Е. Чаиркина и В. Н. Широкова «закодированная различными образами и знаками модель мира воплощалась не только в

наскальных изображениях, но также в неразрывно связанных с ними обрядах и ритуалах, в которых устанавливалась связь между разными сферами мироздания и решалась проблема его гармонизации и равновесия. Воссоздавалось мифическое прошлое для его включения в настоящее, устраняя тем самым проблему «связи времен». Взаимосвязь символических средств – язык, миф, сакральные вещи и графические символы, ритуальные действия и тому подобное – содержали важнейшую информацию о мире – «природном» и «человеческом», «своём» и «чужом», а также о главнейших жизненных ценностях. Эти «опредмеченные» понятия в виде вещей и изображений получали вполне определённую символическую форму» [217, с. 153].

В преобладающем большинстве наскальных композиций воспроизведены зоо-орнитоморфные мотивы, среди которых выделяются образы местной фауны: лось (рисунок 1), олень, медведь, водоплавающие птицы. Масштаб красочных произведений достигал натуральных величин. В тенденции указать значимость элементов природы наблюдается художественный прием гиперболизации и условности в передаче пропорций частей целого. Характерной особенностью наскальных изображений является и то, что рисунки зверей и птиц часто сопровождают антропоморфные образы и человеческие личины. В состав стилизованных композиций также входили абстрактные геометрические элементы: прямые, дугообразные, пересекающиеся и зигзагообразные линии; формы, напоминающие крест, круг, ромб и прочие фигуры в различных сочетаниях.

Петроглифы

С древних времен люди жили на Онежском озере, Белом море и Кольском полуострове. Здесь существовали и оставались «чистые» территории, где не строили жилья и не добывали зверя. В таких местах находились сакральные центры, где поклонялись богам и силам природы, функционировавшие более 5 тысяч лет. На этих священных территориях

находятся памятники древней культуры – петроглифы. Крупнейшая их концентрация локализуется на озере Канозеро.

Петроглифы встречаются во многих странах мира, а само понятие, как пишет М. В. Рошаль, трактуется так: «... петроглиф (от греческих слов *petra* – скала, камень и *glyphe* – резьба) – высеченные на скалах или камнях изображения (животных, птиц, сцен охоты, войны и т.п.). Наиболее ранние находки относятся к неолиту, позднейшие – к Средневековью» [176, с. 14]. Искусство создания петроглифов напоминает технологию гравирования или глухой плосковыемчатой контурной резьбы. Однако, в те далекие времена, инструменты «гравирования» были достаточно примитивными. Изначально, это был осколок кварца (в качестве зубила) и обычный кусок камня (в качестве молотка). Постукивая камнем по кварцу, резчик высекал или выбивал каменную породу, оставляя на ней выемку или канавку. Траектория выемки отображала очертания контурно-пятнового рисунка, который проявлялся за счет разницы уровней глубины выемки и нетронутой фактурной поверхности камня (рисунок 2). Технология создания петроглифов схожа с техникой воспроизведения койланаглифов (выбитые на каменных блоках иероглифы) характерные для искусства древнего Египта. В пластической моделировке подобных изображений немаловажную роль играли глубина контррельефа и свойства природных естественных фактур, а также соответствующее освещение, при котором наиболее выразительно читались изобразительные мотивы. Как правило, петроглифы высекались либо на отдельных камнях, либо комплексах, представляющих группу каменных блоков. Исследователь А. И. Мартынов выделяет четыре вида артефактов, выполненных указанным способом: святилище, культовый священный камень (гора с рисунками), священный рисунок, смысловое повествовательное изображение [121, с. 17].

Как свидетельство сакрально-художественной деятельности предков финно-угоров и народов северо-востока Европы петроглифы были открыты для науки относительно недавно: лишь «... со времени открытия онежских

петроглифов в 1848 г. исследователи занимаются вопросами их идентификации и интерпретации. Привлекаются параллели из фольклора (П. Швед, и др.), этнографии (А. М. Линевский), археологии (Н. Н. Гурина, А. Я. Брюсов, и др.) и искусства (К. Гревингк и др.) финно-угорских и других народов» [233, 26 с.]. В начале XX века петроглифы были открыты в Норвегии, Финляндии. В 1910 г. каменные выбивки стали находить в районе Онежского озера в Карелии. А в 1998 г. на островах Канозера (Кольский полуостров) найден колоссальный ансамбль наскальных изображений, информация о котором в последующем получила большой резонанс в различных областях науки.

В массе открытий и исследований петроглифов в указанных ареалах, больших успехов достигли многие отечественные (Е. М. Колпаков, В. И. Равдоникас, А. Д. Столяр, В. Я. Шумкин, Э. Эрнитс и др.) и зарубежные ученые-исследователи (В. Пойкалайнен, Г. Халльстрем, К. Хельског и др.). В числе прочего ими было выявлено, что могильники и святилища – это места передачи и хранения информации между разными группами, разными племенами первобытных людей, на первобытной ступени петроглифические святилища выполняли, роль твердого закрепления мировоззренческого единения. Мы признаем, что петроглифы несли на себе функцию связующей нити между поколениями. Выбитые на скалах и каменных массивах они представляли собой праписьменность и воплощали зримое отражение мироустройства, которое дополняло каждое следующее поколение, тысячи, тысячи лет – единые водные пути, связующие культовые обряды, обмен орудиями труда и наконец, появление единого языка – вот путь рождения всех общностей, всех народов планеты. В такой связи предпологаемо, что без петроглифов не могло сложиться и великое единство потомков (прародителей) финно-угорских народов.

В отличие от Урала, где в своем большинстве наскальные архаические рисунки имели вертикально ориентированные композиции, петроглифы Северо-Восточной части Европы выбивались в основном на прибрежных

каменных массивах, верхняя поверхность которых располагалась по отношению к горизонтальной плоскости земли под незначительным углом. Как отмечает Н. Н. Гурина, материалом для изображений служили: «камни – гранитные, но различные по структуре – мелко и крупнозернистые. Этот фактор в большей степени определял качество рисунков. Крупные зерна камня не позволяли получить четкой линии и выполнить мелкие детали. Нередко изображения здесь улавливаются с трудом. На мелкозернистой поверхности камней, рисунки имеют ровные края, прекрасно передают детали» [47, с. 19]. Следует отметить, что плоскостные контррельефные композиции рассматриваемого ареала заметно отличаются неповторимым своеобразием и сложными комбинациями изобразительных мотивов, представленных в монументальных резных сценах (рисунок 3; рисунок 4) – самым ранним из которых насчитывается 6 тысяч лет (А. Д. Столяр).

В пестром калейдоскопе разнообразно-переплетающихся рельефных композиций – выбитых, прочерченных, наложенных, спаянных или находящихся на некотором интервале друг от друга неясных, разномасштабных по пропорциям, динамичных по ритмической организации элементов, прослеживаются основные сюжеты. Проведенный нами анализ изображений позволил выделить среди них четыре устойчивые тематические группы. К первой, наиболее массовой группе относятся стилизованные образы зоо-орнито-ихтиоморфов, при этом среди отмеченной триады доминируют крупные промысловые животные, такие как северный олень (рисунок 5) и лось (рисунок 6; рисунок 7). На Онежском озере наиболее известна группа петроглифов на Бесовом носу, в изобразительных мотивах которых преобладают образы водоплавающих птиц (рисунок 8). Бытовала устойчивая художественная традиция изображать линейные, пятновые, линейно-пятновые лаконично-обобщенные фигуры зоо-орнито-ихтиоморфов с боку – в профиль, а образы бобров, выдр, змей и ящеров отображали как ортогональную проекцию вида сверху.

Другая группа сюжетных композиций представлена антропоморфными изображениями. Среди них прослеживаются такие интимные сцены, которые исследователи образно классифицируют как «любовь», «двое», «любовный треугольник», «семья» (Е. М. Колпаков, В. Я. Шумкин). В весьма условной пластической моделировке анатомии человека, на основе выбитых в структуре камня линейно-пятновых очертаний, подчеркиваются женские и мужские половые признаки. Характерным является то, что мужчины чаще изображаются в фас с поднятыми и согнутыми в локтях руками, ноги раскинуты в стороны и согнуты в коленях.

Исследователи «каменных полотен»: Н. Н. Гурина, Е. М. Колпаков, В. Я. Шумкин выделяют также уникальные по стилистической трактовке женские образы, олицетворявшие тогда совершенно магический символ. В выбивках с изображениями женщин творцы древности акцентировали внимание на их сакральной атрибуции, особым художественным образом моделируя груди, видимость беременности и вульву. Так, беременность отображали путем увеличения в контррельефе размера ширины живота в нижней части корпуса. Встречаются женские изображения, у которых в нижней части живота отображался маленький зародыш с антропоморфными чертами, головой вниз – ребенок в утробе матери (рисунок 9).

Общеизвестно, что в мировой истории искусств, в художественной культуре этносов женские мотивы и, в частности, женщина в позе роженицы интегрированы в культ плодородия и имеет широкое распространение. Например, истоки модификаций ромбо-точечного орнамента, культивировавшегося в декоративно-прикладном искусстве большинства этносов и символизировавшего знак плодородия можно пронаблюдать в петроглифах архаики с изображениями стилизованных интерпретаций женской вульвы и головы. Похожий смысл отражают оригинальные, придающие самобытную окраску отчетливые изобразительные мотивы рождения олененка – женщина с увеличенным животом, между ног которой находится крошечный олененок. В других художественных вариациях

оленок стоит и соприкасается с человеческим корпусом (рисунок 10). Как считает Н. Н. Гурина: «главной причиной создания их, очевидно, являлись магические представления – стремление к умножению и размножению» [47, с. 24].

Охотничье-промысловая тематика, которую представляет третья группа петроглифов, является самой изощренной из всех сюжетов в контексте композиционной структуры и поражает образным богатством в смысловой повествовательности. В многочисленных переплетающихся мотивах мелькают охотники, лыжники-охотники, запечатленные в анфас и в профиль с согнутыми в коленях ногами, лодки с гребцами, элементы промыслового арсенала и среды обитания, наконец, сами промысловые животные.

К четвертой группе относятся петроглифы, представляющие геометрические фигуры и элементы – геометрическая абстракция. Обращают на себя внимание многочисленные символические знаки в виде окружностей (рисунок 11), крестов и четырехлистников (рисунок 12), которые, предположительно, воплощали солярную и лунную символику (Е. М. Колпаков). В пластических композициях контуры элементов данной категории приобретают смешанный характер, в одних вариациях они собирают целостные геометрические формы, в других выглядят незаконченно, к таким причисляются прямые и волнистые линии, штрихи и точки. Подобные геометрические композиции были отмечены и в наскальных графических полотнах.

По утверждению отечественного исследователя Г. М. Бурова: «в позднем неолите и бронзовом веке в Привычегодье процветали два вида изобразительного искусства: наскальное искусство – «графика» и объемная пластика – «скульптура». Петроглифы на территории Коми края отсутствовали» [28, с. 54]. Однако, ученый обнаружил видимое сходство петроглифов с рельефными изображениями на культовых глиняных сосудах неолитического жилища рубежа тысячелетий (рисунок 13). Рисунки на

сосудах выполняли при помощи зубчатого штампа, которым наносился орнамент на поверхность изделий. Примечательно и сходство трактовки мотивов, например, «пляшущего человечка» (рисунок 14). «По-видимому, человек действительно запечатлен во время пляски – культовой, ритуальной, магической. В этом убеждает сравнение изображения на глиняном сосуде из местечка Лопью – приток верхней Вычегды с подобными изображениями на скалах Зауралья и Карелии» [28, с. 58–59]. При сопоставительном анализе становится очевидным сходство изображений: ракурс антропоморфов во всех вариациях обращен в анфас, ноги расставлены в стороны, примерно, под углом 45^0 по отношению к корпусу и согнуты в коленях, руки расставлены перпендикулярно в стороны и согнуты в локтях. Аналогичные позы довольно часто встречаются в петроглифических композициях всего ареала Европейского Северо-Востока (рисунок 3; рисунок 4). К общему сведению, исследователь Е. М. Колпаков вполне справедливо полагает, что «на текущий момент интерпретация сходств и различий, наблюдаемых в древнем искусстве исследуемого региона, не может быть сведена только к миграциям, влияниям и заимствованиям. Больше оснований говорить о единстве происхождения и близости хозяйственно-культурных типов населения, создавшего эти древние шедевры» [94, с. 348].

Объемная пластика

Третий пласт первобытного искусства Европейского Северо-Востока, проанализированный и описанный нами, представлен в археологических артефактах, выполненных из дерева, кости и камня. Деревянные изделия сохранились в слоях торфяников почти в первозданном виде. Такая особенность «заключается в способности торфа и сапропеля при большой влажности и отсутствии воздуха консервировать органические остатки, не сохраняющиеся в минеральных почвах на других археологических памятниках», отмечает ученый-исследователь Н. М. Чаиркина [207, с. 120].

Основной пантерион изобразительных образов в области этого вида древнего творчества особо не отличался от мотивов наскальных

изображений, главным образом – это лось и водоплавающие птицы. Мы соглашаемся с утверждением Э. Эрните: «появление магических образов было общим закономерным явлением для древних охотников Севера, существовавших в одинаковых экологических условиях. <...> Этим и объясняется единство мышления и верований древних охотников, отраженное в монументальных полотнах и мелкой скульптурной пластике наполнявших предметное пространство древнего человека» [233, с. 25].

На территории Республики Коми большим открытием стал Висский торфяник, который был открыт в 1960 г. Г. М. Буровым. В Висских торфяниках у озера Синдор, на стоянках, относящихся к VI – IV тысячелетиям до н. э. обнаружено много разных деревянных изделий, некоторые из них декорированы нарезным орнаментом, другие скульптурно обработаны. Один из самых древних находок, иллюстрирующих своеобразие первобытного пластического искусства, является обломок деревянной лыжи со скульптурным изображением головы лося (рисунок 15). Уникальный предмет впечатляет искусной проработкой объема и реалистичностью исполнения головы зверя руками древнего ваятеля. В конце первого десятилетия XXI в. памятник был передан на реставрацию в Государственный Эрмитаж (г. Санкт-Петербург) в лабораторию реставрации памятников прикладного искусства из органических материалов. Сейчас экспонат находится в постоянной экспозиции по археологии в Национальном музее Республики Коми, и является предметом специального искусствоведческого исследования.

Еще одним уникальным предметом Национального музея Республики Коми является деревянный резной экспонат, изображающий человеческую фигурку (рисунок 16). Высота объемной фигурки – 6,3 см. Древний ваятель искусно воплотил в дереве антропоморфный образ, используя технику скульптурной резьбы. Объемные контуры элементов статичного божка передают детали человеческой анатомии. По мнению видных ученых (Н. Д. Конаков, С. А. Токарев, А. К. Топорков и др.), подобные резные

изделия являлись сакральными и несли, в первую очередь, функцию оберега. Большое разнообразие художественно обработанных предметов находят в других ареалах Европейского Северо-Востока. В частности, на территории Норвегии, Финляндии, Карелии обнаружено много древних изделий из глины, кости и камня (рисунок 17; рисунок 18). Они относятся к спектру как бытовых, так и культовых предметов, которые использовались в материальной и духовной практике коренного населения Северной Евразии, что ставит их в разряд уникальных исторических источников, неоценимых для реконструкции быта и мировосприятия древнего населения.

Таким образом, к числу местных особенностей можно отнести локализацию святилищ и стоянок на прибрежных поверхностях каменных массивов, на которых памятники первобытного наскального и пластического искусства Европейского Северо-Востока демонстрируют немало изоморфных черт (Г. М. Буров, Н. Н. Гурина, Е. М. Колпаков, В. Я. Шумкин, Д. Н. Эдинг и др.). Тематику древнего творчества выше отмеченные исследователи условно классифицируют на четыре сюжетные категории: звери-птицы-рыбы, человек, промысловые мотивы, геометрическая абстракция. При этом образы лося и северного оленя, являясь олицетворением плодородия и символом жизни, были одними из самых популярных мотивов в художественных интерпретациях. По мысли академика В. Б. Рыбакова: «такая повсеместность свидетельствует о том, что культ небесных оленей или лосей как культ Прародительниц животного мира является отголоском общей для всех народов стадии мезолитическо-неолитического охотничьего и оленеводческого быта» [166, с. 46]. К древним эстетическим традициям восходит и ромбо-точечный мотив. Он, увековечился на обширном поле каменных полотен и в мелкой пластике в виде сакрального архетипа – женского образа, символизирующий плодородие, репродуктивные процессы и вечный поток жизни (А. К. Амброз, Б. А. Рыбаков).

В то же время исследовательский материал показал, что с началом археологических открытий на Северо-Востоке Европы ученые-исыскатели собрали обширную научную платформу, характеризующую динамику развития древних культур. Изученные артефакты позволяют сделать доступным проведение искусствоведческого анализа и реконструкцию памятников первобытной предметно-пространственной среды на качественно новом уровне, формируя тем самым визуально-смысловую информацию для формирования дальнейших гипотез, выводов и заключений. Промысловая культура, зародившая и стимулировавшая развитие древнекаменного искусства, пронизанная анималистическими чертами, несомненно, является фундаментальной переходной ступенью к зачаткам искусства пермского звериного стиля, который стал настоящим уникальным брендом пермских народов.

Металлическая пластика

Наиболее ярко искусство литья из меди и бронзы воплотилось в художественных образах пермского звериного стиля. Надо отметить, что название это условно. Оно принято в период начала исследований предметов этого древнего художественного стиля учеными-археологами: Д. Н. Анучиным, А. А. Спицыным, А. В. Шмидтом (вторая половина XIX – нач. XX вв.) и, видимо, связано с названием территории местонахождения первых находок – это бывшая Пермская губерния (главным образом, бассейн Верхней Камы). В то же время «название «пермь» относилось не только к предкам коми-пермяков и коми-зырян, но и к удмуртам» [74, с. 45]. Один из первых исследователей «искусства приуральской чуди», Д. Н. Анучин, уточняет территориальный охват местонахождений древних артефактов: «уезды Пермской губ. (Пермский, Соликамский, Чердынский, Осинский и др.), северные – Вятский, соседние уезды Вологодской (Усть-Сысольский) и – Тобольской губ.» [6, с. 125].

После первых открытий древней торевтики в ареале Пермского края металлические художественные изделия в большом количестве стали

находить и на обширной территории Предуралья, а также в Зауралье. Учитывая отмеченные топографические факты ученый-исследователь народного искусства коми, Л. С. Грибова заметила, что: «пермский звериный стиль было бы правильней назвать уральским звериным стилем или даже чудским – ввиду преимущественного распространения его у «чудских», т. е. финноязычных племен Приуралья и частично Севера, но ввиду его известности и широкого употребления в научной литературе, мы пользуемся старым термином» [45, с. 4–5].

Исследователи древнего искусства (Л. И. Ашихмина, А. В. Доминяк, Э. А. Савельева) классифицируют изделия на две большие группы. К первой относят плоские художественные изделия (рисунок 19) выполненные в технике плоского и полурельефного литья с последующей гравировкой, чеканкой, напайкой деталей. Многие имеют отверстия, скобочки для подвешивания, подставочки. Сюда входят различные votivные плакетки, подвески, накладки, пряжки, бляшки. Ко второй группе относят объемные формы (рисунок 20), представляющие разнообразные бытовые и ритуальные вещи: орудия труда и оружие с фигурными рукоятями (ножи, мечи, секиры, чеканы), шаманские жезлы, фигурные кресала, гребни, ложки, черпаки, чаши, украшения (подвески, пронизки).

По материалам исследователей (Л. С. Грибова, Т. Ю. Туркина, А. В. Шмидт и др.) пермский звериный стиль как самобытное явление древнего искусства в своем развитии прошел несколько этапов. В прикладном творчестве Приуралья «звериный стиль» начинает проявляться в ананьинском культурном пласте (VII – II вв. до н. э.) Сюжетная линия в стилистике этого периода характеризуется преобладанием таких образов как лось (рисунок 19), медведь (рисунок 21), волк, хищная и водоплавающая птица (рисунок 20).

В последующую, гляденовскую, эпоху (II в. до н. э. – V в. н. э.) в развитии культуры местных племен начинают принимать участие выходцы из Прикамья и Зауралья, в связи с чем, искусство «звериного стиля»

приобретает свои особенности в стиле изображений и сочетании образов. В палитре образного ряда «преобладают изображения человека, лося и парящей птицы. На основе изысканий отечественных исследователей (Л. С. Грибова и Э. А. Савельева) современные искусствоведы, в частности В. Б. Кошаев, указывают на то, что «статичность, представительность, свойственная палеолитическому и неолитическому искусству древних коми, наполняется динамикой изобразительного напряжения под влиянием скифов и сарматов. Динамический пласт изобразительной традиции намечает переход от функции обозначения смысла актуальных для человека понятий, явлений, объектов к свойствам и способности его к самоутверждению в природе и человеческом сообществе» [104, с. 40].

Оригинальным интерпретациям в искусстве создания плоских бронзовых литых предметов с низким рельефом подвергается антропоморфные образы. Одним из уникальных предметов культового литья гляденовского времени является фигурка крылатого человека (рисунок 22). Динамично культивировался мотив образа птицы с распростертыми крыльями и человеческой личиной на груди (рисунок 23). По мнению исследователя финно-угорской культуры В. Я. Петрухина такая образно-композиционная схема «мигрировала в пермскую культурную среду из Скифии» [151, с. 182]. Типичность художественных композиций птицевидных идолов проявляется в следующих стилистических чертах: «собачьи уши», ракурса корпуса в анфас, дисимметрия относительно вертикальной оси, распростертые крылья.

Дальнейшие ломоватовская и ванвиздинская культуры (V – X вв. н. э.) продолжают обогащать приуральские изобразительные традиции. Исследователь древнего искусства Э. А. Савельева подчеркивает, что: «Ванвиздинская культура послужила основой формирования культуры Перми вычегодской, непосредственных предков коми-зырян» [78, с. 39]. В результате миграций в Приуралье южных скотоводческо-кочевых групп населения в произведениях древней металлопластики появляются новые

актуальные образно-художественные сюжеты в частности кони и всадники на конях (рисунок 24). Ширится разнообразие образного спектра, который дополняют изображения ящеров, лягушек и пушных зверьков. Множатся своей изощренностью изобразительные композиции с антропоморфными мотивами. Один из наиболее приметных произведений – бронзовая пластина в виде одностороннего стилизованного лица человека, обрамленного противостоящими лосиными образами, которые трансформируются в нижней части в четырехпалые лапы (рисунок 25).

В VII – VIII вв. н. э. на Европейском Северо-Востоке получает распространение мотив человеко-лося (рисунок 26). Мастера раннего средневековья продолжают культивировать в формах малой пластики орнитоморфные изображения, в которых композиционные схемы напоминают «гляденовские» прототипы, но в отличие от них, образы этого времени выполнены более реалистично. Овалы личин на груди птиц имеют замкнутый контур в виде сердцевидной формы (рисунок 27). Исследователь искусства металлической пластики, А. В. Шмидт, отметил, что такие особенности черт характерны для периода расцвета пермского звериного стиля, а именно для VI – VIII вв. н. э. [222, с. 148–149].

В период расцвета искусства «Уральского» (Л. С. Грибова) звериного стиля появляются сложные многоуровневые художественные композиции с центральным сакральным образом в виде женщины-богини (рисунок 28). На сегодняшний день реконструкция подобных сюжетов в немалой степени остается гипотетичной, как, в прочем и других мотивов, но только так можно приблизиться к смыслу рассматриваемых образов. В морфологическом контексте нами выявлено, что вертикальная, симметричная, замкнутая композиция подобных вотивных бляшек имеет трехъярусную структуру. Как правило, на верхней части отлиты стилизованные очертания птиц и лосей. В среднем ярусе скомпонована статичная антропоморфная фигура, с подчеркнuto выраженными признаками женской ипостаси, которую с двух сторон обрамляют лосиноголовые элементы. Нижнюю часть занимает ящер,

образ которого могли замещать также двухголовый лось, конь, выдра, рыба, паук.

В выявлении символического контекста культового предмета (в отличие от украшений все бляшки найдены на культовых памятниках – жертвенниках, священных местах), большинство исследователей сходятся в том, что в этих бляшках отражены представления древнего населения об устройстве мира и месте человека в нем (Л. С. Грибова, А. В. Доминяк, В. Я. Петрухин и др.). За счет вертикальной оси симметрии выделялись правая, левая части мира. Визуальная сбалансированность правой и левой частей по массам символизировала гармонию. Видимое горизонтальное членение относительно вертикали, возможно, отражало оппозицию верха и низа. Так, олицетворением нижнего, темного, хтонического мира был образ ящера. В своих рассуждениях об интерпретации человеком образа ящера в вотивных изделиях, академик А. Б. Рыбаков отмечает: «двухголовый ящер на шаманских «сульде», заглатывающий (западной головой) и изрыгающий (восточной головой) солнце, является выражением непрерывной динамики солнца и жизни [166, с. 332].

Композиционным центром и доминирующим образом в отлитой из бронзы форме является сульде, в классических изображениях сочетающий черты женщины, лося и птицы. Такое изощренное сплетение бионических видов представляет собирательный образ земного мира. Устойчивость формы и сложные схемы композиционных вариаций с дублированием, как правило, лосиных образов свидетельствует о прочности представлений о небесной богине, как символе развития земной жизни. Верхние части композиций замыкают лосиные головы, антропоморфные личины, чаще фигуры или головы птиц, которые представляют ипостась небесной космогонии.

«В X – XIV вв. происходит постепенное «угасание уральского искусства «звериного стиля». Вероятно, это связано с процессами вовлечения Перми Вычегодской в сферу экономических и политических интересов

Древней Руси и Волжской Булгарии. В связи с чем, на территорию северных земель начинают активно поступать изделия владими́ро-суздальских, новгородских мастеров и болгарские украшения» [118, с. 9]. В этот период времени становятся популярными объемные по форме коньковые шумящие подвески, которые обычно отливались из бронзы. Их основа имела самую различную форму: коня (рисунок 30; рисунок 32), уточки (рисунок 31), щитка или якорька (рисунок 29). К базовому элементу изделия (к корпусу) на цепочках подвешивались бронзовые бубенчики или «птичьи» лапки, как правило, водоплавающих. «При любом движении подвески издавали переливчатый звон, причем каждая деталь издавала своеобразный звук» [62, с. 129]. Шумящие подвески были полифункциональными изделиями. Кроме функции украшения, девушки, достигшие репродуктивного возраста, навешивали их и носили как обереги. Бытовала вера, что блеск обработанного металла, звон металла, магическая сила металла отпугивала злых духов и темные силы (Л. Н. Жеребцов, Н. Д. Конаков, К. С. Королев). Многие народы верили, что металлические предметы обладают суггестивной силой по отношению к негативным сверхъестественным существам, кроме того «подвески в виде утиных лапок (символ воды) усиливали значение амулета как символа плодородия» [74, с. 232].

Предметы «звериного стиля» представляют значительный научный интерес в области искусствоведения. Как уже было отмечено выше, результат слияния местных и более южных форм искусства на рубеже тысячелетий способствовал образованию своеобразного пластического языка в композициях произведений металлической пластики в Приуралье. Пракоми раннесредневековая культура, получив мощный импульс от новых социальных и мировоззренческих идей, отмечена существенными изменениями, прослеживаемыми в массивном пласте археологического материала. По мысли А. В. Доминяк: «картина мира пермских язычников имела универсальное значение в рамках создавшего ее общества. Мировоззренческие концепции являлись той «метаструктурой», которая

объединяла и направляла развитие материально-трудовой и обрядовой практики, мифопоэтического творчества и ремесленного искусства. Несмотря на относительную стабильность первобытного мирозерцания, оно было весьма подвижным» [53, с. 107].

Произведения металлической пластики древних литейщиков выразительно иллюстрируют своеобразие искусства Северного Приуралья прошлых столетий и вызывают эстетические чувства. Строгая избирательность изобразительных мотивов и художественных решений обнаруживает мастерство в раскрытии величия образов. В совокупности загадочные и порой непонятные современному человеку образы, созданные многие столетия назад, позволяют приоткрыть дверь прошлого и заглянуть в глубину веков. Небольшие по размерам мифопоэтические композиции с образами людей, животных и птиц, их причудливые сочетания, воспринимаются как монументальные творения, погружающие зрителя в первобытное пространство мировосприятия прошлых культур. Связь между прошлым и настоящим выражает в своих словах один из исследователей древнего искусства Т. Ю. Туркина: «В древних культурах одним из самых ярких и загадочных явлений в художественном творчестве является «звериный стиль», который представляет собой зооморфные мотивы, изображения людей и птиц, выраженные в различных формах и техниках. Возникшие в глубокой древности образы «звериного стиля» нашли отражение и в последующее время в орнаментах, украшениях, узорах на одежде и посуде. Образы звериного стиля являются источником вдохновения для мастеров и художников, которые передают их в современной интерпретации» [195, с. 4].

В эпоху железа, когда лидирующую позицию в искусстве занимала металлопластика, древние мастера севера, сочетая правду и апокрифические тенденции, выражали в художественных формах интересы и взгляды первобытных охотников и скотоводов, понимание окружающего мира и место человека в нем. Традиционные композиционные каноны, имевшие

константный объем эстетических качеств в динамике идущего времени и социокультурных преобразований, с каждым разом обновляясь, приобретали новую палитру художественных оттенков. В таком динамичном процессе было естественным впадение мифологических концепций, что вело к художественно-эстетическим корректировкам устоявшихся канонов и появлению новых форм и образов в традиционном искусстве.

По нашей мысли, объекты традиционной художественной культуры финно-угорского мира и коми-зырян, как его части, с их неповторимыми специфическими особенностями формировались на протяжении многих столетий. Истоком этносмысловых концепций в проектно-художественных решениях традиционного жилища коми-зырян, на наш взгляд, является сакрально-образный ряд, зародившийся из «заронённых семян» первобытного искусства Европейского Северо-Востока. В этой связи, исследователи народной культуры Н. В. Бортникова и С. Н. Зыков отмечают что: «... природа возникновения особенностей традиционных объектов материальной культуры различных этносов сложна и многофакторна и во многом находилась в зависимости от этнокультурных факторов. Представляется очевидным, что без комплексного анализа невозможно выявить природу появления таких специфических особенностей объектов, как обрядовость изготовления, форма, орнаментальные мотивы и т. д. При этом такой анализ должен содержать комбинированное использование различных методов исследования (историко-этнографический метод; искусствоведческий метод; метод системного анализа; метод проектного анализа; методы трехмерного электронного моделирования и т.д.), что позволяет получить наиболее полную, разноплановую, связанную между собой информацию об объектах исследования» [24, с. 33–34].

Опираясь на данное суждение, вначале была выявлена структура формирования творческих концепций в древнем искусстве Европейского Северо-Востока, как источника образных трактовок в традиционном жилище коми-зырян, представленная автором в виде цвето-графической экспликации

(рисунок 33). Очевидно, что возникновение и развитие художественной стилистики образно-смысловой иконографии в древнем искусстве Европейского Северо-Востока происходил под влиянием определенных условий, к которым, прежде всего, относятся природно-климатический фактор, социально-исторический фактор, психологический фактор, мифо-религиозный фактор. Дальнейший анализ привел нас к следующим рассуждением.

Природно-климатический фактор является основополагающим, т. к. окружающая естественная среда: ландшафт, климат, природные материалы, местная флора и фауна во многом определяли особенности начала и развития традиций художественной культуры (художественные материалы, подражание действительности через творческую интерпретацию реальности).

Социально-исторический фактор обуславливает, что каждое последующее развитие деятельности человека вырастает из предыдущего опыта (знания и практика). В этом контексте исследователь Н. В. Бортникова обращает внимание на «миграции народов и межэтнические контакты, способствовавшие активному обмену, как в материальной, так и в духовной сфере. Возникающие новые компромиссные конструктивные, технологические, эстетические решения объектов материальной культуры этноса были зачастую не просто механическим перениманием опыта соседей, а результатом его творческого переосмысления на основе собственных знаний и традиций» [26, с. 35].

Духовный (психологический) фактор предопределяет человека как творца с характерными для него внутренними чувствами, эмоциями, замыслами и фантазиями, а также композиционным чутьем на основе которых он способен преобразовать реальность в новый вид действительности – искусство. Формируя в сознании метафору предмета, фиксируя мгновение в изображении, он тем самым принимает его как ценность (аксиология) и продолжает творить, наслаждаясь художественными

образами (гедонизм), тем самым закладывая основы новой художественной формы бытия.

Мифо-религиозный фактор обуславливает ранние этапы развития сознания человека, когда оно носило больше образно-мифологический не академический характер. Каждый культурный пласт имел свои особые мифо-религиозные представления, «невидимую» духовную культуру, в которой были заложены концепции формирования окружающего пространства, его развития и места человека в нем. Частью таких концепций и их материальным воплощением являлись метафоричные материальные носители, наделенные определенным смысловым содержанием.

Перечисленные факторы определили особенности древнего искусства Европейского Северо-Востока, которое нашло свое отражение в таких его видах как: наскальные изображения, петроглифы, плоская и объемная пластика. Специфической чертой первобытной культуры является синкретизм, когда различные формы сознания: метафизический, эмпирический, социальный опыт и т. д. существовали и развивались в единстве. Поэтому изобразительный язык названных видов искусства формировался и совершенствовался в неразрывной связи триединства духовного, художественно-эстетического и форм освоения природного пространства.

Духовное начало в древнем искусстве включало индивидуальные, коллективные связи, религиозные представления, выражающиеся в характере мировоззрения и формах переживания мира доязыческого периода (магические действия, обряд, ритуал, мистицизм, тотемизм, анимизм), например, для обеспечения успеха в охоте или благополучия в продолжении и развитии рода. Творческое осмысление действительности порождало ее воспроизведение в актуальных художественных образах. Сакральные образы условно воспроизводились в графических и пластических композициях. В первом ряду отдавалось предпочтение таким художественным средствам построения изображения, как: линия, пятно, цвет, текстура (в различных

сочетаниях). Во втором ряду использовалось сочетание особенностей фактуры, рельефа и объема.

В качестве средств гармонизации художественной формы использовался широкий спектр составляющих: ритм и метр (чередование элементов композиции и интервалов между ними); пропорции (соотношение элементов графической, рельефной или объемной композиции); масштабность (соотношение размеров произведения с размерами человека и окружающей среды); статика – динамика (характеризуются степенью визуальной устойчивости или зрительным восприятием движения художественной формы); симметрия – асимметрия» (характеризуются расположением элементов композиции относительно главной оси); контраст – нюанс (характеризуются степенью сходства и различия элементов композиции по каким-либо свойствам). Эти средства фиксируются в качестве архивных данных об объекте исследования.

Формы освоения природного пространства характеризует эволюционные процессы, сопровождающиеся с началом культивирования новых материалов и способов их обработки, а также дальнейшим совершенствованием тех или иных технологий. Технологии способствовали формированию предметного наполнения традиционной жилой среды (одежда, орудия труда и охоты, постройки, украшения, различные культовые и бытовые предметы). В большинстве случаев именно свойства материала существенно влияли на технологические процессы создания объектов художественной культуры, в котором художественный образ воплощался и приобретал реальное существование. Вещественная сторона искусства, техника обработки материала существенным образом влияют на характер произведения искусства.

Таким образом, базовые факторы в единстве с духовными, художественно-эстетическими началами и формами освоения природного пространства способствовали формированию сакрального «археохудожественного пантеона» (В. Б. Кошаев) в древнем искусстве

Европейского Северо-Востока. Художественно-образный ряд выражался в устойчивых зоо-орнито-ихтио-антропо-изоморфных и абстрактных геометрических мотивах в различных вариациях. Появившись на самых ранних стадиях развития древних коми, художественное творчество постепенно складывается как самостоятельная форма общественного сознания, способ осознания мира и средство духовного развития этноса.

Следующим ключевым источником объяснения смыслодержания декоративного убранства традиционного жилища коми-зырян являются языческие культы, мифы и обряды, о которых речь пойдет во втором параграфе диссертационной работы. С привлечением традиционных мифотворческих концепций, на наш взгляд, картина, по интересующему нас вопросу становится развернутой и более полной.

1.2 Образно-художественные начала традиционного дома коми-зырян как воплощение этнокультурных смыслов

Традиционное жилище с его внутренним убранством и регламентированной организацией пространства являются не только самобытными образчиками этнического искусства, но и материальными носителями духовности и мировоззрения. Феномен синтеза материального и духовного в этнокультуре коми-зырян, как и у других народов, формировался в течение многих сотен лет и характеризовался, прежде всего, тем, что практически во всех формах своеобразной проектной культуры неизменно находила отражение та или иная грань сакральных смыслов общей парадигмы языческой, в основе своей, культуры этноса. Как отмечает исследователь народного искусства В. Б. Кошаев: «значительное место в художественно-образной системе дома занимают мифологические сущности, которые своим происхождением обязаны развитой языческой символике: культу предков, тотемам, оберегам, духам ушедших в иной мир хозяев, строительной жертве (ее ритуальной замене), представлениям о

возникновении жизни на земле и др.» [102, с. 18]. Иными словами, традиционное жилище для человека на протяжении столетий был одним из важнейших материальных носителей и информационным генератором этно-смыслового поля. В связи с чем исследователь традиционной культуры М. В. Сульдинский подчеркивает: «жилище – это не только сугубо материальный объект, а своего рода «квинтэссенция» освоенного человеком пространства, в котором фиксируются ментальность народа и его ценностные представления о сущности бытия» [183, с. 13].

В изучении традиционного искусства долгое время оставался невостребованным семантико-культурологический аспект. Однако, научный опыт показал, что невозможно увидеть и понять всю полноту образа объекта культурного наследия без учета его внутренних смыслов. Затрагивая контекст этнокультурных смыслов искусствовед Г. Вельфлин подчеркивает, что «национальные различия в устройстве глаза являются чем-то большим, чем только дело вкуса: обуславливая и сами будучи обусловленными, они содержат основы всей картины мира данного народа» [31, с. 281–282]. По данной проблеме доктор филологических наук Н. О. Осипова приводит следующие рассуждения: «в целом всю человеческую культуру, художественную в частности, можно представить как полиглотичное (многоязыковое) пространство. Именно в культурных знаках человек отбирает и структурирует свои знания о мире и свой опыт. Соответственно разные сферы и типы культуры по-разному производят отбор и структурирование информации. Семиотическое исследование, следовательно, рассматривает все феномены культуры как факты коммуникации, отдельные сообщения которой организуются и становятся понятными в соответствии с определенным кодом. Таким образом, семиотический подход опирается на положение о том, что культура говорит символами и знаками, поэтому, изучая знаковые системы различных культур, можно обнаружить их глубинные смыслы, извлекая ту или иную информацию» [143]. Вышеотмеченные высказывания наводят на мысль, что

традиционное жилище, являясь художественно-культурным собирательным образом материального и духовного, актуализирует выходы в различные области гуманитарных наук: культурологию, искусствоведение, археологию, историю, этнографию, лингвистику, фольклористику и т. д.

В ходе выявления мифотворческих предпочтений, отражением которых являются материальные носители художественной культуры разных народов, современные исследователи, в частности Н. Г. Юрченкова указывает на то, что «духовная культурная специфика должна рассматриваться как основной признак любого этноса, позволяющий во всех случаях отграничить его от других этносов» [235, с. 6]. В то же время духовному миру народа, его менталитету свойственно взаимопересечение национального и этнического. По мысли Н. И. Ворониной и Н. Л. Новиковой: «национальный менталитет – это глубинные структуры культуры, определяющие на протяжении длительного времени этническое своеобразие. <...> Менталитет национальной культуры, даже изменяясь, остается в своей основе постоянным, что позволяет идентифицировать культуру на всем ее историческом пути...» [36, с. 8].

В нашей работе для раскрытия характера и уникальных особенностей проектно-художественных решений в традиционном жилище коми-зырян привлекались тексты реконструкций мифологического мышления, а также сакральные традиции этноса и собственные полевые материалы, собранные диссертантом в ходе самостоятельных научных экспедиций, совершенных в 2010 – 2015 годах на территории Республики Коми (Койгородский, Корткеросский, Прилузский, Сыктывдинский, Сысольский, Усть-Куломский районы). В том числе, внимание ученых, проявленное к мировоззренческим концепциям этносов, в частности финно-угоров и русских народов, стало базовой платформой в изучении роли мировидения в процессах возведения, зонирования и декорирования традиционного жилища. Политеистические языческие реконструкции большинство исследователей относят к эпохам

средневековья, где хронологические рамки указанного периода у различных культур носит асинхронный характер.

Изыскатели научных вопросов по народной культуре А. Л. Багин и М. В. Кленов отмечают: «Пермь Вычегодская – термин, употребляемый в историографии для обозначения коми язычного населения, проживавшего на территории Европейского Северо-Востока в средневековье, непосредственных предков коми-зырян» [12, с. 11]. Средневековая Пермь Вычегодская XI – XV вв., которую исследователи образно олицетворяют с «колыбелью современной цивилизации коми-зырян», стала еще одной территорией, на которой активно проходили процессы культивации языческих верований (Л. Н. Жеребцов, Э. А. Савельева).

Языческие представления древних коми-зырян находили свое воплощение в идолах («истуканы», «кумиры») – объектах природной среды (причудливые формы дерева, камня, ручья, холма и т. д.), или в образах «второй» природы, созданных человеком. Исследователь народного искусства А. К. Чекалов отмечает, что «языческие изваяния могли представлять собой иногда совсем не обработанный столб, чаще всего чурбан, отмеченный тремя-четырьмя сильными зарубками» [208, с. 29]. В пластике художественной резьбы прослеживаются стилизованные очертания антропоморфных образов. Так, в своих заметках проповедник Стефан Пермский приводит следующие описания увиденных им сакральных идолов: «Кумири ваши, древо суще бездушно, дела рук человеческих, уста имут, и не глаголют, уши имут, и не слышат, очи имут, и не узнат, ноздри имут, и не обоняют, руже имут, и не осязает, нозе имут, и не поидут, и не ходят...» [232]. В продолжение уточнения стилистики визуальных образов деревянных скульптур можно выделить каноническое оформление головы в виде вытянутой по вертикали сферической или конусообразной формы. Созданные идолы устанавливались в освященных местах – святилищах и использовались для общения с иным миром, миром духов, для моления о благополучии. Так, исследователь культуры коми-зырян, К. Ф. Жаков пишет,

что «древние коми-зыряне освящали и ставили дома, в священных местах, в своих угодьях предметное олицетворение своей веры – идолов, и молились им» [58, с. 17].

Уникальными этнокультурными артефактами являются торасовейские идолы (рисунок 34а), найденные геологами случайно на берегу Торасовейского залива за полярным кругом. Установлено, что древний жертвенник вырезан из сосны. На нем забивали оленей и молились богам, на удачу привязывали к идолам ленточки. Древние деревянные сакрализованные скульптуры, возможно, не сохранились бы до наших дней, если бы не морская соль. Морская соль так законсервировала дерево, что установить его точный возраст не помог даже радиоуглеродный анализ. Художественное оформление святынь (рисунок 34б) финно-угорского народа – манси иллюстрирует одну из особенностей их образно-эстетической составляющей – древних божеств дополняли элементами одежды, так как по поверьям древних манси деревянные божки не могут быть раздетыми (В. Я. Петрухин).

К числу редких памятников раннего средневековья, выполненных из дерева, относятся Эшмесские идолы (IX – X вв. н. э.). В описании резных деревянных скульптур искусства средневековья исследователь древностей Печерского Приуралья А. М. Мурыгин приводит следующие данные: «один из идолов представляет собой мужскую фигуру с выраженным признаком пола (рисунок 35а). Объемный монолит фигуры изготовлен из уплощенного куска дерева, высотой 120 см. Голова круглая, без моделировки черт лица, туловище удлиненно-прямоугольное, руки не обозначены, укороченные ноги расчленены. Другое изваяние (рисунок 35б) имеет вид конически заостренного вверху столбика высотой 140 сантиметров. В верхней части лицевой стороны высечена крупная личина, под ней на одном уровне – еще две более мелкие спаренные. Ниже прослеживаются четыре насечки. Трактовка лиц схематична: щеки и глазные впадины показаны одной плоскостью, рот не обозначен». Как полагает А. М. Мурыгин: «Эшмесская

пещера могла служить ритуальным местом для небольшой группы либо сакральным центром для достаточно широкого круга коллективов, связанных между собой общими чертами материальной и духовной культуры» [132, с. 100–103].

В XIV–XV вв. в непрерывную цепочку формирующейся художественной культуры коми-зырян, тянущуюся из толщи тысячелетий, начали наслаиваться конфессиональные черты культуры христианской. Несмотря на христианизацию населения «вычегодской земли», проводимой миссией Стефана Пермского, языческие верования на Севере сохранялись и продолжали культивироваться как в традиционном жизненном укладе, так и в народном творчестве. Уникальный пласт аутентичной художественной культуры, в которой соединяющиеся причудливые формы языческого (архаического) и христианского религиозного сознания проявлялись, прежде всего, в художественно-образной системе жилища коми-зырян.

В традиционном обществе для достижения благополучия семьи в новом доме было принято технологические процессы домостроя сопровождать регламентированным комплексом символических обрядов, среди которых выделяют: 1. Выбор деревьев и места строительства; 2. Рубка и подготовка строительного материала; 3. Строительство; 4. Заселение жилища (А. К. Байбурин, Н. Д. Конаков, В. Б. Кошаев). Исследователи традиционной архитектуры коми-зырян Т. И. Чудова, С. И. Чудов утверждают, что: «В традиционной культуре семантика стоит выше прагматики, поэтому сакрализация строительной технологии коми-зырян обусловила возникновение системы принципов и правил отбора материала, места и времени для строительства нового жилища» [73].

Ученый-исследователь национальной культуры коми-зырян Н. Д. Конаков акцентирует внимание на том, что «восприятие дома как символической модели мира сближало процесс его строительства с космогенезом, а его строителя возводило в ранг демиурга» [98, с. 90]. Надо отметить, что обрядовый характер в «творении» дома проявлялся еще до

начала его возведения. Так, место и деревья для застройки хозяин выбирал совместно с колдуном (*тöдысь*). «Осознание места связано с осмыслением специфической для этого места упорядоченности, где установление порядка уже является началом творческого процесса» пишет С. А. Шубович [223, с. 8]. Образно-эстетическим идеалам места застройки соответствовали такие критерии как хороший уровень высоты ландшафта, достаточная освещенность и сухость. Помимо «привязок» к физическим характеристикам пространства для строения жилища, немаловажными, а возможно и первостепенными являлись критерии вышние (мифические).

Коми-зыряне признавали «знаковыми» определенные места, которые олицетворяли положительную или отрицательную семантику. Например, благополучным считались места, где раньше жили предки, где отдыхает домашний скот, где скапливаются насекомые (муравьи, мошкара), где изобильно произрастают злачные культуры, где протекал подземный источник, в местах, где паук плетет паутину. К неблагополучным местам для строительства дома относились участки, где прежде хоронили людей, горел дом, где раньше проходила дорога, стояла баня или заброшенный колодец, где растут ели и осины (В. П. Налимов, А. С. Сидоров, Т. И. Чудова).

Одним из самых устойчивых благожелательно-протективных знаков считался дух-предка в виде антропоморфного образа. На основе этнографических исследований А. С. Сидоровым было отмечено, что «крайне редко очевидцы становились свидетелями обычая захоронения члена семьи возле дома (на территории усадьбы). Еще раньше хоронили даже под полом дома (в подполье)» [175, с. 46]. Распространенной ипостасью духа-предка являлся образ дерева. Являясь материальным воплощением архаического осмысления мира, деревья наделялись статусом сакральности и модифицировались в особые языческие символы. Так, коми-зыряне верили, что у каждого человека имеется свое дерево, дерево-двойник (*ас-пу*). По древним поверьям такое дерево обладало чудодейственной силой, например, если сделать из дерева-двойника стол, то он никогда не опустеет от пищи,

если сделать лыжи, то они при одной мысли перенесут человека до места назначения [17, с. 321; 175, с. 49]. Вследствие сверхъестественных свойств природного материала, средневековые идола с антропоморфными чертами вырезались из дерева в виде объемных изваяний и в силу своей протективной знаковости, могли быть прообразами духа предка-покровителя. Не исключено, что в последующие эпохи подобные художественно-модифицированные объекты поклонений устанавливались в сакрализованных локусах пространства жилищ, например, на месте красного угла.

Исследовательница материальной культуры финно-угорских народов В. Н. Белицер во время своих экспедиций в 1930 – 50-е годы неоднократно встречала на кладбищах коми-зырян намогильные памятники со своеобразной конфигурацией внешних очертаний: «столбики обтесывали топором, часто придавая им форму человеческой фигуры» [17, с. 329]. В качестве примера В. Н. Белицер приводит рисунок памятника (рисунок 37а). Малая архитектурно-сакральная форма, пишет исследователь народного зодчества И. Н. Шургин: «представляет собой толстую пластину с завершением, контур которого подобен прямоугольному ромбу. Под завершением одну из широких сторон пластины пересекают рубыши: два – горизонтально и еще два – косым крестом» [226, с. 81]. Он же в своих исследованиях иллюстрирует подобные образно-художественные материальные объекты с характерными свойствами стилистических очертаний (рисунок 37б). Неординарность форм, прежде всего, проявляется в отсутствии христианской символики. У одного из памятников выделяется квадратное в среднем сечении, переходящее в четырехгранную усеченную пирамидальную форму наверху, отделяющееся от основной части четырьмя парами одинаковых встречных подрубов. Другой столб имеет завершение в виде полушария, отделяющееся крутым круговым подрубом от основной части памятника. Исследователь отмечает что: «в этнографической

литературе подобные памятники известны под названием «голбец» или «голубец» [226, с. 82].

Проведенный автором искусствоведческий анализ на основе сопоставительных черт образно-художественной интерпретации надмогильных памятников и декоративно-утилитарных элементов традиционного жилища коми-зырян: чибби на кровле дома (рисунок 38а), опорные столбы крыльца (рисунок 38б), элементы предметного наполнения интерьера (рисунок 39а), малые архитектурные формы (рисунок 39б) указывает на их идентичную скульптурную обработку. При выборе материала определяющими критериями были доступность, долговечность и оптимальность набора в использовании художественных технологий для его обработки. Такими являлись стволовые части хвойных пород деревьев (сосна и лиственница). В стилистическом решении, применяемые пластические комбинации скульптурной резьбы способствовали созданию объемной композиции отражающей очертания антропоморфного образа. В верхней части идолообразной объемной фигуры вырезалась условная форма головы, нижняя часть стилизована в виде обобщенной формы туловища человека. В объяснении сущности таких аналогий мы соглашаемся с мнением А. К. Чекалова, объясняющего начало происхождения таких форм от художественно-стилистических особенностей голов антропоморфных языческих идолов.

С образом духа-предка мог отождествляться также орнитоморфный или зооморфный образ. Так, в резном декоре надмогильных столбов распространенным мотивом изображения были миниатюрные кровли с охлупнями в виде конских голов (рисунок 40; рисунок 41). По наблюдениям автора замечено, что в материально-художественной культуре коми-зырян стилизованными образами коней могли украшаться бытовые деревянные предметы и архитектурные элементы жилища (рисунок 42). Например, мотив «двухголового коня» в проектно-художественном решении символизировал цикличность жизни – смену дня и ночи, жизни и смерти, а также являлся

одним из воплощений сакрального протективного знака духа-покровителя (Л. Н. Жеребцов).

Помимо отождествления духа-предка с биоморфными (одушевленными) формами в культуре предка коми-зырян бытовали сакральные элементы, относящиеся к каким-либо предметам традиционной предметно-пространственной среды. В экспедиционных материалах автора по юго-западным районам Республики Коми зафиксирована информация, полученная от старожилов, проживающих в этих районах о том, что статусом сакральности духа предков наделялся родовой очаг в жилище, подобным положением могли наделяться вещи, ранее принадлежавшие усопшему. Устойчивой была вера в предвестника (*Орт* – «двойник») смерти человека. В течении сорока дней он обходил места, где бывал человек, а после превращается в неодушевленный предмет или уходил в могилу. Так, ученый П. А. Сорокин в своих исследованиях отмечает: «часто, найдя какой-нибудь предмет, которому очутиться тут никак нельзя, зыряне думают, что это пришла душа умершего в образе найденного предмета» [178]. Воплощением духа-покровителя у коми-зырян являлся пас – знак рода (рисунок 43). Такие сакральные знаки в виде зарубок ставили на деревянных хозяйственных постройках, бытовых изделиях и на стволах деревьев своих родовых территорий. Традиционно считалось, что художественная материализация образа предка-покровителя усиливала духовное содержание культурного объекта, наполняя его смыслами благополучия и протективной символикой. По мнению доктора искусствоведения А. Г. Бурнаева, скрытая (внутренняя, духовная) и визуальная (воплощенная в материале) народная символика (мировоззренческие «тексты») есть «... условная интерпретация действительности в человеческом сознании и может быть внешне явленным ликом мифа и выражена фигурально в слове и предмете» [27, с. 112].

Смысловым содержанием были пронизаны и проектно-художественные процессы строительства традиционного жилища этносов, в том числе и коми-зырян. По утверждению отечественного исследователя

В. Б. Кошаева: «важнейшим признаком принадлежности к этнической образной модели является степная или лесная схема мира, определённая доминантами векторов вертикалей и горизонталей. Система строительных категорий составляет уникальный, глубокий пласт культуры и искусства народов края. Принятые в различных регионах нормы строительной практики, наделяются особыми этнокультурными композиционно-пространственными чертами» [102, с. 18]. В «лесной схеме», присущей коми-зырянам, определяющим становится доминанта вертикали, которая близка к «мифологическим конструкциям славянской и угрофинской моделей мироздания» (В. Б. Кошаев, Т. И. Чудова). Издревле человек являлся частью природы («плоть – земля, кровь – вода, волосы – растения» [193, с. 13–14]), способствовала появлению в культуре этносов священных мифологических образов. Сакральные образы, модифицируясь в динамике исторического развития, материализовывались в объекты вещного мира, и, выражая региональную специфику, способствовали созданию этноэмоциональной атмосферы. В становлении художественности традиционных жилищ одним из самых устойчивых стал образ дерева, берущий свое начало из древних культов, характерных для устоявшегося мифопоэтического мышления финно-угров и славян.

При моделировании вертикальной структуры жилища, как уже было отмечено выше, в домостроительных традициях коми-зырян прослеживаются несколько ступеней возведения дома. На основе анализа различных источников и собранных полевых материалов, исследователь традиционной архитектуры коми-зырян Т. И. Чудова соотносит трехступенчатую структуру возведения дома с представлениями о троичности любого процесса (начало-середина-конец): 1. Выбор деревьев и закладка сруба; 2. Укладка матицы и потолочного перекрытия; 3. Создание кровельной конструкции и установка князевого бревна. Как правило, перед началом строительства дома, особое внимание уделяли выбору деревьев. Согласно народным верованиям, для строительства подходили не все деревья. Печать негативной символики в

народной традиции несли деревья у которых было несколько вершин, искривленные, с множеством сучьев, с неестественными темными наростами, полу высохшие деревья (Н. Д. Конаков, А. С. Сидоров). Подобные обычаи, по наблюдениям автора данной работы, бытовали в традициях и у других финно-угорских народов, например, коми-пермяков (В. Н. Белицер), мордвы (М. В. Сульдинский), удмуртов (Е. В. Овчинникова), а так же у славян (А. К. Байбурин).

В дополнении к вопросу о семантике отдельных пород деревьев, на основе изученных источников, нами было выявлено, что в традиционных представлениях коми-зырян положительной символикой наделялись: береза – *кыдз пу* (плодородие), можжевельник – *тусяпу*, рябина – *пелысь пу*, верба – *бадь пу*, ольха – *ловпу* (оберег), ель – *коз пу*, пихта – *нбыв пу* (вечность). Отрицательная символика была характерна для черемухи – *льём пу* (связь с хтоническим нижним миром) и осине – *пипу* (страдание). В то же время, сакральная ипостась деревьев отражалась и в образной системе гендерной дифференциации, в которой хвойные деревья олицетворяли образы мужского семиотического поля, а лиственные деревья, в особенности береза, соответственно, представляли образы женского семиотического поля (Н. Д. Конаков, В. П. Налимов, О. И. Уляшев). В исследовании гендерного фактора в проектно-художественных решениях предметной среды, кандидат искусствоведения О. Р. Халиуллина пишет, что «маскулинный характер человека (разумный) и феминный (иррациональный) объясняются как данность, осознанная в глубокой древности, а бинарные оппозиции, контрасты мыслятся как устойчивые стереотипы понимания мужской и женской природы, отражающие состояние культуры общества на протяжении всей истории» [202, с. 9]. На наш взгляд, подобный фактический материал необходим для выявления глубинно-смысловой основы выбора художественных материалов в проектной культуре любого этноса.

В символике строительной практики коми-зырян базовым материалом жилища являлась сосна (*пожём*), которая в народных мифологических

сюжетах являлась олицетворением «Мирового дерева». В описании приведенного образно-мифологического стереотипа, исследователь финно-угорских культурных традиций Н. В. Рябов дает следующие сведения: «Мировое дерево (*от лат. arbor mundi* – «космическое дерево») являлось одним из основополагающих универсальных символов организации вселенского пространства в системе мифотворческого сознания многих народов практически всех континентов. Несмотря на то, что его смысловая наполненность несколько различается: дерево жизни, дерево плодородия, дерево центра, дерево восхождения, небесное дерево, шаманское дерево, мистическое дерево, дерево познания и т. д., все же в традициях самых разных народов постепенно складывалось символическое отождествление дерева со всей вселенной или, по крайней мере, с тем миром, который был освоен людьми» [167, с.103].

На территории Европейского Северо-Востока самый ранний предмет, олицетворяющий художественный образ «Мирового дерева» относится к бронзовой зооморфной пластике, датированный VIII – VI вв. до н. э. (рисунок 44). По мнению Л. И. Ашихминой, он представляет собой выполненную в плоском рельефе бронзовую модель дерева жизни. Исследователь выделяет в этой модели три зоны (верхнюю – крона, среднюю – ствол и нижнюю – ползущий змей), которые могут быть связаны соответственно с тремя вертикальными уровнями вселенной: верхним, средним и нижним мирами [11, с. 9]. Проведенный нами сопоставительный анализ между древней бронзовой формой и природным аналогом (сосной), позволил выявить сходную морфологическую конфигурацию в дендроморфных образах, проявляющуюся в вытянутости ствола и больших пропорциях кроны.

Изыскатель традиционного искусства коми-зырян В. Э. Шарапов отмечает, что «в фольклоре коми образ священной сосны (либо священных сосен) наделяется чертами, перекликающимися с характеристиками Мирового дерева, идея которого «локализуется» местной традицией –

связывается с реальными, либо предполагаемыми топографическими объектами. С неприкосновенностью священной сосны связывается идея стабильности мироздания и благополучия жизни» [214, с. 137]. Возможно, что подобными чертами образ сосны наделялся в силу таких физических качеств как крепкий, достаточно большого диаметра высокий, прямой ствол и могучая крона, а направленность ветвей вверх символизировала взаимосвязь сакрального дерева с небесным божественным миром. Поэтому неслучайно это сакрализованное дерево использовали в качестве основного материала в конструктивных элементах срубных жилищ – «сооружений, возведенных из горизонтальных бревен, соединенных в углах врубками» [158, с. 274]. Срубные модули или клетки, в свою очередь, конструировались из венцов – «в деревянном строительстве бревна или брусья, составляющие один горизонтальный ряд сруба» [162, с. 77].

В традициях возведения жилища коми-зырян многими исследователями (Л. Н. Жеребцов, Н. Д. Конаков, Т. И. Чудова и др.) было отмечено, что рубку сруба начинали в марте месяце, такой выбор был связан с идеей общего пробуждения природы. При возведении венцов плотники сверяли, чтоб порог приходился на седьмом или девятом, а матица на семнадцатом или девятнадцатом рядах – нечетные венцы считались благополучными. Символические инициации продолжались во время строительства дома на выбранном месте. Так, под первые бревна сруба хозяин дома оставлял щепу и монету (символ богатства и благополучия в возводимом жилище), крыло дикой утки (сакральный оберег, связь с верхним миром – миром богов), клочком шерсти или зерном (семантика плодородия).

Еще в самом начале строительства во внутреннем пространстве сруба устанавливалась принесенная из леса выкопанная с корнями молодая елочка (семантика древесного оберега – удаление вредоносных потусторонних сил из его сакрального пространства) или рябину (семантика древесного оберега – предохранение дома от проникновения порчи и нечистой силы). Аналогичный строительный обряд был известен и у других финно-угорских

народов (удмуртов, мордвы) (В. Б. Кошаев). В знак хорошего исхода дел деревце сопровождало последующие ключевые моменты возведения дома. Оно сопутствовало процессу укладки матицы, которая в символическом контексте олицетворяла центральную ось мироздания и играла определяющую роль в регламентировании принципов зонирования социально-половой и хозяйственно-бытовой структуры жилого пространства интерьера избы, в частности, ее предметного наполнения. В конечном итоге, сакральное деревце фигурировало и на финальных аккордах строительства – установке князевой следи, прикрывающей сверху и фиксирующей стык двухскатной тесовой кровли.

В контексте мифопоэтических воззрений этноса, установленное деревце ассоциировалось со священным «Мировым Древом», обрядовая символика которой, надо полагать, отождествлялась с вертикальной трехуровневой структурой дома и способствовала благополучному формированию упорядоченной и гармоничной объемно-пространственной конструкции, единство всех частей которого достигалось синтезом практического и сакрального. В этой связи, учитывая мнения ученых в области истории и этнографии коми-зырян, в нашем искусствоведческом исследовании было раскрыто, что объемная композиция традиционного дома коми-зырян отражает четкое и глубокое раскрытие основной эстетической идеи – образа мирового дерева, важнейшая сторона которой направлена на выявление ее художественно-духовного содержания.

Стало очевидным, что в раскрытии глубокого образного характера и своеобразия в сложном процессе достижения гармонизации и целостности художественной формы жилища, стали этнические принципы осмысления форм живой и неживой природы. Эстетическое восприятие и одухотворение того или иного объекта естественной среды в традиционном понимании было обусловлено соотнесением его с неким идеальным прообразом, который являлся закономерностью. Как полагает отечественный исследователь проявления мифологических аспектов в архитектурных произведениях

С. А. Шубович: «таким традиционно узнаваемым прототипом выступает, прежде всего, «вечный» космогонический образ мирового порядка, данный в различных инвариантах. В предельно универсальной, архетипической форме таким инвариантом выступают мировой океан, мировая гора, мировое древо, дающие основу для самых разных модификаций и упорядоченностей» [223, с. 9]. Из этой тенденции вытекает способность народного художественного творчества решать самые сложные вопросы образного формообразования, в результате которых рождаются структуры, четко отвечающие принципу органичности. Из проведенного нами анализа этих вопросов определились некоторые типы морфологических структур, различающиеся по разным композиционным свойствам. Среди них выделяются: колористическая структура (цвет), геометрическая структура (форма), пространственная структура (расположение).

На основе результатов исследований О. И. Уляшева по семантике цвета коми-зырян, формируются общие представления об архаичной триаде ахроматической и хроматической систем кодировки национального мифического пространства (рисунок 45). В ахроматическом варианте древа черный цвет символизирует мир нижний – загробный, серым цветом обозначается мир средний – земной, белый цвет олицетворяет мир верхний – небесный. Учитывая хроматическую дифференциацию мифологических пространств, предложенную О. И. Уляшевым, автор настоящей работы интерпретировал трехмерную смысловую модель вертикальной структуры дома коми-зырян, используя похожую условную колористическую модель (рисунок 46). Синим цветом маркирована нижняя часть объемной структуры жилища (подполье), ассоциирующаяся по традиционным представлениям с потусторонним, хтоническим миром. Красным цветом обозначена средняя, жилая часть дома, символизирующая окультуренное пространство земного мира. Желтым цветом отмечена верхняя часть жилища (кровля), присущая небесному миру. Несмотря на отличия в спектральных оттенках, каждая из

пространственных локусов представляет неотъемлемую часть единого целого художественного образа.

Близкая по сюжету картина наблюдается в языческом мировоззрении коми-зырян, воплощенная в космогонических сюжетах и мотивах мифологии этноса. Доктор философских наук, профессор Н. Г. Юрченкова подчеркивает, что «XX в. чрезвычайно расширил наше представление о мифе, его функциях и структуре, тесных связях с индивидуальной психологией творчества. Мифология обнаружила себя не только как генетический источник для развития художественного мышления, но и как его вечная модель и существенный элемент» [235, с. 5]. Вследствие чего, с точки зрения рассматриваемой проблематики, исключительный интерес представляют разыскания в области мифологических коннотаций традиционных проектно-художественных решений. «В этом случае – по убеждению А. К. Байбурина – они играют тройную роль: 1. являются образцами текста как такового; 2. передают прагматическую информацию; 3. репрезентируют определенную мифологему» [15, с. 223]. Основные мотивы древних преданий здесь выступают как этномаркеры, отсылающие зрителя к культовой традиции коми-язычников, где персонифицированный образный ряд имел особое сакральное значение.

Согласно исследованиям финно-угорских космогонических текстов (*от греч. kosmogonia* – происхождение мира) начало формирования мира в мифологии родственных народов были схожими. Так, первоначальным материалом для творения являлся безграничный хаос. Как отмечает отечественный исследователь Е. М. Мелетинский: «превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этнический аспект» [123, с. 169]. Преобразование хаоса в очертания земной формы закладывает водоплавающая птица в образе утки. Далее, в результате актов репродукции (самовоспроизведения) утки-матери, из яиц рождаются два противоположных по своей сути первоначала, боги-демиурги: Ен в образе

лебеда (*юсь*), представляющий светлую и положительную ипостась и Омоль в образе гагары (*токты*), представляющий темную, отрицательную сторону.

С появлением Ена (*Инмар* у удмуртов; *Юмал* у финнов; *Ильмаринен* у карел; *Уку* у эстонцев; *Юмбел* у саамов; *Юмо* у марийцев; *Чам-наз* у мордвы; *Нуми-Торума* у обских угров; *Иштен* у венгров) и Омöля (*Керемет* у удмуртов; *Рота* у саамов; *Куль* у угров и коми-пермяков; *Йын* у марийцев; *Шайтан* у мордвы) описывается процесс дальнейшего становления мира как результат совместной, хотя и противоборствующей деятельности светлого и темного демиургов, при этом определялись сферы влияний антагонистических сил. В творческом процессе задавались все новые контуры, в основном полярных, по своей сути, элементов мироздания: небо и земля, солнце и луна, день и ночь, жизнь и смерть, добро и зло, и т. д. По мнению Н. Д. Конакова: «посредством бинарных оппозиций первобытное сознание удивительно просто и в то же время гениально разрешило один из основных законов диалектики, раскрывающий источник самодвижения и развития объективного мира – единства и борьбы противоположностей» [98, с. 9]. Завершение мироздания связано с окончанием борьбы за небо, на котором стал править Ен, а «темный» брат Омоль был низвергнут в подземное царство. На этом устанавливается вселенская стабильность, которую олицетворяла универсальная трехуровневая вертикальная мировая ось в образе сакрального символа – мирового дерева (Н. Д. Конаков, В. Я. Петрухин).

Итогом изученного значительного объема исследований, посвященных мифологии коми-зырян стала авторская цвето-графическая разработка этнической художественно-образной полисемантической модели мира (рисунок 47). Форма дерева, как сакральный *эстетико-этнический* (термин наш) смысловой образ, стал определяющим условием построения гармоничной концепции для достижения в ней единства в многообразии. Основная идея графической композиции заключается в выявлении, посредством цветовых и геометрических экспликаций, взаимосвязей

структуры топографии мифологических пространственных локусов и образов, сыгравших определенные роли в становлении смысловых значений и художественности традиционной материальной среды коми-зырян. Для достижения быстроты и четкости восприятия, а так же обеспечения наглядности, ясности понимания образа, был использован природный древесный прототип – ель (*коз пу*). В качестве базовой формы для формирования художественно-смысловой концепции эта порода дерева автором настоящих строк была выбрана не случайно.

В символическом аспекте, в традиционных представлениях древних коми-зырян, ель олицетворялась с вселенской осью, средоточием мироздания, «деревом Ена» (Н. Д. Конаков, В. Э. Шарапов). В. М. Рошаль относит еловый лапник к одному из сакральных атрибутов, символизирующих «нетленность земного бытия» [176, с. 421]. Исследователь традиционного искусства финно-угорских народов В. Б. Кошаев обнаруживает связь «традиционной символики ели у коми-зырян с идеей дороги, перемещения из мира этого в миры иные» [104, с. 228]. Соглашаясь с указанными выше сравнениями, мы предполагаем, что за счет таких выразительных свойств ели как густая, темная, протяженная крона, направленность увесистых ветвей вниз, она ассоциировалось в сознании этноса с неким «порталом» в мифическую пространственно-временную среду.

В художественно-образном аспекте, очертания мифической среды, исходящие от идеи растущей формы органического природного аналога, по замыслу автора, модифицируются в лаконичную, максимально стилизованную, геометрическую двухмерную цветовую модель. Морфологическая структура художественного образа собрана из трех мифо-пространственных уровней, которые символизируют тождественные по масштабу и конфигурации три больших, чередующихся относительно вертикали треугольника, в то же время, определяющие четкую выразительность обобщенного силуэта «Мирового Древа». Базовые плоские

пространства трех уровней формируют гармонично сочетающиеся ромбы и треугольники, характерные для древних архетипических образов, наиболее хорошо распространенных в традиционных принципах построения декоративных композиций художественной культуры коми-зырян и – шире – финно-угров. Тем самым задается важный принцип «синтаксиса» графической композиции – подчинение всей системы закону геометрического построения, обеспечивающему оптимальную компоновку элементов в определенную конфигурацию целого. Наиболее простое и ясное воплощение этот принцип получает в приеме модульной, метро-ритмической координации треугольных и ромбических форм.

Достаточную прочность и правила сочетания геометрических элементов, формирующих мифо-пространственную структуру, определяют их символические контексты. Ключевым понятием в описании данной этнополиморфной образной системы является «художественный текст». «Художественный текст – по мысли доктора филологических наук Н. О. Осиповой – это структура, все элементы которой на разных уровнях несут определенную смысловую нагрузку» [143]. Так, за модуль принимается величина мифического элемента – топонима (от греч. *topos* – место и *онума* – имя, название). Их развертывание в пространстве и времени играют особую роль в системе диалектики связей между частями сакральной системы жизненных процессов мифологического континуума. Коммуникационные матрицы-образы образуют группы-конгломераты в виде ритмически повторяющихся акцентов структуры и индивидуализируются (дифференцируются) в зависимости от смысловых артикуляций цветом и размещением в пределах пространственных координат (ниже или выше, правее или левее относительно центральной вертикальной оси).

Весомым дополнением к смысловой комбинации геометрических архаических форм в художественно-образной модели «Древа Мира» по представлениям древних коми-зырян, на наш взгляд, является ее цветовое символическое содержание. Основанная на изысканиях коми ученых, прежде

всего Н. Д. Конакова, П. Ф. Лимерова и О. И. Уляшева, ее ассоциативная колористическая интерпретация явилась наиболее изощренным аспектом в формировании архитектоники композиционно-художественной разработки и выступает рационально обоснованным, производящим яркое впечатление и имеющим четко выраженный образно-семантический характер. Колористический образный порядок, прежде всего, актуализирует архетипические представления этноса о трехуровневой структуре мироздания, воплощая в ней мир истоков традиционной культуры. Нюансные цветовые соотношения локусов-модулей сливаются в целостной пространственной непрерывности, мягко вписанные в определенные участки топографии благодаря прямоугольным сопряжениям. Целое живописно и вместе с тем подчинено ясно воспринимаемым закономерностям построения. Все элементы сакральной мифо-пространственной структуры связаны в едином поле, скоординированном относительно вертикальной оси Древа Мира. Сакрально матрицы соединены в группы, согласно их естественным функционально-пространственным и коммуникационно-смысловым взаимосвязям. Изобразительная авторская аранжировка ритмо-метрической символической мифо-пространственной структуры, основанная на сочетании таких художественно-композиционных свойств, как форма, цвет и расположение, отражает отголоски модели мироздания коми-зырян.

В мифологических описаниях, как отмечают исследователи Н. Д. Конаков и П. Ф. Лимеров, по представлениям древних коми-зырян нижний уровень «Древа Мира» (условно корни) является подземным пространством. Правил мрачным низом темный демиург *Омоль* (Нечистый) с помощью конгломерата своих хтонических духов-приспешников: *Лёк* (Плохой, Злой, Вредный), *Косньод* (Тощий, Худой), *Укшаль* (Чахлый). Образы этих хтоносов ассоциировались с вредными творениями самого Омёля, например, со змеёй (*вижля*), червем (*номыр*) или слизью (*улим*). Сам владыка подземного царства находил свое воплощение в образе ящера

(*лѣщö*), истоки художественной интерпретации которого были замечены еще в мотивах пермского звериного стиля.

В описаниях нижний мир мог толковаться и как подводный, где традиционная материальная среда являлась проекцией земного мира людей, дополненная водными обитателями и мифическими существами. В качестве примера визуальной художественной трактовки подобных описаний автор приводит триптих художника-графика А. В. Попова (рисунок 48). В нашей дендроморфной структурно-семантической модели мира мифический низ построен на нюансных сочетаниях темных оттенков, в которых сумрачная сдержанность тонов усиливает впечатление мистери (таинственности) этого пространства. Мы полагаем, что подобные ощущения коми-зыряне испытывали относительно нижней клетки жилища – подполью или голбцу (*гöлбöч*).

На стыке точек соприкосновения между подземным и земным миром, по представлениям древних коми-зырян, существовала пограничная среда, посредством которой осуществлялся переход из земной жизни в мир иной. Роль жертвователей, своеобразных Харонов, другими словами, перевозчиков душ умерших в загробный мир исполняли два мифических образа. Одним из них могла быть Ёма – жена Омöля. По другой версии «перевозчиком» являлся паук (*черань*). Так, в содержании мифологических текстов встречается описание сцены переноса души пауком по паутине через смоляную реку (*сир-ю*). Вследствие чего прослеживается прямая связь образа паука с миром предков. Увидев такого насекомого зыряне говорили, что он принес какую-то весть (*юöр*) от сородичей с того света (П. Ф. Лимеров). Художественно-смысловая концепция паука, по нашим данным, стала актуальной еще в ушедшие века раннего средневековья. Например, в одной из многоярусных вертикальных композиций культовой торевтики того времени древние литейщики искусно запечатлели образы пауков в нижней части изделия, символизируя тем самым их присущность к сакральному исподнему миру (рисунок 28а).

Также мы соглашаемся с мнением исследователя народной культуры Н. Д. Конакова, который приводит дополнительные примеры объективизированных элементов культуры коми-зырян, относящиеся к переходной среде в потусторонний мир. К таким он относит баню (нахождение бани на рубеже неосвоенного и освоенного пространства ассоциировалось с мифическим порталом между миром земным и миром иным); реку и кладбище (семантика как одного из путей в загробный мир); двойника человека (*орт*) (предвестник перехода в мир предков). В концептуальной древовидной композиции отмеченные образные сегменты маргинального пространства расположены на рубеже среднего и нижнего мира в виде треугольников и обозначены нейтральными приглушенными цветами. В традиционном жилище коми-зырян таким сакральным смыслом и, в то же время, утилитарной функцией наделялся пол с дверным проемом или люком в пространство подполья.

Олицетворением земного мира в традиционном жилище коми-зырян – шире финно-угорских народов и славян – являлось жилое помещение дома. В мифологических текстах земной мир представляется наиболее событийным и многообразным. Подобный характер условно отражен в авторской художественно-образной концепции средней части «Мирового древа», символизирующей земное пространство (рисунок 47). Колорит взаимосвязанных элементов пространственных локусов решается, согласно выводам О. И. Уляшева по семантике цвета в традициях коми-зырян, через нюансные сочетания теплых оттенков, в большей степени красного цветового спектра.

В левом нижнем геометрическом сегменте среднего мира сгруппированы составляющие «доместицированного» человеком пространства – «своего». Созидательная основа здесь заключается в союзе мужского начала: *Ай* (мужчина) и женского начала, *Энь* (женщина). В мифологическом контексте, по мысли доктора культурологии О. Г. Беломоевой: «Человек не всегда находится на первом плане, но всегда

значим как смысловая константа образа. Он – не просто частичка Вселенной, он неотъемлемая часть мира, несущая в себе его духовные устои [18, с. 62].

В традиционных представлениях древних коми, как, впрочем, и у других народов мира, существовала мифологическая концепция, согласно которой помимо реального земного мира имелся и иной пространственно-временной континуум, заселенный сонмом всевозможных духов. Как отмечает К. Ф. Жаков: «Зырян окружали невидимые духи – боги, которые играли чрезвычайную роль в их жизни» [58, с. 17]. Исследователи мифологии коми-зырян: К. Ф. Жаков, Н. Д. Конаков, П. Ф. Лимеров и др. выделяют основные образно-смысловые конгломераты мифического пространства земного мира. В первую очередь, это образы духов, взаимосвязанных с домашним хозяйством: *Олыца* – «домовой»; *Рыныш айка* – «хозяин амбара»; *Гид айка (Суседко)* – «хозяин конюшни, хлева»; *Пылсян айка* – «хозяин бани»; *Пёлзничка* (аграрное божество) – «дух цветущего ржаного поля». При соблюдении человеком определенных регламентов духи окультуренных пространств сохраняли благополучный микроклимат. К вредоносным духам относились: Бубу – «злой домашний дух» и *Шева* – «дух болезни». Такие считались приспешниками темного демиурга Омöля и могли явиться в образе ящерицы, жука, мышонка, червячка, личинки, волоса, узла из ниток.

По правую сторону от мировой оси, в нижнем геометрическом сегменте срединного мира сосуществовало неокультуренное человеком пространство – «чужое». В связи с чем в авторской интерпретации оно отмечено, в отличии от обжитого пространства, градацией более сумрачно-темных оттенков. «Чужая» среда представляла симбиоз леса и воды – *Вөр-Ва*. Свообразным «Посейдоном» водного мира в мировидении древних коми-зырян был *Васа* – «водяной». От его рода исходили длинноволосые духи водной среды: *Ю* – «река», *Вад* – «озеро», *Шор* – «ручей». Главным божеством и хозяином леса был *Вёрса* – «леший». У него водилась своя свита, состоящая из лесной нежити: *Лешак* – «нечистая сила», *Гажтёмьяс* – «невесёлые», *Вёраньяс* – «лесные жены», *Люзимер* – «порыв ветра». По

утверждению К. Ф. Жакова: «Бог леса – вёрса – занял центральное место между богами, если не по могуществу, то по близости к человеку» [58, с. 4].

Лесная среда, коренными обитателями которой, в числе прочих этносов, являлись и коми-зыряне, в сознании древних коми воспринималась как условие продолжения жизни. В лесной стихии важное место занимали звери. «Потому – подчеркивает О. Г. Беломоева – что зверь олицетворяет исток, из которого проистекало некогда все многообразие жизни» [18, с. 62]. Аналогичные представления были распространены в различных областях земли, у разных народов. Б. А. Рыбаков полагает, что: «Такая повсеместность свидетельствует о том, что культ небесных оленей или лосей как культ Прародительниц животного мира является отголоском общей для всех народов стадии мезолитическо-неолитического охотничьего и оленеводческого быта» [166, с. 46]. Сакральные образы лося (*йöра*) и оленя (*кöр*), бытующие в промысловом культе финно-угоров, в том числе и коми-зырян, были наиболее устойчивые. Впоследствии символика промысловых образов получила интенсивное распространение в декоре внешнего и внутреннего убранства традиционного жилища коми-зырян.

Центральную верхнюю часть мифологического пространства земного мира завершает ритмическая группа из ромбов – олицетворяющая ядро срединного мира. Главную роль в этой группе играет *Зарни Ань* – «золотая женщина», которая по мифологическим описаниям является воспроизводителем природной земной материи. В славянской мифологии подобными функциями обладала богиня плодородия и домашнего очага – Макошь, в удмуртской мифологии – Кылдысин – «верховное божество, по повелению которого на земле зарождалось и начинало существовать все живое» [25, с. 38]. В традиционном декоративно-прикладном искусстве коми-зырян черты Зарни Ань воплощались в образе утки, поддерживающей на своей спине утят – символ жизни (рисунок 49; рисунок 50). Сакральный образ Матери-прародительницы представлял ведущее значение в бытовавшем культе плодородия. В управлении земными циклами помогали

Зарни Ань ее дочери – природные стихии: *Му* – «земля», *Ва* – «вода», *Сынöd* – «воздух», *Би* – «огонь» (К. Ф. Жаков, В. В. Кандинский). Еще одним важным звеном в конгломерате духов «земного» пространства, связующих реальные и параллельные миры были Духи предков – *Ыджыд Айяслөн вежөр* (*ыджыд ай* – «старший предок», *вежөр* – «дух»). В контексте семантики и художественно-образных интерпретаций они рассмотрены в начале второго параграфа.

Верхнюю пограничную зону в полисемантической модели «Мирового Древа» – рубеж между земным и небесным миром – представляют Востым или Вой кыа – «северное сияние» и Ёшкэмöшка – «радуга». В традиционном жилище коми-зырян с подобной пограничной средой ассоциировалось потолочное перекрытие, а само чердачное помещение символизировало мир небесный. В авторской художественно-графической трактовке горний мир венчает самый могущественный из всего мифического пантеона божеств коми-зырян – *Ен* (*от енэж* – «небосвод»; *ен* – «небо, небесный бог»). Его образной метафорой стал ромб, окрашенный в светло-желтый цвет, в контексте солярного символа. Согласно мифологическим текстам символические изобразительные сопоставления верховного божества могли совпадать с образами северного («небесного») оленя или лебедя. Такие сопоставления отчетливо демонстрирует верхняя часть триптиха художника А. В. Попова (рисунок 48). Надо отметить, что с началом освоения пашенного земледелия в декоративно-прикладном искусстве коми-зырян активно стал культивироваться образ коня (*вöв*). Впоследствии он сакрализовался в мировоззренческих представлениях этноса и заменил образ северного оленя, окончательно укоренившись в проектно-художественных решениях традиционного жилища.

На верхнем царстве, под контролем Ена, круговорот времени делят между собой небесные светила: *Шонди* – «солнце» и *Тöльсь* – «луна». На этом мифологическом уровне все пространственные элементы также представляют собой регламентированные ипостаси связующих

коммуникативных звеньев данной среды. По логике автора они визуально группированы на две геометрически выстроенные ритмические группы. В левой части от вертикальной мировой оси организованы сегменты, принадлежащие к юго-западной пространственной ориентации и весенне-летнему сезону. Таковыми являются: *Асыв* – «утро», *Лун* – «день» и *Тулъс* – «весна», *Гожём* – «лето». В эту же группу входит божество *Лунтёл* – «южный ветер» – сын дневного светила. В правой части собраны полярные начала пространственно-временного континуума: *Рыт* – «вечер», *Вой* – «ночь» и *Ар* – «осень», *Тёл* – «зима». К ним, в свою очередь, примыкает суровый бог северного ветра и покровитель охотничьего промысла *Войтель* – «северное ухо». Градация цветовых вариаций в геометрических группах подчеркивает их визуально-смысловые взаимосвязи. Так, элементы левой половины обозначены теплыми оттенками желто-оранжевого цветового спектра, что свойственно весенне-летнему сезону, а элементы «северной» половины отмечены «суровым» колоритом.

Рассмотренный образный ряд нашел свое яркое отражение в художественном декоре экстерьера и в элементах предметного наполнения традиционного жилища коми-зырян. Народные мастера, воплощая священные образы обожествляемой природы (дикий зверь, домашнее животное, дерево, человек и др.) в материале, в то же время выстраивали структурный ансамбль смысловых связей, которые в совокупности представляли сакральную этно-эстетическую модель мироздания. Организованные на единении с природой все творческие процессы возведения дома связывала экологическая вера, пропитанная духовным содержанием древне-языческой обрядности различных культов.

На основании изученных материалов научных исследований, главным образом, в области этнографии, культурологии и искусствоведении традиционной культуры коми-зырян (Л. С. Грибова, К. Ф. Жаков, В. В. Кандинский, Н. Д. Конаков, П. Ф. Лимеров, В. П. Налимов, А. С. Сидоров, П. А. Сорокин, О. И. Уляшев, Т. И. Чудова, В. Э. Шарапов,

И. Н. Шургин и др.), составлена цвето-графическая этнополиморфная авторская экспликация языческой образной системы (рисунок 51), культовые сакральные элементы которой в той или иной степени (указано в выше описанных примерах и во второй главе диссертационной работы) играли определенную роль в проектно-художественных решениях убранства народного жилища. Сакральные культы, аккумулирующие в искусстве коми-зырян особенности его стилевых импульсов, по нашей мысли, формируют систему, отражением которой является один из самых распространенных визуальных обрядовых знаков в художественной культуре финно-угров – ромб. Ядром системы является сакральный объект этноса – традиционное жилище, оно акцентировано желтым цветом, символизирующей в мировосприятии коми-зырян признак возвышенности. Формообразование контуров центральной части ясно воспроизведено благодаря крепко спаянным геометрическим сегментам, представляющим бытовавшие языческие культы древних коми-зырян. Каждый из культов индивидуализирован или обозначен определенным цветом, соответствующим мифической среде, к которой относится тот или иной культ. Несмотря на цветовую дифференциацию каждый из четырех частей в совокупности олицетворяет гармоничное единство всей системы. Развернутая автором художественно-образная трактовка выразительных черт языческих культов коми-зырян выглядит следующим образом:

1. Культ предков – антропоморфный образ, предметный (вещный) образ, колороморфный образ (синий цвет, как компонент, символизирующий потусторонний, нижний мир). Также может проявляться в образах, свойственных культу зверей и птиц, и культу деревьев;
2. Культ плодородия – образ геометрических фигур (ромб, треугольник), колороморфный образ (красный цвет, как компонент, символизирующий земной мир);

3. Культ зверей и птиц – зооморфный образ, орнитоморфный образ, колороморфный образ (оранжевый цвет, как компонент, символизирующий земной мир). Священные образы, персонифицирующие верховное божество Ен, такие как олень, лось, конь, лебедь, согласно мифопоэтическим концепциям эксплицируются оттенком из золотисто-желто-охристого спектра, как компонент, символизирующий небесный мир;
4. Культ деревьев – дендроморфный образ, предметный (вещный) образ, колороморфный образ (в данном случае представлен через зеленый оттенок, субъективно ассоциирующийся у автора с цветом растительности в летний сезон). В мировоззренческих концепциях коми-зырян эксплицируется теплыми оттенками в цветовом круге, как символ атрибута взаимосвязи мифических пространств.

Нами было выявлено, что у древних коми-зырян – хранителей и культиваторов лесных традиций, жизненно важную роль играло дерево. Оно являлось основным природным материалом практически для всего комплекса изделий и построек и, в то же время, играло значимую роль в образно-смысловых контекстах. Так, сопутствуя всем ступеням возведения жилища, в конечном итоге, священное деревце, физически воплощало древний универсально-смысловой мифопоэтический прототип – «Мировое Древо», которое олицетворяло идею рождения и жизни, связи и преемственности поколений и идею центра обитаемого пространства неподвластного хаосу. Миф преобразовывает хаос в космос, где все элементы мироустройства занимают свои логически обоснованные функциональные ниши в общей коммуникативной структуре пространственно-временного континуума.

Авторская линия мышления о взаимосвязи традиционного жилища коми-зырян с «Мировым Древом», как стержневом этническом сакральном образе, наиболее рельефно обозначилась в разработке дендроморфной полисемантической модели мифологического пространства – «Древа жизни» (рисунок 47). Художественно-образная концепция базируется на слиянии

древних культурных традиций и новаторской творческой концепции диссертанта, синтез которых представляет собой воссоздание утраченной некогда картины мира как целостной модели мироздания. Магическое полотно мифологического пространственно-временного континуума, сотканного из элементов регламентированной иерархии божественного пантеона, в авторской интерпретации наполнено идеей их воплощения в органичную полихромную, геометрическую, семантико-коммуникационную мозаично-древовидную структуру.

Такая многосторонняя структура проиллюстрирована построениями, основанными на принципе достижения целостности, которая воспроизводится путем раскрытия ее частей, с другой стороны, отдельные ее части возможны благодаря идее целого. Подобная идея воссоздана благодаря взаимосвязи морфологических компонентов, содержащих смысловое наполнение и проектно-художественные свойства: форма, расположение, цвет. Авторская искусствоведческая трактовка отмеченных композиционных средств выразительности при выявлении индивидуальных свойств образных начал принимает следующие очертания:

1. Форма. Стилизация обазного строя в геометризованные контуры выражают условность, орнаментальность, отточенность и лаконизм форм, графический язык которых безупречен своей двухмерностью. В их декоративных особенностях проявляется своеобразие проектно-художественных решений традиционного жилища коми-зырян. Ритмические комбинации из ромбов и треугольников – характерные мотивы, восходящие к древним художественным культурам и символизирующие знаки плодородия, и женское начало.

2. Расположение. Несмотря на упрощенность очертаний полисемантической модели, и уплощение пространства, не претендующего на трехмерность, в ней присутствует развитая коммуникационная система взаимосвязей между пространственными сегментами. Функционируя между собой в определенных пределах замкнутой статичной композиции,

относительно ее внутренних вертикальных и горизонтальных членений, художественно-образные топонимы формируют связи «гравитационных» характеристик мифического пространства. В таком случае координатные соотношения смыслов: верх – низ, правое – левое, север – юг, соседнее – дальнее, свое – чужое и т. д., являются следствием условий расположения структурных сегментов в границах регламентированной системы. Похожие пространственные соотношения прослеживаются и в традиционном жилище коми-зырян.

3. Цвет. Усилению символической артикуляции образов способствует подчеркнута плоскостная декоративность цвета. В зависимости от хроматизма стихии, в мифотворческом контексте, формируются колористические пространства нюансные в «своих» группах и отличающиеся свойствами цвета от иных микросред пространственно-временного континуума, что является главной чертой художественного видения мира. В художественно-образном решении традиционного жилища коми-зырян символика цвета, прежде всего, связана с обеспечением благополучия возводимого дома относительно вертикальной трехуровневой структуры: сакрального низа, среднего уровня и верха, отражением единства которых является цветоморфная мифологическая концепция «Мирового Древа».

Мы признаем и то, что даже после христианизации Коми края (XIV – XV вв.), традиционный политеизм не существовал в конфликте с монотеизмом. Напротив, христианство, зародившись на почве язычества, стало неким наслоением к традиционным взглядам. В итоге синтезируясь и культивируясь в пространстве и времени языческие и христианские художественно-образные тенденции в сознании коми-зырян стали единым культурным сплавом.

Итак, подводя итог по всей главе становится очевидным, что символы этнического сознания, идущие от далеких предков, открывают на древних страницах нашей истории художественно-образные идеи, которые следует отнести к подобного рода воспроизводящем искусство первообъектам и

связанных с ними первообразами. Как отмечает известный мыслитель Жан Бодрийяр: «Чем более старинны вещи, тем более они приближают нас к некой оставшейся в прошлом эпохе, к «божеству», к природе, к первобытным знаниям» [24, с. 85]. Мы соглашаемся с высказыванием ученого-философа и подчеркиваем, что первые виды творческой деятельности человека, прежде всего, были направлены на удовлетворение духовных запросов, которые со временем стали называться эстетическими.

Проявление художественности, как выяснилось, отразилось в образно-смысловом ряде, уводящей наше воображение в ранние культуры. По нашей мысли, образно-художественные очертания, зародившись на почве ранних форм мировосприятия до языческих и языческих культур Европейского Северо-Востока, впоследствии стали основой декоративной символики традиционного искусства финно-угорских народов, в том числе и коми-зырян. В результате раскрытия данного вопроса мы подошли к заключению, что художественно-образная система традиционного жилища коми-зырян, восходящая к архаическим истокам этноса, отражает множественность его стилевых импульсов. Таким образом, стали определенными контуры структуры формирования художественно-образной системы традиционного жилища коми-зырян (рисунок 52).

Выше рассмотренный материал позволяет сделать ряд выводов по первой главе:

1. Первобытное искусство предков коми-зырян, уходящее корнями вглубь тысячелетий, породило качественно новые виды творческой деятельности: наскальные изображения, объемную пластику, петроглифы, торевтику. Эти виды деятельности условно можно назвать художественным творчеством. Актуализированное детерминирующими факторами оно было пропитано преимущественно промысловой тематикой. В целом образно-художественный ряд представлял: ихтиоморфные, герпетоморфные, зооморфные, орнитоморфные, антропоморфные, и абстрактные геометрические мотивы, как в чистом виде, так и в различных комбинациях.

Преобладающими изобразительными мотивами являлись образы лося, оленя, водоплавающей птицы и геометрические абстракции, которые в силу своей популярности впоследствии стали носить печать сакральности. Изобразительная трактовка образов тяготела к композиционным свойствам, которые в силу своей исключительной устойчивости являлись каноном эстетических тенденций древности: полиморфная иконография, статичность и динамичность, симметричность и асимметричность, линейность, силуэтность, условность, разнообразие масштабного строя, монументальность. Все композиционные слагаемые в сумме отображают обобщенно-стилизированные сакрально-художественно-смысловые образы предметно-пространственной среды Европейского Северо-Востока, как ее органической составляющей.

2. Языческие культовые традиции, длительное время определявшие различные грани духовной жизни коми-зырян проецировались на образно-смысловую систему проектно-художественных решений традиционного жилища. Авторская интерпретация выразительных черт архаической культуры коми-зырян определяет канонизированные принципы аутентификации сакральных образов, которые представляют собой религиозно-культовые основы формирования целостной гармоничной формы микрокосма, в конечном счете, приводящая все его элементы к полноценному художественно-смысловому синтезу.

3. Универсальным семиотическим образцом в этническом искусстве стало «Мировое Древо», метафоричная материя которого задает черты концептуального по содержанию архитектурного стиля, состоящего из образно-художественных начал – топонимов, в полной мере наделенных понятиями решенного композиционного пространства: форма, расположение, цвет. Используемая автором палитра средств делает визуализированный сакральный «языческий Олимп» коми-зырян эпичным, художественная грань которого неотделима от смыслового, амбивалентного (природа – человек) характера творчества. Монументальность и статика

авторской полисемантической графической модели является воплощением незыблемости и вечности культурных традиций, соединяющих прошлое, настоящее и будущее.

Таким образом, феномен художественно-образной составляющей традиционного жилища коми-зырян образовался в результате интеграции природы образного мышления древних форм до языческого и языческого искусства, а так же религиозных представлений коми-зырянского этноса. Как следствие, сакрально-образные ипостаси стали неотъемлемой частью в системе эстетико-смысловых контекстов проектно-художественных решений в традиционном жилище коми-зырян, рассмотрение которых будет продолжено во второй главе диссертационной работы.

Глава 2. ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ОФОРМЛЕНИЯ ЖИЛИЩА КОМИ-ЗЫРЯН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Традиционное искусство этносов, постоянно возникающее из глубинных истоков художественной культуры, направленное всегда к однородным целям бытового применения актуализирует и определяет форму и содержание императивов (канонов) прошлого творческого опыта. Технологические приемы, навыки, методы их обработки рождали и продолжают открывать разнообразные и самобытные художественные направления неизвестных художников-мастеров. Постоянно совершенствуя творческие процессы в переосмыслении форм прошлого, они образовывали необходимые условия для становления традиционного искусства.

В богатейшем наследии коми-зырян, шире финно-угорских народов, художественным собирательным центром вещного мира является жилище, в котором элементы вещественного быта в огромной своей доле определялись и обуславливались таким материалом, как дерево. На наш взгляд, в своем материальном и бытовом многообразии вещественного творчества пластические художественные формы, выполненные из дерева, хранят немало внешних композиционно-стилистических и внутренних образно-смысловых ценностей исключительного значения. Выяснению этих черт и послужит предлагаемый обзор главнейших формально-смысловых граней декоративно-прикладного искусства коми-зырян в пределах конца XIX – начала XX веков. В изложении будет наблюдаться трехвекторный анализ деревянных объемных и объемно-пространственных композиций, который заключается в сопоставлении параллелей между функционально-конструктивными (морфология), символическими (семиотика), художественными (эстетика) аспектами. В рамках обозначенной темы рассматриваются вопросы, касающиеся вертикальной объемно-пространственной структуры жилища (вертикальный план), композиция предметного наполнения интерьера жилой среды (горизонтальный план), особенности объемно-пластических решений ковшей, солонок и прялок.

2.1. Дом как образец образно-смысловой гармонии внутреннего и внешнего убранства

Значительную часть традиционного искусства и культуры коми-зырян представляет деревянное зодчество, которое составляет, и во многом определяет ее национальное своеобразие. Как уже было отмечено выше, народное жилище во все времена являлось материальным олицетворением синтеза материального и духовного. В этой связи исследователь народной культуры С. Н. Зыков подчеркивает: «в каждый момент времени, в каждую временную эпоху духовная составляющая культурного мира этноса находила свое зримое материальное воплощение в предметном мире. Яркий тому пример – традиционные культовые, жилые и хозяйственные постройки» [70, с. 241]. В отмеченном ансамбле одним из устойчивых визуальных образцов аутентификации национальных художественных традиций коми-зырян является, внешнее и внутреннее убранство жилища этноса. К сожалению, деревянные постройки не долговечны и наши представления об этом интереснейшем архитектурно-художественном явлении с каждым разом все больше ограничиваются в силу уменьшения количества культурных памятников, что стало проблемой сохранения и популяризации традиционного искусства. Как пишет заметный отечественный этнограф Б. М. Бернштейн: «Течение времени влечет за собою рассеяние информации, забывание, размывание структур, дезорганизацию» [22, с. 108].

Для лучшего представления природы становления традиционного жилища, а также понимания связи объемно-пространственной композиции дома с его пластической системой декоративного убранства были рассмотрены материалы, раскрывающие некоторые страницы истории формирования дома коми-зырян. Стало очевидным, что в основе развития художественно-образных и композиционных закономерностей форм искусства, а значит и традиционного жилища, стояли детерминирующие факторы, в первую очередь: природно-климатический, социально-исторический и этнокультурный. Так, предки коми-зырян, являясь

неотъемлемой частью финно-угорского мира, как и мирового, художественно-культурного пространства, на протяжении тысячелетий осваивали природные ландшафты Европейского Северо-Востока, и, взаимно пересекаясь в процессах социокультурогенеза с другими народами, формировали свою уникальную вещную среду.

Основываясь на научной идее свойств художественно-образной системы, доктор искусствоведения В. Б. Кошаев разделяет весь период развития народной архитектуры на две части: «доземледельческое общество (неолитическое) и общества земледельцев и оседлых скотоводов. Первая существует до конца I тыс. н. э. и характер эпохи металла (медь, бронза, железо) фиксирует изменение материальной среды и жилища в соответствии с условиями распада материнского рода и сложения патримониального общества, изменением характера основной ячейки общества: семьи» [102, с.11]. На этом этапе, пишет ученый-исследователь: «первичные символы художественного сознания коми связаны с освоением природных фактур и естественных свойств материалов, преобразуемых в конструктивной логике первичных объектов: землянок, полуземлянок, летних домиков охотников и рыболовов, общих жилых летних и зимних домов, в которых размещалось родоплеменное или семейно-родовое сообщество, сообща ведущее хозяйство присваивающим способом (охота, рыболовство, собирательство)» [104, с. 43]. Художественно-образные компоненты жилища являлись следствием характера жизнедеятельности первобытных племен.

Во втором хронологическом витке происходили учащенные широкомасштабные этнокультурные контакты, которые способствовали интенсивной реализации возможностей заимствования и обогащения складывающегося художественно-технологического опыта различных культур, в том числе предков коми-зырян. Среди прочего, В. Б. Кошаев выделяет III в. н. э., когда на территории Европейского Северо-Востока завершается синтез визуальных образных композиций скифо-сарматского ираноязыческого мира с художественным культурным пластом южных

финно-пермян (ананьинская культура), которые включают осевые структуры декора, солярную символику, темы борьбы, радиальные планы поселений. В IV – IX вв. в финно-пермскую среду (в Приуральском ареале ванвиздинская культура) проникают угорские группы (неволинская и кушнаренковская культуры), отражением эстетизации освоенного пространства которых стали наличие наземного столбового жилища, с основой из бревен и поселений, вытянутых в одну линию.

В X – XV вв. северная Пермь Вычегодская (Вымская культура) испытывает усиливающееся влияние Русского государства. На завершающих стадиях формирования народности коми-зырян (XVII – XVIII вв.), ее племенные и родовые объединения, с одной стороны, сохраняя многовековые этнокультурные проектно-художественные традиции, с другой, адаптировались к новым условиям, способствующим усвоению новых приёмов строительного искусства восточных славян. При этом, подытоживает исследователь народного искусства В. Б. Кошаев: «художественные символы первого типологического комплекса трансформировались в элементы народной архитектуры во втором типе традиционного коми жилища, представленного срубными усадебными семейно-хозяйственными строениями, сложившимися на основе этнического или субэтнического единства и добывающего (земледелие, животноводство) способа хозяйствования» [102, с. 13-16].

Декор экстерьера

На сегодняшний день исследователь традиционной архитектуры коми-зырян Т. И. Чудова выделяет семь типов домов: однокамерный дом, изба-двойня, дом-связь сысольского типа, дом-связь вымского типа, дом с заулком (шестистенок), пятистенок, крестовик, локализующихся на территории Республики Коми. В основу данной классификации были положены такие критерии как учет внешнего вида и внутренней конструкции дома – вертикальная и горизонтальная планировка, форма крыши, количество этажей, способ присоединения двора и т. д. Несмотря на некоторые отличия

объемно-пространственных композиций жилищ, их базовые формы не исчезли, уступая место новым, более совершенным, но продолжали существовать, изменив только некоторые свои функции (Н. Н. Харузин). Так, исследователь народного зодчества И. Н. Шургин заключает, что базовым модулем традиционного жилищно-хозяйственного комплекса коми-зырян выступает срубный архитектурный объем с односкатной крышей (рисунок 53), «генетической предшественницей которой является лесная избушка (*vör kerka*)» [226, с. 21]. Похожий аналог встречается в описаниях Н. Н. Харузина о деревянных строениях саамов: «пырт – четырехугольный бревенчатый сруб с плоской крышей, засыпанный землей» [206, с.16].

Постройка с односкатной кровлей фактически послужила основой для дальнейших преобразований в самобытной художественной системе модульного строительства коми-зырян. Процесс начинался с отдельных построек, находившихся на разных стадиях объемно-планировочного развития (рисунок 54). С точки зрения доктора искусствоведения В. Б. Кошаева: «все это, естественно, определяло перманентность процесса возведения и некоторое промежуточное состояние, и внешний вид комплекса. Путешественнику-исследователю всегда открывался лишь строительный фрагмент жилого «организма», который он мог принять за специфическую форму коми дома» [104, с. 55].

Различные способы соединения срубных модулей вели к усложнению функции и технологической структуры жилых сооружений и в результате различных вариантов компоновки элементов объемно-пространственной архитектурной композиции давали большое разнообразие видов домов с их вариантным содержанием. Характерными видами в эволюционной линии развития искусства домостроения XIX – начала XX вв., по мысли исследователей коми народного жилища Л. Н. Жеребцова и И. Н. Шургина стали два композиционных типа жилища, сформировавшиеся на одной функционально-плановой основе – сыольско-вычегодский дом (рисунок 55; рисунок 56) и вымско-вычегодский дом (рисунок 57; рисунок 58). Наглядным

отличием одного от другого является ориентация князевого бревна: у сысольско-вычегодского дома вдоль, а у вымско-вычегодского дома перпендикулярно фасаду. Следствием чего сформировалось различное расположение кровли по отношению к стене с входом. Процесс видоизменений у вымско-вычегодских домов, по гипотезе И. Н. Шургина, шел быстрее, чем у сысольско-вычегодских, в результате чего возник и получил широкую популярность дом-пятистенки, завершающий эволюционную линию вымско-вычегодского типа.

Проведенный нами сравнительный анализ экспедиционных материалов 2010 – 2014 годов (зарисовки, обмеры, кроки, фото и видео съемки объектов и элементов исследования, опрос информаторов). Было изучено более 70 домов с датой возведения в промежутке от второй половины XIX в. до 50-х гг. XX столетия. В исследуемом ареале юго-западных и юго-восточных районов Республики Коми (Койгородский, Корткеросский, Прилузский, Сыктывдинский, Сысольский, Усть-Вымский) по типовому признаку жилой части имелись различные варианты, с явным преобладанием дома-пятистенка (рисунок 59) и избы-двойни (рисунок 60; рисунок 61).

Произведенные нами наблюдения выявили традицию местного населения возводить срубные одноэтажные дома рубленные «в обло» с верхней чашей («в чашу») (рисунок 62). Цельная конструкция дома относится самому распространенному на Севере типу жилища – «брус». В нем все помещения, жилые и хозяйственные, спланированы одно за другим, на одной оси, в форме вытянутого прямоугольного сруба, перекрытого общей двухскатной кровлей. «И называется он так, – замечает А. В. Ополовников, – по сходству с брусом – бревном, обтесанным, или, как говорят, окантованным, с двух, трех или четырех сторон» [142, с. 189]. Внутри такой объемно-пространственной композиции органичное единство всех частей подчеркивается за счет логически оправданных конструктивно-коммуникационных узлов, а с внешней стороны, главным образом, цельной двухскатной кровлей, прикрывающей все структурно-смысловое содержание

жилища. Устойчивая схожесть прослеживается и в проектно-художественных чертах, в частности в декоре внешнего деревянного убранства.

Жизненный уклад коми-зырян испокон веков был связан с лесом, поэтому в их жизнедеятельности дерево играло ключевую роль. За это время был накоплен огромный опыт, выработаны наиболее рациональные технологии и приёмы обработки дерева. Пластичный материал можно было гнуть, рубить, пилить, строгать, выдалбливать, вырезать, обжигать, обтесывать и расписывать. При этом использовались простейшие ручные плотницкие и столярные инструменты: топоры, тесла, резцы, скобели, пилы, рубанки, сверла, стамески, долото и разметочные инструменты. Коми мастера, зная свойства различных древесных пород, умело использовали их при создании и декорировании традиционной утвари, мебели, различных бытовых вещей, орудий труда, хозяйственных построек и жилых домов. В то же время, исследователь художественного творчества народа коми Л. С. Грибова отмечает: «крестьянин-строитель, крестьянин-резчик, создавая утилитарную вещь, воплощал в ней свои индивидуальные творческие возможности. Двигали ли им требования обычая, традиции, определенные религиозные представления или любовь к красоте – из-под рук его часто выходило произведение искусства» [136, с. 17].

В целом, по нашим наблюдениям, искусство оформления жилищ коми-зырянами отличается весьма сдержанной системой декорирования. Лаконично украшались элементы крыльца, кровли и изредка наличники окон. Нижние части построек не украшались вообще. Фактически то же самое отмечают и другие исследователи традиционного жилища коми-зырян (Л. Н. Жеребцов, Н. М. Терехин, Т. И. Чудова и др.). Так, подклет формировали, примерно, из семи венцов основания сруба, высота которого колебалась в пределах 1-1,5 метров. На «глухих» плоскостях бревенчатых фактур нижних рядов (подклети) вырубались лишь функционально-необходимые, относительно небольшие по размерам дверные проемы и

окошки-продухи. В большинстве образцов продухи были горизонтально ориентированной прямоугольной формы (рисунок 63; 64; 65).

В одном из домов деревни Бубдор, Сысольского района, исследователь деревянных памятников архитектуры И. Н. Шургин зафиксировал очертания продуха, геометрический мотив которого выполнен на основе не сложного симметричного преобразования (рисунок 66). Воспроизведенные на одном из бревен основания дома, элементы резной горизонтальной композиции зеркально симметричны относительно вертикальной оси. Два вырезанных насквозь крайних параллелограмма с лева и справа и треугольника по центру, обращенному вершиной вниз, дополнительно воспроизводят в материале еще два треугольника, обращенные вершинами вверх. Визуально, примененная мастером стилистика скругленных углов, придает незатейливой комбинации форм определенную плавность перетекания контуров на местах сопряжений фигур, что усиливает особую пластическую выразительность очертаний всего образа. Смысловой контекст зигзагообразного мотива отражает его принадлежность к нижнему миру (А. Б. Рыбаков).

Несмотря на частные и незначительные художественные вкрапления в виде формы продухов «суровый аскетизм» и чрезмерная лапидарность основания дома, полновесно восполняются его символическими этнокультурными смыслами. Яркое проявление таких смыслов отражается в динамичных обрядовых процессах начала возведения дома, связанных с мифологической силой земли, на поверхности которой совершается выбор и зарон деревьев, выбор места строительства дома, инициация строительной жертвы в знак благополучного исхода, установление во внутреннем пространстве сруба дерева как символа Мирового Древа (В. Б. Кошаев). После возведения дома, в процессе его «обживания» за нижним ярусом срубного строения закрепляется образная форма сакрального нижнего мира трехуровневой структуры мироздания. Потаенная среда, окутанная магической силой предков, олицетворяла суггестивный комплекс защитных функций лаконичных форм и пространства.

Обходя и рассматривая дом с различных ракурсов, становится ясным, что художественно-пластическая выразительность экстерьера традиционного жилища коми-зырян подчеркивается входной группой – крыльцом. «В своем развитом виде, скорее всего, крыльцо сформировалось в период распространения (XVIII – XIX вв.) в крестьянском зодчестве новых декоративных форм – причелин, наличников, балконов, акцентирующих наиболее важные в семантическом плане части элементы жилища, к которым, наряду с «верхами» и окнами, относился вход. <...> Одновременно пристроенный, часто декорированный объем крыльца, хорошо приметный с улицы, поддерживал композиционный диалог между лицевым и входным фасадами, обогащая образный строй жилища» – отмечает исследователь традиционного жилища В. П. Орфинский [144, с. 424].

Полевые материалы, собранные нами в выше указанных районах исследования, а так же анализ работ других авторов, в частности И. Н. Шургина, позволили проиллюстрировать некоторые фактические обобщения по отмеченному вопросу. Изредка встречается крыльцо, выполненное в наиболее архаичном варианте. Его основание и ступени представлены в виде массивной срубной конструкции, где лестничный марш состоял из обтесанных до формы бруса или расколотых и перевернутых горбушкой вниз колод, врубленных между постепенно укорачивающимися выпусками бревен (рисунок 67; 68). Бытовало крыльцо с площадкой на срубе, с лестничным маршем на тетивах, верхние концы которых врубались в балку лестничной площадки, а нижние – в поперечное бревно, одновременно являющееся первой ступенью. Наибольшее распространение получило крыльцо лестничный марш которого также устраивался на тетивах, а площадка настилалась на балках. Последние одним концом врубались в стену жилища, другим – опирались на столбы. Во избежание перекосов, все углы квадратной или прямоугольной в плане площадки могли опираться на столбы, два из которых ставились в плотную к стене дома. Деревянную конструкцию площадки формировали на уровне напольного покрытия сеней

и отгораживали от окружающего пространства стенками. Лестничный пролет фиксировали в конструкцию обвязки площадки и параллельно или перпендикулярно стене дома доводили до земли, примерно, под углом 45° .

Очень выразительно выглядит одностолпное крыльцо, где мощный опорный столб предотвращает прогиб и шаткость опирающихся на него конструктивных элементов (рисунок 69; 70). По описанию И. Н. Шургина в такой конструкции: «бревно служит единственной внешней опорой для всех частей крыльца: площадки, ограждения, навеса. Их соответствующие детали вставляются в паз-развилку. Внося тектоническую ясность в конструктивный прием (нагрузка вертикальной опоры ярусами горизонтальных элементов), такое бревно-столп придает особую архитектурную выразительность и самому крыльцу, и всему фасаду дома» [226, с. 25]. В то же время, направление основания, зрительно задающее вертикальную ось симметрии, выступает главным средством гармонизации архитектурно-художественной композиции фасада крыльца. Структурные элементы строились по принципу прямой или зеркальной симметрии, одинаково, что справа, что с лева относительно главной оси. Выше глухих ограждений площадок, между опорами делались два (реже три) сквозных проема. Верхние перекрытия проемов оформляли в виде дугообразных или прямоугольных контуров. К одному из декоративных традиций этноса относится художественная обработка внешних боковых торцов элементов основания, за счет которой материалу придавались вариативные симметрично выгибающиеся лекальные очертания плоскостной формы.

Разнообразны навесы крыльца, накрывающие ее целиком или только верхнюю площадку: простые односкатные козырьки (рисунок 71; 72), двускатно-симметричные фронтоны (рисунок 73; 74) и двускатно-асимметричные покрытия (рисунок 75; 76). Как правило, стык двух скатов кровли прикрывался охлупнем. У двускатно-ассиметричной крыши крыльца длинный скат оборудован дополнительным опорным столбом. Из материалов полевых исследований И. Н. Шургина следует, что в центральных районах

Республики Коми (Княжпогостский, Удорский) бытовала народная художественная традиция в декорировании подзоров навеса крыльца. В плоскостных фронтальных резных композициях, по линейной схеме, преобладает метрический повтор простого ступенчатого геометрического мотива, который сочетает в себе соединение прямоугольной и квадратной фигур, при этом центр прямоугольника обозначен сквозным прямоугольным отверстием (рисунок 77). Визуально подобная комбинация ступенчатой геометрии воспринимается как повторяющиеся треугольники. В создании отмеченных пластических композиций зырянскими резчиками-прикладниками применялась сквозная прорезная и пропильная резьба, которые, как правило, сочетались. Кроме резных подзоров встречаются декорированные солярными мотивами фронтоны крыльца. Изображения представлены шестью остrokонечными формами лепестков розеток, выполненных в технике глухой плосковыемчатой резьбы и символизирующих проекцию солнечного диска как знак вечности (рисунок 77).

По нашим наблюдениям в юго-западных районах, в отличие от центральных и северо-западных районов, декор крыльца, как, впрочем, и всего дома, был более сдержанным. Художественное оформление крыльца, прежде всего, проявлялось в декоративном убранстве ограждений и поддерживающих скаты кровли столбов. Так, в оформлении опорных столбов преобладали приемы объемной моделировки формы – скульптурная резьба. По замечанию исследователя народного искусства Т. С. Семеновой: «художественно обработанный объем, в общем, в равной мере обладает плотью и материальной, и пластической. С момента начала обработки материала ему сообщается живая сила художественного движения» [171, с. 193]. Так, после очищения коры с бревен зырянские мастера подрубая материал, придавали объемной заготовке обобщенные очертания ожидаемого образа. При замене круглых столбов квадратными «дыньки» превращались в многогранники, в крайнем проявлении – в стыкованные основаниями

усеченные пирамиды. В завершении, пилами, стамесками и рубанком выполняли нюансировку пластики дерева. На некоторых домах поверхность резных столбов крыльца декорировали геометрическими элементами, придавая особую нарядность и даже элегантность всей композиции. Так, И. Н. Шургин зафиксировал один из примеров декоративной обработки опорного столба в деревне Шорйыб, Сысольского района Республики Коми. Скульптурно оформленный объем украшен резьбой в виде двухъярусных поясков с непрерывными рядами прямоугольных фестонов (рисунок 78). Аналогичные композиции иллюстрирует В. П. Орфинский на материалах, собранных им в карельском этнокультурном ареале (рисунок 79).

Средний ярус жилища, в отличие от нижней части выглядит более нарядно. С позиций эстетики, на наш взгляд, наиболее ярко выраженной отличительной чертой художественного образа традиционного дома коми-зырян второй половины XIX – XX вв. выступает графично-пластический контраст гладкой белизны оконных рам, обрамленных лаконичными очертаниями наверший (гребней), с темной древесно-рельефной фактурой бревенчатых стен. Замеченная особенность подчеркивается строгой и ясной организацией окон на плоскостях стен. В районах исследования (Койгородский, Корткеросский, Прилузский, Сыктывдинский, Сысольский, Усть-Вымский) Республики Коми главные фасады одноэтажных домов на одном уровне относительно горизонтали акцентированы ритмичным горизонтально выравненным рядом окон. Количество их ограничено размером длины бревна сруба и колеблется от трех до семи. В их композиционном решении доминируют такие художественные средства гармонизации как симметрия относительно центральной вертикальной оси, а так же ритм, проявляющийся в метрическом повторе тождественных по всем параметрам окон. По всей видимости, народные мастера использовали симметрию, как средство, для создания в объемно-пространственных архитектурных формах ощущение соразмерности, уравновешенности частей, слаженность и статичную красоту. А в природе метрических повторов, как в

прочем и в любой другой ритмизованной композиции «оживают» (начинают выявляться) признаки динамики. По мысли искусствоведа Т. С. Семеновой: «ритм с его повторами художественно организует жизнь пластического, пространственного тела во времени» [171, с. 193]. В символическом контексте в проявлении ритма мы видим демонстрацию движения геометрии, вступающую в динамические контакты с земным миром, таким образом, утверждающую свое материально-смысловое существование в пространственно-временном континууме (Т. С. Семенова).

По свидетельству некоторых исследователей народного искусства Русского Севера (В. С. Воронов, А. В. Ополовников, В. П. Орфинский, А. Б. Пермиловская и др.), ярким традиционным признаком художественного оформления домов являются наличники окон. Их распространение в народном зодчестве произошло не ранее XVIII в. За относительно небольшой период времени наличники прочно укоренились в строительной практике деревни. Была у наличников с самого момента их появления особая утилитарная роль – предохранение от осадков стыков между срубом и оконной колодой, впоследствии замененной дощатой коробкой, для которой наружная защитная накладка была еще более необходима (В. П. Орфинский).

Множество вариативных модификаций и совершенствование наличников, несомненно, было предопределено усилением престижной роли декора, в котором использовались орнаментальные мотивы, особенно отражающие самобытное творчество русских народных мастеров. Так, исследователь народного искусства В. С. Воронов в одном из описаний русского архитектурного декора отмечает, что: «рассчитанная на обозрение с отделочной точки зрения художественная резьба обладает мощным декоративным складом рельефного узора, богато покрывающего подзоры, высокие наличники окон, крупные и мелкие архитектурные детали. <...> Прорезные очелья наличников северных изб (рисунок 80) заключают в своей орнаментации мотивы волют, розеток, вазонов и растительных фигураций с роговидными завитками; все эти элементы с присущей крестьянскому

искусству декоративной выразительностью передаются прорезью в сосновой доске» [37, с. 39–59].

По затронутому вопросу основной пласт материалов нашей работы показал, что в исследуемом ареале в большинстве изб коми-зырян наличники отсутствовали. В то же время, хотя наличники были распространены не так широко, но все же они встречались. Сопоставив бытующие образцы оконных обрамлений нами было выявлено, что в их художественной трактовке проявляются устойчивые стилевые признаки, характерные для наличников традиционных жилищ южных и юго-западных районов Коми края. Наиболее яркая художественно-образная черта наличников проявляется в их окраске. Все, без исключения, они покрыты локальным белым цветом. По примечанию И. Н. Шургина отмеченная художественная тенденция получила распространение после 30-х годов XX века, видимо, с появлением у местного населения возможность использования отделочные красящие материалы.

Конечно не в массовом количестве, но все же встречаются дома белые плоскости накладных наличников, которых дополняет лаконичная резная орнаментальная композиция. К примеру, видный отечественный ученый-этнограф В. Н. Белицер на основе личных экспедиционных зарисовок иллюстрирует линейные очертания верхних фрагментов наличников увиденных ею в декоре окон домов коми-зырян (рисунок 81а). Она же в своих исследованиях отмечает, что: «в украшениях окон коми-зырянского дома значительно чаще верхний край оконного наличника вырезался в виде стилизованных птиц и животных. Некоторые наличники укреплены по бокам резными конскими головками» [17, с. 212]. По результатам этнографических изысканий по Удорскому и Прилузскому району в первом десятилетии XXI в. ученый-историк Т. И. Чудова обогащает фотоархивы с изображениями декоративных наличников традиционных жилищ коми-зырян (рисунок 81б).

В рамках нашего научного опыта на территории Сысольского района, в сельских поселениях: Заречное, Ивановцы, Утка-Видзь, Ягыб, было рассмотрено несколько домов-пятистенков начала XX столетия с

наличниками из накладных дощатых элементов по контуру проема, орнаментальные композиции которых исполнены в технике пропиленной деревянной резьбы (рисунок 82). Зеркально симметричные относительно вертикальной оси лаконичные резные узоры с компонованы в верхней и нижней частях наличников, при этом наблюдается устойчивое акцентирование верха оконного обрамления. Так, в нижней части симметрично от центра под острым углом вправо и влево исходят волнообразные контуры. По бокам низа нередко включены «сухарики» – декоративные элементы с прямоугольными или квадратными очертаниями. В верхней части наличников окон располагаются две вытянутые по горизонтали остроконечные, сквозные листообразные формы. По центру, между листообразными формами и на их концах наличествуют сквозные ромбовидные или круглые фигуры. Венчает фронтальную вертикально ориентированную плоскостную композицию комбинация лекальных очертаний, похожих на форму птицы с раскинутыми в стороны крыльями. Ее голова условно обозначена в центре, между крыльями. По нашему предположению, подобная самобытная художественная традиция указывает на ее стилистическую близость с образами в виде ушастой птицы с расправленными в стороны крыльями, эстетические каноны которой материализовывались в плакетках и подвесках аутигенной культовой торевтики III – VII вв. н. э. (рисунок 23).

Существуют и исключения из правил. Например, в деревне Утка-Видзь автором был отмечен уникальный артефакт, демонстрирующий оформление верхней части боковин в виде рогообразных завитков (рисунок 82б), в то время как, по локальным художественным канонам боковины наличников повсеместно оформлялись и ограничивались прямолинейными вертикальными контурами. В любом случае, общеизвестным является то, что помимо эстетических качеств, выше отмеченные художественные средства придавали декору еще и внутреннее содержание – сакрально-обереговые смыслы. По мысли А. К. Байбурина в этническом сознании символика

орнаментальных мотивов выражалась в защите жилой среды от всего отрицательного внешнего – «чужого» пространства. Более того, исследователь традиционного деревянного зодчества В. П. Орфинский полагает что: «при переходе к косячатым обрамлениям окон обережными свойствами стала наделяться и сама конструкция колоды, укрепляющей оконный проем. Она уподоблялась по своему значению основе структуры сруба – окладному венцу» [144, с. 411]. Как отмечалось выше, в традиционной проектно-художественной культуре первому венцу дома придавалась сакральная символика границы между внутренним и внешним пространством [14, с. 72].

Приближенную к форме квадрата в плане пространство хозяйственной половины среднего яруса дома – поветь, формируют «глухие» рельефные бревенчатые стены. Художественное оформление стен в этой части дома отсутствует. Следует отметить, что важным элементом срубных построек являются проемы. Простейшие из них в Коми крае представлены световентиляционными щелевыми окошками-продухами. Прорубались они в двух смежных венцах без нарушения их непрерывности. Формы прорезных продухов представлены прямоугольными очертаниями. Лишь в редких случаях встречаются фигурно вырезанные в виде симметричных треугольников окошки (рисунок 83). Исследователь деревянного русского зодчества А. В. Ополовников иллюстрирует похожую треугольную геометрию прорезных мотивов в декоре дымохода в одном из примеров курного традиционного жилища (рисунок 84).

В трактовке обрамлений входных проемов присутствует все та же устойчивая проектно-художественная тенденция предельно лаконичного синтеза признанных зырянскими мастерами композиционных средств – симметрии и статики. Они визуальны заостряются применяемыми технологическими приемами сопряжения, как правило «в ус» и «в полузамок», массивных вертикальных косяков с горизонтальным вершиком. Соединение элементов колоды (дверная коробка) является наглядной

иллюстрацией тектонического осмысления дерева как строительного материала, в данном контексте как конструкции, воспринимающей нагрузку вышележащего сруба (В. П. Орфинский). Трехкосячатый конструктив украшен предельно просто – его венчает гребень, заплечники которого завершены прямолинейным косым или дугообразным контуром (рисунок 85).

Как и у оконных проемов, семантика проходов играла особую роль в их композиционном развитии. По традиционным мифологическим представлениям они являлись наиболее уязвимыми граничными элементами между интерьером дома («своим») и неосвоенным («чужим») окружающим пространством. Поэтому порог, косяки, вершник и гребень, воплощая функции утилитарного (проектно-конструктивного) и эстетического (художественного), в то же время, олицетворяли семантику «обережной равнопрочности» (смыслового) (А. К. Байбурин, И. Е. Гришина, В. П. Орфинский). Протективную ипостась входных зон (пространств) усиливали дополнительные сакральные атрибуты. Так, во внутренней части избы, над гребнем вершника прикрепляли перья хвостовой части глухаря, которая, по свидетельству информантов, служила декором и являлась оберегом. В юго-западных районах исследования автором была замечена устойчивая повсеместная традиция, перед входными проемами жилых и хозяйственных построек прилаживать ветку можжевельника (*тусяпу*). В одном из артефактов, собранных автором в ходе экспедиции 2014 года в Сысольский район, Республики Коми, нами приведен пример прилаженной ветки можжевельника над дверным проемом в сени дома Л. И. Тутриновой в деревне Шорпом, с. Куратово (рисунок 86).

По признанию местных старожил, можжевельник, являясь одним из древних символов культа деревьев, воплощал собой мощный универсальный оберег в композиционно-пространственной среде традиционного жилища коми-зырян. Как правило, ветки можжевельника собирали перед пасхой и устанавливали за дверной притолокой. Согласно языческой вере, такой обряд в зонах рубежа «своего» и «чужого» противостоял злым началам и не

впускал их в культурное пространство жилища, а так же предупреждал беды и болезни (В. П. Налимов).

Особое внимание этноса было сосредоточено на декоративном убранстве элементов жилой части избы, которое наполнялись особым сакрально-смысловым содержанием. В ходе экспедиций автором было выявлено, что конструктивные очертания кровли определяют вид и образное звучание дома коми-зырян, в котором вынос свесов над боковыми стенами и фасадом, а также малая крутизна скатов является пластической особенностью народной архитектуры. Безгвоздевая схема тесовой конструкции крыши (рисунок 87), на наш взгляд, была перенята зырянами у северных русских. По описанию В. П. Орфинского: «она включала несколько взаимосвязанных элементов: в основание крыши – следи – врубались крючья из корневищ – курицы, поддерживающие потоки, а в последние упирались нижние концы кровельного теса, в то время как верхние его концы прижимались к коневой (князевой) следе шеломом (охлупнем). За счет выпуска слег над фасадом постройки образовывался значительный вынос кровли, при этом выпуски верхнего окладного венца (нижние следи) поддерживались кронштейнами – удлиненными «остатками», двух или трех верхних бревен боковых стен сруба» [144, с. 369]. Целостный пластический объем кровли, напоминающий геометрию закрытого объема горизонтально лежащей треугольной призмы, накрывает двухскатная крыша из теса. В указанных районах исследования преобладают невысокие, менее крутые, чем в северной русской избе уклоны скатов. Любопытно, что: «характерные формы покрытия дома – по утверждению исследователя традиционного жилища Мордвы М. А. Романовой – распространены в южных и юго-западных районах, местах обитания мордвы-мокши. В то время как в северных и северо-западных эрзянских районах превалировали высокие и крутые двускатные крыши» [161, с. 15].

В рамках нашего исследования заметный интерес вызывают конструктивно-декоративные детали переднего фасада верхней части избы

коми-зырян. Судя по сохранившимся и обследованным нами домам, и по материалам исследований конца XIX – XX вв., элементы «верхов» в разных частях Коми края декорировались неодинаково. Так, наиболее обильно украшались высокие дома-дворы в центральных и северо-западных районах, где зафиксированы примеры декоративной обработки всех элементов, с включением балконов, что было характерно и для жилищ Русского Севера. Значительно сдержаннее, скромно и неброско декор «верхов» проявляется во внешнем убранстве домов юго-западной части. Здесь резьба встречается преимущественно на кронштейнах, курицах, причелинах, князевой слеге и охлупнях.

Кронштейны – декоративно обработанные консольные выпуски бревен отчетливо выступали с обеих сторон перед фасадом и, в первую очередь, поддерживали длинные выносы крыш зырянских домов. Повсеместно распространенные, но различающиеся по пластической стилистике формы кронштейнов демонстрируют убедительные свидетельства о традиционных, этнически обусловленных предпочтениях крестьян в сфере архитектурного декора. Проведенное нами ареалирование кронштейнов на основе собственных экспедиций и обобщения исследовательских материалов И. Н. Шургина и Т. И. Чудовой подтверждает некоторые художественно-стилистические особенности зонирования Коми края. К примеру, в Сысольском районе, по нашим наблюдениям, преобладают консольные выпуски бревен с лаконичной порезкой отдельных торцов (рисунок 88). Обработка кронштейнов Прилузского района представлена трехъярусной композицией из объемных крюкообразных форм, пущенных мерным ритмом по общему криволинейному контуру (рисунок 89) и с неупорядоченной порезкой валиков, каплевидных форм, треугольных и трапециевидных зубцов, собранных в единый гибридный геометрический мотив (рисунок 90). В Усть-Вымском районе встречается мотив кронштейна-модульона, с одним крупным декоративным элементом в виде цилиндра (валика) (рисунок 91). В художественной трактовке стилистики геометрических очертаний резных

выступов Удорского и Княжпогостского районов доминировали композиции с цилиндрическими формами (валиками). Ритмическая комбинация из порядка 3-5 цилиндров, с незначительной разницей в диаметре, выстраивается на поверхности поперечного среза плотно состыкованных друг к другу бревен по плавно перетекающей лекальной траектории (рисунок 92), либо валики чередуются на косом прямолинейном срезе кронштейна (рисунок 93). При этом, надо заметить, что наиболее отчетливо очертания перечисленных композиционных схем обработанных кронштейнов проявляется в профильном от наблюдателя ракурсе (вид с боку). Бытование аналогичных схем на кронштейнах домов Русского Севера (рисунок 94; 95) позволило автору выстроить гипотезу, что резные мотивы выносных консолей в Коми крае распространялись с русского запада на коми восток. Это косвенно подтверждается достаточно широким бытованием их на сопредельных территориях Архангельских и Вологодских областей и уменьшением их количества в направлении восточных районов республики. Приведенные примеры так же наглядно демонстрируют повсеместно бытовавшую традицию фиксировать на повалах резные обозначения даты постройки дома.

На текущий момент не представляется возможным раскрыть точную интерпретацию той смысловой нагрузки, которую закладывали народные мастера в декоративные мотивы деревянных кронштейнов. Гипотетически геометрические объемные художественно-пластические вариации их декора ассоциируются с формой головы коня или птицы. По В. П. Орфинскому первоначально изображения, скорее всего, были натуралистическими и выполняли магическую роль [144, с. 437]. Как известно, скульптурные изобразительные сюжеты в архитектурном убранстве ведут свое начало от мифологических представлений и ритуальной практики. Так, с идеей образования жизни и творения мира в мифопоэтических традициях финно-угров, в частности коми-зырян водоплавающая птица занимала ведущую роль. Как символ основы жизни и благополучия ее образ был особенно

актуальным (Н. Д. Конаков и др.). В художественной культуре Европейского Северо-Востока не терял своей актуальности и образ коня. Вероятно, тема коня согласуется с идеей семантического архетипа аграрного культа, уходящего корнями в V – VIII вв. н. э. (бронзовые отливки в виде фигур коней) и далее начавшая процветать и занимать центральное место в средневековом искусстве XIII – XV вв. (биконьковые подвески) (рисунок 30). Сыграв главную роль в процессах хозяйственно-бытового уклада и окончательно утвердившись к XIX веку, сакральный образ коня стал одним из основных эстетических элементов декора и, в то же время, смысловым акцентом в проектно-художественных решениях традиционного жилища финно-угорских и русских народов, в том числе и коми-зырян.

Заметный след в создании художественной выразительности традиционного жилища коми-зырян оставили потоки – крепления нижних концов кровельного материала. Известные в Коми крае потоки решались в виде выдолбленных из части бревна полукруглых желобов U-образной формы. По-разному решались и концы потоков-желобов: в виде открытых, по определению В. П. Орфинского «водоветов» или, наоборот, глухих торцов. В последнем случае отверстия для стока воды располагались на нижней поверхности выгнутого объема. Резные насечки в конструкции потоков связаны с утилитарной функцией, оберегающей дерево от растрескивания при высыхании [144, с. 372].

Подобного рода насечки зырянские мастера преобразовали в развитую орнаментальную порезку, оживляющую ровные и граненые поверхности потоков. Богатый иллюстрированный материал, представленный И. Н. Шургиным, наглядно демонстрирует характерные черты геометрического орнамента, выполненного глухой выемчатой резьбой, которая, как правило, украшала конец детали. К распространенным декоративным мотивам относятся геометрические узоры, включающие крестики, реже ромбы и треугольники как отдельно, так и в различных комбинациях. Изобразительные элементы, мерно повторяясь, ритмично

опоясывают внешнюю поверхность потоков (рисунок 96). Любопытными для нас оказались особенности художественной обработки потоков в селе Четдино, Корткеросского района. Декоративно-пластическую композицию местных окончаний потоков в некоторых случаях здесь завершали и, вместе с тем обогащали, вытесанные топором скульптурные объемы в виде «петли» (рисунок 97), сферических форм, усеченной пирамиды, усеченного конуса или двух как бы слитых («спаянных») форм, зеркально расположенных относительно своего основания (рисунок 98).

Преобладание прямолинейных геометрических резных узоров, в которых доминирующим чаще является мотив креста (рисунок 99), делает зырянские потоки по производимому впечатлению созвучными элементам орнамента, встречающимся на большинстве предметов народного искусства. Так, солярные знаки в виде крестиков воспроизводились на текстильных и вязаных изделиях (рисунок 100), контурно вырезались на деревянных шкатулках, швейках (рисунок 101), прялках (рисунок 160) и других предметах домашнего обихода. Глубоко символические мотивы, истоки которых проявлялись еще в первобытном искусстве, в его наиболее архаичных геометрических вариантах (рисунок 1; 12), что указывает на древность традиции украшения, и соответственно на перманентный характер ее развития.

Более узнаваемыми, в отличие от кронштейнов, являются пластические образы куриц. Они выступали из-под свеса крыши крюкообразными окончаниями из еловых корневищ и поддерживали потоки, в которые упирались концами кровельные тесины. По материалам авторских полевых исследований и анализу научных работ Т. И. Чудовой и И. Н. Шургина, посвященных традиционному зодчеству коми-зырян, нами выявлено, что на территории Республики Коми встречается два способа отделки куриц. В первом случае декоративной обработке «Г-образных» окончаний уделяли значительно меньше внимания, оставляя почти в нетронутым виде естественную пластику природной формы (рисунок 102; 103; 104). Похожий

прием в обработке куриц был широко распространен в традициях архитектурной образности Карелии (В. П. Орфинский). Во втором случае курицам придавался почти натуральный вид скульптурных объемов, изогнутых под прямым углом птичьих голов, вернее их передней части – головы и грудной части корпуса, ритм которых создавал основную декоративную тему нижней кромки кровли. Этот декоративный тип куриц украшался резным орнаментом, покрывавшим почти всю поверхность их объемов (рисунок 105; 106; 107). При этом, зафиксированные в разных частях Республики Коми И. Н. Шургиным образцы культурных памятников свидетельствуют об относительной схожести в использовании декоративных мотивов. Так, устойчиво бытовал геометрический орнамент, состоящий из комбинации архаичных солярных знаков в виде крестов, выстроенных по контуру объема зубцов в виде треугольных выступов и цепочек глухих треугольных углублений. По нашим наблюдениям конвергентные (схожие) технологии моделирования и образные вариации наблюдаются в декоре куриц, распространенных в сопредельных западных территориях, например, в Архангельской области (рисунок 108), что вновь указывает о возможном заимствовании у русских данной художественной традиции. Наше предположение косвенно подтверждает дублирование воспроизведения коми-зырянами термина «курицы» (*курича*).

В фокусе нашего внимания оказались и причелины. Результаты нашего сравнительного анализа причелин различных районов Республики Коми показали, что резные доски, закрывающие торцы слег в Коми крае бытуют неравномерно: в юго-восточных частях они на традиционных крестьянских домах если и встречаются, то с весьма сдержанным декором, а в направлении северо-запада интенсивность и масштабы их применения возрастают. Очевидно, что такая тенденция связана с активными этнокультурными контактам коми-зырян с русским населением в северо-западных приграничных ареалах.

На основе полевых материалов автора, собранных в южных и юго-западных районах Республики Коми, было выявлено, что в указанных ареалах бытовали дома без причелин, с причелинами без декора и с причелинами со сдержанным декором. В первом случае торцы слег над фронтоном дома оставались неприкрытыми, за счет чего видимые части конструкции более определенно отражали свои тектонические функции, а в композиционном аспекте усиливалась выразительность «маршевого», ритмического строя чередующихся выносов (рисунок 109). Во втором случае торцы слег по обоим скатам прикрывали досками, массив которых не украшали, подчеркивая лаконичную ясность форм. При этом концы причелин, вместо резного полотенца, часто завершали дугообразным контуром (рисунок 110). В третьем варианте «в теле» прикрывающих торцы слег досок воплощался характер спокойного и строгого зубчатого мотива в виде мерно повторяющихся резных треугольников (рисунок 111). Абсолютное преобладание подобных моделированных сочетаний подтверждает их особенность в народной художественной традиции. Также, по нашим наблюдениям, в декоративном ансамбле «верхов» жилищ коми-зырян не получили развития розетки-подвески характерные, в украшении русских и карельских изб (рисунок 112). Такой конструктивно-декоративный элемент щипца лицевого фасада, как балкон, встречается в западных и северо-западных приграничных ареалах Республики Коми (рисунок 113; 114). На других территориях балконы сооружали крайне редко.

Наряду с эстетическими аспектами резных причелин, украшенных чередующимися треугольниками, полагаем важным обозначить и смысловую ипостась этой геометрической фигуры. Видные ученые, в лице Б. А. Рыбакова и А. Д. Столяра, находят конфигурацию этого древнего графического знака глубоко символичным и связывают его с культом плодородия, восходящим корнями в образах искусства каменных веков. По мысли Б. А. Рыбакова: «треугольник соотносится с плодотворящим низом родовой богини» [166]. Согласно А. Д. Столяру: «эти знаки первоначально

осознавались как «великое чрево праматери» [182, с. 20]. В течении столетий древние мастера украшали изделия этим геометрическим мотивом, в результате чего сакральный символ в виде треугольника, стал одним из самых распространенных элементов декора в традиционной материальной культуре многих народов, в том числе и коми-зырян, не утратив при этом своего духовного содержания.

Символическим содержанием была наполнена и геометрия кисти. Представленная в виде плоской деревянной резной стреловидной формы она закрывала сверху коньковый стык причелин. Зырянские плотники придавали этой детали самобытные стилизованные очертания. На основе сохранившихся артефактов, собранных автором в научных экспедициях 2011 – 2014 гг. по юго-западным районам Республики Коми нами впервые в электронном формате были воссозданы двухмерные модели, распространенных в указанной территории, конфигурации кистей (рисунок 115). В композиции и в технологии их воплощения обнаруживаются характерные черты. Во-первых, все образцы созданы в соответствии композиционному правилу симметрии относительно вертикальной оси. Во-вторых, стереометрические правильные сочетания прямолинейного или плавного силуэта фигуры народные умельцы «находили» в массиве плоской прямоугольной доски, используя приемы сквозной прорезной и пропильной резьбы. В-третьих, в результате таких творческих процессов образовывались формы, напоминающие вытянутый по вертикали ромб, «ягода», многолучевая звезда, стреловидный растительный лист, пропорциональный ромб. В-четвертых, все резные формы кистей в общей компоновке элементов фронтона располагались чуть ниже уровня князевой следи. Смысловое наполнение ромба и фигур в виде различных его модификаций в народном искусстве А. К. Амброз приписывает к символу плодородия: «судя по его месту в различных композициях, он мог означать землю, растение и женщину одновременно» [5, с. 20]. По нашему допущению, приведенные выше примеры конфигураций конструктивно-

декоративных деталей традиционного жилища берут свое начало в отголосках наскальных изобразительных мотивов первобытного искусства (рисунок 10).

Венчал безгвоздевые тесовые кровли наиболее выразительный монументальный архитектурный элемент – охлупень, по другому определению – шелом. Функционально он прикрывал стык и фиксировал ряды деревянных скатов кровли жилой и хозяйственной половины дома, которые сводились гребнями на одном уровне. Как было отмечено выше, генетической предшественницей двухскатного дома, являлись срубные сооружения с односкатной крышей, где не было места шелому. Их функцию прежде несли скрепы (*чиби*, *чибӧ* – букв. жеребенок) – наиболее яркая особенность внешнего проектно-художественного решения традиционного дома коми-зырян (рисунок 116). «При оформлении такого замка-гнезда – замечает Т. И. Чудова – образ коня только номинировался, но еще не моделировался» [213, с. 105]. И. Н. Шургин посвятил точное описание *чиби*, проникнутое впечатляющим образным сравнением: «скульптурная конфигурация *чиби*, вытесанная из цельной части бревна, встречается на постройках коми-зырян только в деревнях бассейна Верхней Вычегды. Заметные издали, *чиби* в ряде случаев напоминают идолообразную скульптуру. По такому же принципу строилась и форма древних идолов. Верхняя часть *чиби* – это «голова», уменьшенная стесыванием на конус или получившая форму шара и отделенная от «туловища» одной-двумя кольцевыми зарубками. Низ же «туловища» *чиби* либо остается без особой обработки, либо слегка подтесывается и декорируется несимметрично верху. Иногда на *чиби* бывает и резной орнамент – пояс из косых крестов – самый распространенный декоративный элемент в искусстве коми» [226, с. 57].

Действительно, имея отвлеченно геометрический силуэт абриса, *чиби*-скрепы нередко соотносились с упрощенной антропоморфной фигурой, которая, на наш взгляд, символизировала определенные сакральные смыслы. По нашему наблюдению, в их стилистических очертаниях прослеживается

архаическая художественная интерпретация сакральных антропоморфных образов (рисунок 22; 28; 34; 35), воплощавших языческих родовых духов-охранителей. Очень близки изобразительные мотивы рассматривавшихся выше столбов оград, опорных столбов крыльца, надгробных столбов, потоков. Обнаруженные нами артефакты наводят на мысль об их родственной семантической связи с бытовавшим в свое время культом предков. По нашим предположениям материализованные в дереве образы священных пращуров являлись неотъемлемой частью традиционного культурного пространства коми-зырян олицетворявшими, прежде всего, идею обережной силы.

В этой связи, примечательно, что подобные контексты проявляются в родственной коми-зырянам художественной культуре карел. Так, в монографии В. П. Орфинского приводится исключительный пример: «в деревне Нурмолицы оголовки столбов взвоза перед воротами на сарай дома Журавлевой – натуралистичные изображения человека – подсказали, что и на многих других олонецких взвозах, совмещенных с главным входом в жилище, венчающие столбы массивные шары – не просто украшения, а геометризованные «портреты» предков – покровителей семьи и рода» [144, с. 432]. Взаимосвязь декоративной обработки столбов и прочих элементов архаичных традиционных жилищ с антропоморфными изображениями находят и другие изыскатели. В частности исследователь семантических истоков в народной художественной культуре И. М. Денисова пишет, что: «крестьянский дом в прототипе представлял собой одновременно и своеобразный домашний храм с главным ритуальным объектом – центральным столбом (в прототипе – деревом, составлявшим единый семантический комплекс с очагом), который являлся воплощением обожествленного предка или языческого божества, связанного с представлениями о предках» [50, с. 109].

В XIX – XX вв. с распространением срубных жилищ с двухскатной крышей, место *чиби* занимает охлупень или шелом. В. П. Орфинский

выделяет три типа шеломов встречающихся на Русском Севере: «шеломы-пригрузки, закрывающие стык обоих скатов крыши выдолбленным снизу тяжелым бревном и удерживающиеся на коньке, главным образом, благодаря собственному весу; шеломы, связанные с коневой слегой деревянными болтами-стамиками; совмещенные шеломы-коневые следи. В первых двух случаях верхние концы кровельного теса прижимаются шеломом к коневой слеге, в третьем – заводятся в специальные пазы на боках» [144, с. 375]. На исследованных нами территориях коми анклавов распространены жилища с «шеломами-пригрузами». Тяжеловесность и увесистость таких массивов соответствует распластанным объемам крестьянских домов с относительно пологими кровлями. Возможно, помимо композиционных соображений при определении характера венчания построек учитывались природно-климатические факторы, например, сила напора ветровых потоков. И как необходимое противодействие этому напору завышать вес шелома. Видимо, последние соображения и предопределили в первую очередь приоритетность «шеломов-пригрузов» в невысоких покрытиях зырянских домов.

Медленно выгибаясь в открытом пространстве вершины фасада, монументальный объем шелома, вырезанный из комлевой части дерева, словно, наполнен обтекаемой пластической силой. Эстетическую выразительность природных отростков мастера-плотники усиливали скульптурной резьбой. В конечном итоге, благодаря усилиям их рук, «рождались» заметные мифические одноглавые и даже двуглавые (рисунок 117; 118) образы зоо-орнитоморфного пантеона. Подобные наблюдения подтверждаются заметками исследователей традиционной художественной культуры коми-зырян, в которых представлены реальные сравнения очертаний шеломов с определенными анатомическими частями у представителей местной фауны. Так, у ижемских и удорских коми Л. С. Грибова выявила традицию украшать охлупневое бревно оленьими и лосиными рогами [44 с. 43]. К. С. Королев отмечает, что: «переднему (а иногда и заднему) концу охлупня придавался вид коня или птицы» [62, с. 37].

В описании Т. И. Чудовой охлупень: «оформлялся скульптурно вырезанной фигуркой в виде коня с сильно развитой грудью, напоминающей зоб птицы» [213, с. 105]. И. Н. Шургин сопоставляет охлупни с ликами «птиц, коней и лосей» [226, с. 59]. Вместе с зооморфной пластической стилизацией встречаются торцы охлупней с обобщенной зубчатой объёмной формой (рисунок 119) и заостренной фигурой (рисунок 120).

Мы полагаем, что подобные проектно-художественные решения являются отражением тенденции декорирования охлупней в традиционной среде коми-зырян в направлении геометризации и акцентирования их силуэта. Смысловые подтексты декоративно-образной тематики шелома кроются в пережитках, связанных с бытованием зоо-орнитоморфных изображений. Образная мифологическая структурно-семантическая модель мира (Древо Жизни) по представлениям древних коми-зырян позволяет полагать, что народная культура рассматривала лося, оленя, коня, утку как значимые символы небесной сферы, впоследствии соответственно ставшими метафорическим воплощением сюжетной линии декора в верхней части конструкции дома. Как отмечает А. Б. Пермиловская: «в структуре Северного дома верхняя часть жилища (крыша), «своё», освоенное, внутреннее пространство от «чужого», природного, внешнего. В семиотическом плане она разделяет верх (небо) и низ (мир людей)» [150].

Убранство интерьера

Известно, что органичную составляющую смысловой и проектно-художественной стороны традиционного дома финно-угорских народов, в частности, коми-зырян, представляет его интерьер – среда «мира людей». Полевые материалы, собранные автором в Койгородском, Корткеросском, Прилузском, Сыктывдинском, Сысольском и Усть-Вымском районах показали, что внутренняя объемно-пространственная структура жилой части избы отражает созвучные ее внешнему убранству характерные черты. Все здесь просто, прочно и по-своему красиво. Для придания гладкой фактуры вертикальные бревенчатые стены стесаны до углов помещения. Ранее стены

ничем не покрывали, оставляя на созерцание природную красоту дерева, а с появлением лако-красочных материалов зародилась традиция выкрашивать основание стен до метра в высоту и более в синий цвет. Оставшуюся верхнюю часть и потолок белили раствором на водной основе, в состав которой входили известь и белая глина. Подбор цветового сочетания и цветовое зонирование относительно вертикали, наш взгляд, восходит к мифо-религиозному контексту, в котором нижний мир маркировался темным оттенком – синим, а верхний мир соответственно светлым – белым (О. И. Уляшев).

Горизонтальная, почти квадратная в плане площадь демонстрирует весьма лаконично разработанную предметно-пространственную композицию. Как отмечает Л. Н. Жеребцов, традиционный тип планировки жилого интерьера коми-зырян соответствовал косвенно восточному южновеликорусскому типу и был широко распространен в юго-восточных районах Коми. По его краткому описанию: «изба коми в XV – XVII вв. представляла одно общее помещение. Черная печь стояла в дальнем от входа углу, повернутая устьем в сторону двери. Над печью в стене прорубалось отверстие для выхода дыма (*тшын öшинь*). Полати или нары находились там же, в глубине, а пристройка для входа в голбец – посередине, между боковой стенкой печи и полатами. По диагонали от печи – у двери, располагался передний угол» [63, с. 134]. Такой тип планировки встречается в домах верхневычегодских, верхнепечорских и сысольских коми (Л. Н. Жеребцов). По нашему наблюдению близкую предметно-пространственную композицию имеет сысольско-вычегодский тип коми дома, выделенный в свое время И. Н. Шургиным. Сохранение такого вида планировки можно объяснить меньшим проникновением в эти места русского влияния и силой традиций. По мнению В. Н. Белицер: «у коми этот план возник совершенно самостоятельно, он является наиболее древним планом на данной территории, происхождение его связано с более ранними жилищами коми –

землянкой и полуземлянкой, в которых дверь служила единственным источником света» [17].

Во время экспедиционных обследований объектов материальной культуры в юго-западных районах Коми нам встречались исключительно единообразные предметно-пространственные решения, совпадающие по своим характерным чертам (по Л. Н. Жеребцову) с северновеликорусской планировкой жилища, где печь стоит рядом со входом, устьем к передней стене. В таком случае у передней стены, по диагонали от печи располагается «красный угол». Над входной дверью настилались полати. Вход в подполье, как правило, находился между большой печью и боковой стеной дома. Как отмечает Л. Н. Жеребцов, такой тип организации жилой среды распространен в Коми крае повсеместно. Особенно в западной половине региона расселения коми, где «русское влияние было более значительным и вследствие укрепления взаимосвязей постоянно усиливалось» [63, с. 135]. Похожего мнения придерживается В. Н. Белицер: «подобная планировка избы встречается у многих соседних народов: русских, мордвы, удмуртов и др. Вполне возможно, что у коми-зырян план распространился в связи с русским влиянием» [17, с. 184-185]. Отличительная черта лишь проявлялась в сооружении конструкций перегородок – у коми очень редки перегородки, выделяющие внутри избы отдельные помещения для горницы, горенки, «шомныши», типичные для жилья русского населения Вологодской и Архангельской губерний. В домах встречается лишь занавеска, отделяющая пространство перед печью (М. Б. Едемский). Вопрос заимствования вполне справедливо увязывается в цитате крупного отечественного исследователя традиционного зодчества П. А. Раппопорта: «как правило, в архитектуре каждой страны можно обнаружить внешние воздействия. Это естественное явление, нисколько не нарушающее и не снижающее национального своеобразия зодчества. На протяжении всего мирового развития действует закономерность, согласно которой заимствования дополняют внутреннее развитие, служат одним из основных источников обогащения и

совершенствования культур... Культура каждого народа самобытна – но это проявляется не в мнимом отсутствии в ней чужеземных влияний, а в ее способности поглощать и по-своему перерабатывать эти влияния» [158, с. 26].

В ходе проведенного анализа жилых построек на территории выше указанных районов исследования было выявлено, что весь ансамбль убранства жилого пространства формировался возле двух базовых композиционных узлов – красного угла и печи. Их диагональное расположение друг относительно друга и являлось каноном, впрочем, как и у всех предметов в среде интерьера было «свое» место. В пространстве избы предметы интерьера располагали по ее периметру, оставляя центральную зону свободным. По такому принципу, например, на высоте чуть выше человеческого роста, стены оборудовали полками (*джадж*). На основе текстовых описаний В. Н. Белицер, Л. Н. Жеребцова, И. Н. Шургина и анализа собственных полевых материалов, автором была разработана графическая схема организации предметного наполнения жилого интерьера коми-зырян конца XIX – начала XX вв. (рисунок 121).

Регламентированная композиция традиционного коми-зырянского интерьера, как части финно-угорской культуры, формировалась в неразрывной связи с духовной сферой. Такое содержание представляло устойчивую систему, где синтез материального и духовного оказался предельно устойчивым к трансформирующим факторам. Материалы научных исследований показывают, что традиционное жилое пространство дома моделируют три основных фактора: хозяйственно-экономический, социально-половой, ритуально-мифологический (А. К. Байбурин, Н. В. Бортникова, Т. И. Чудова). Среди отмеченных факторов значительное влияние в организацию предметно-пространственной композиции интерьера исследованных нами районов оказывал социально-половой контекст. Такое утверждение предполагает деление жилой площади параллельно коньковому бревну избы на две симметрично равные по площади части – мужскую и

женскую. На основе текстовых описаний Т. И. Чудовой и личных полевых материалов, автором была разработана графическая экспликация зонирования жилого интерьера коми-зырян конца XIX – начала XX вв. по принципу социально-полового и хозяйственно-бытового уклада (рисунок 122).

Со времен христианизации древних коми-зырян, проведенная в 1840 гг. Стефаном Пермским, в топографии мужского пространства (*айтöв*) укоренился символический центр жилья (почитаемое, семейное, обрядовое место) – красный угол (*Ен ув пельöс*). «Наиболее регламентированным было поведение в красном углу, причем система мотивировок основывалась как раз на том, что это алтарная часть дома» – подчеркивает А. К. Байбурин [14, с. 180]. Красный угол, в частности его ядро – божницу, держали в чистоте и нарядно украшали вышитыми полотенцами. Икона вместе с другими атрибутами христианской веры стояла на прикрепленной в углу стен полке (рисунок 123; 124). По нашему мнению, до христианизации пространственная зона красного угла представляла собой языческую ипостась. Доказательством тому служит зафиксированный нами в районах исследования культовый предметный набор, который хранился на дополнительной нижней полке. Так, политеистическую семантику «излучают» вырезанные из дерева скульптурные миниатюры фигурок птиц, размер которых не превышает 10-20 см. По свидетельству информаторов резная фигурка играет обереговую роль и символизирует благополучие рода. Артефактами могли быть высушенная челюсть щуки, крыло либо грудная кость утки. Согласно заключениям Л. С. Грибовой, Н. Д. Конакова и др. подобные сакральные элементы воплощали протективные знаки.

Магическими функциями оберега наделяются и некоторые породы деревьев: верба (*бадь ну*), рябина (*пельсь ну*), ольха (*ловпу*) и упоминавшийся выше можжевельник (*тусяпу*). По всей видимости, их образная сакральная сила восходит к древнему культу деревьев. Поэтому ветки таких деревьев являются непременным атрибутом божницы, так как они, по убеждению

старожилов, защищают субъектов их поклонения от негативных воздействий. Также этим деревьям приписывалась способность отпугивать злых духов (В. П. Налимов). Из выше сказанного следует, что соседство христианских и более древних, языческих атрибутов говорит об очевидном наложении, синтезе двух форм религий в мировоззрении этноса. В их образно-художественном сплаве обнаруживается своеобразная иллюстрация дуализма, присущая культурным традициям коми-зырян, больше, другим народам, проживающих на территории Европейского северо-востока.

Предметно-пространственная композиция красного угла включала группу объектов, которым придавалась высокая культурная ценность. Наиболее заметными из этой группы являются стол (*пызан*), лавки (*лабич*) и стулья (*улӧс*). Стол (рисунок 125) значителем символом устойчивости миропорядка, источником силы и благополучия (А. Б. Пермиловская). Прямоугольный в плане, его, как правило, ориентируют узкой стороной к фасадной стене избы. Проведенное автором исследование показало, что все конструктивные части мебели плотники мастерили из древесины, при этом предпочтение отдавалось сосне. Детали мебели собирали в единое целое способом шипового соединения («гнездо-шип») (рисунок 126). Данная технология характерна в проектно-художественных решениях всего мебельного ансамбля. В ходе наблюдения были выявлены типичные черты в стилистике традиционного деревянного мебельного ряда: строгость и прямолинейность конструкции, иногда сочетающаяся с плавными очертаниями лаконичной пластики декоративных элементов, симметрия, статичность, проявляющаяся в некоторой массивности и лапидарности объемных композиций.

Приятным открытием в проведенном исследовании для нас стали сходные пластические решения элементов стула. На наш взгляд, они стали заметным дополнением объемно-пространственной композиции крестьянского интерьера коми-зырян. Собранные и систематизированные нами полевые материалы убедительно доказывают региональную

каноничность объемно-пластических решений стульев. В процессе их ареализации, оказалось, что каждый из изученных пропорциональных вариантов занимает свою географическую нишу, что нашло отражение в авторской разработке зонирования их модификаций на территории Сысольского района (рисунок 127). Сопоставительный анализ проектных моделей стульев, подтверждает устойчивые художественные характеристики распространения «общерегиональных» форм. Наиболее характерной чертой является декор деталей спинки стула. Зеркально-симметричный волнообразный мотив повторяется исключительно дважды относительно высоты верхней части спинки, при этом верхний элемент, как правило, больше нижней, что указывает на прочность традиции в пропорционировании зырянских объемных композиций.

Связующими элементами предметной среды, «соединяющими «центры» и «периферию» дома, являются лавки. В символическом аспекте они несли смысл пути и передвижения» [14, с. 185]. Как правило, лавки шли вдоль стен, начиная «свой путь» от входа и служили в основном для сидения и хранения различных хозяйственных предметов. Условно лавки можно классифицировать на три вида – фиксированные, стационарные и мобильные (переносные). У первых один торец доски входил в выдолбленный между бревнами сруба паз, а второй край опирался на ножки. У стационарных лавок массивная плоскость доски опиралась только на приделанные ножки. Из-за особенностей конструкции такие лавки не перемещали. Обычно они тянулись от одной до противоположной стены, в этом случае количество опорных ножек увеличивалось. Прижатые в плотную торцами к стенам и друг к другу стык в стык, их вытянутые прямоугольные массивы создавали визуальное ощущение «вырастающей» из стен монолитной геометрической формы. Мобильные были значительно короче, оборудованы ножками по обоим концам доски. При необходимости мобильные четырех опорные лавки перемещали в пространстве дома, приставляли друг к другу, к

фиксированным или к стационарным лавкам и стелили постель, трансформируя их, таким образом, в средство для пассивного отдыха.

Также бытовали персонифицированные лавки, воплощавшие женскую или мужскую ипостась. Так, в мужской половине, пространство лавки в углу избы, возле входа, так называемый «коник», отводился хозяину семьи. И. Н. Шургин иллюстрирует один из примеров фигурной боковины коника в доме А. И. Сенькиной в с. Усть-Кулом, Усть-Куломского района, Республика Коми (рисунок 39а). Очевидная стилистическая ясность антропоморфного пластического образа с родни очертаниям объемной резьбы рассмотренных выше элементов внешнего убранства: столбов и окончаний потоков. Лаконично обработанный, гораздо более древний прототип коника, в мотиве эшмесского идола (рисунок 35а) наводит на мысль о глубокой архаичности антропоморфной темы и его соотносимости с бытующим в крестьянской культуре связью с оберего-благожелательной символикой культа предков.

«Мужское пространство» избы дополняли убранство полати (*пóлать*) и деревянной кровати (*крóвать*). Полати оборудовали над входной дверью, возле печи и несли функцию зон отдыха, сна и хранения одежды. Они представляли собой деревянный настил под потолком, которой словно мост нависал над входной зоной, связывая, таким образом, стены и печь. По словам Т. И. Чудовой: «опорой для полатей выступал полатный брус, один конец которого закреплялся на брусках, обрамляющих вход в голбец, а второй упирался в стену. На полатный брус настилались доски. Свободный край полатей ограждали невысокими перильцами-балясинами для безопасности детей во время сна и закрывали занавеской из ситца» [213, с. 69-70]. Путь на полати пролегал сначала по печным ступенькам (рисунок 128), затем через пространство над печной лежанкой. По текстовым описаниям Т. И. Чудовой и собственных полевых материалов автором была разработана схема с указанием названий конструктивных деталей около печного пространства (рисунок 129).

Массивную деревянную кровать ставили под полатями, рядом с печкой. По результатам исследованных нами районов, было выявлено, что элементы конструкции кровати собирали в объемный каркас с применением технологий шипового соединения. Приподнятость рамы кровати позволяла располагать или хранить под ней бытовые предметы. Постельный набор включал перину, подушки, одеяло и деревянный подголовник (*юрлӧс пу*), на которую укладывали подушки. Спинки кровати декорировались резными симметричными волнообразными мотивами, а опоры часто венчали скульптурно вырезанными многогранниками. Конструкция приобретала художественную образность благодаря применению совершенно ограниченного спектра средств гармонизации, за счет которых общему силуэту придавались черты статичной уравновешенности и некоторой монументальности. На основе собственных полевых материалов автором разработана схема с указанием названий конструктивных деталей кровати (рисунок 130).

В женской половине (*иньпӧв*) находилась одна из наиболее значимых элементов традиционного интерьера – большая печь (*ыджыд пач*) (рисунок 131). Исследователь народной культуры А. К. Байбурин отмечает, что: «Хронологически первым центром (и прежде всего в экологическом и ритуальном плане) является печь» [14, с. 187]. Возведенная на деревянном основании, она располагалась в углу, справа или слева от входной двери, устьем обращенная к фасадной стене дома. Являясь полифункциональной, печь производила все важные процессы жизнедеятельности семьи – поддержание необходимого тепла в доме, приготовление и согрев пищи, использование для пассивного отдыха, сушки и хранения. Существенную роль она играла в традиционных обрядах и обычаях. Художественная выразительность печи проявлялась в ее монументальном, почти кубической формы объеме. Квадратные и прямоугольные горнушки или печурки, выравненные по горизонтали, ритмично располагались на боковых плоскостях «зеркал» (рисунок 132) и на фасаде, в области «чела» печи. В

утилитарном контексте такие геометрические ниши служили элементами для сушки продуктов и вещей. В некоторых случаях, например в интерьере дома А. Г. Уляшкиной в деревне Мельничный Иб, Усть-Вымского района органичную созвучность декоративному убранству кронштейнов экстерьера вносят элементы украшения выносов печи в виде скульптурно вырезанных валиков (рисунок 133). По текстовым описаниям Т. И. Чудовой автором разработана схема с указанием названий конструктивных деталей фасада печи (рисунок 134). В качестве примера было использовано изображение печи дома Л. И. Тутриновой в деревне Шёрпон, Сысольского района, Республики Коми, взятый из полевых архивов автора.

Пространство перед большой печью являлась исконно женской средой (А. К. Байбурин). По нашим наблюдениям, бабий угол или кут (*кывт*) (рисунок 135) занимает площадь от устья большой печи до фасадной стены. По ширине «бабий кут» был примерно равен ширине печи и надгольца, вместе взятых, и отделялся от остального помещения занавеской из ситца. «Огороженное пространство осмысливалось как кухня, закрытость которой связывалась с недопущением сглаза, порчи», замечает Т. И. Чудова [213, с. 69]. Принцип организации предметного наполнения в топографии женского пространства является одним из самых устойчивых. У боковой стены располагали залавку – самодельный деревянный шкаф (рисунок 136). Такой шкаф был оборудован внутренними полками, дверками или задвижками. Для усиления эстетической выразительности, залавку снабжали несколькими распашными филенчатыми дверками, декорировали резьбой. В одной из резных форм стойки-боковины вновь обнаруживаются очертания антропоморфного образа (рисунок 136а), по нашему мнению, символизирующего предка-хранителя домашнего порядка и гармонии.

Несколько выше залавки, на стене устраивали деревянный посудник (рисунок 137). Его конструкция состояла из деревянных боковин, соединенных направляющими, между которых под небольшим углом фиксировалась посуда. Вертикальную структуру посудника, как правило,

делили на два и более горизонтальных яруса. Часто его детали украшались резными геометрическими мотивами, представленные повторяющимися лаконичными формами круга, ромба и треугольника. Как отмечает исследователь народного искусства Т. С. Семенова: «в народной художественной культуре «геометрия» органична. Она практически неотделима от того живого, что вмещает в свои пределы. <...> Человек разглядел спокон веков эту геометрию и ритмику в природе: строение снежинки, смену дня и ночи, зимы и лета» [171, с. 41]. Для хранения ложек, ковшей и других элементов кухонного убранства на бревенчатой стене, способом «гнездо-шип», монтировались, деревянные рейки и втулки-дюбеля (*пу тув*). Традиционно в пространстве верхнего угла «бабьего кута»: между печью и противоположной стеной, куда обращено устье печи, на высоте человеческого роста располагалась конструкция из двух-трех брусьев, называемые грядка (*сёр*), где хранилась кухонная утварь и свежая выпечка (рисунок 137). Возле фасадной стены, у окна отводили место еще одному персонифицированному (гендерному) элементу убранства – «женской лавке». По словам информантов, сидя на ней, женщины исполняли присущие только им хозяйственные обязанности – пряли, вязали, шили, ткали.

В традиционном жилище к разряду регламентированных пространств относились и так называемые «пограничные зоны». Символике таких зон придавался статус рубежей между миром «своим и чужим» (А. К. Байбурун). Выше было отмечено, что к зонам контакта с внешним миром, в первую очередь, причислялись оконные и дверные проемы (И. Е. Гришина, В. П. Орфинский). Коммуникативную роль, в том числе, играла и конструкция печной трубы. Так, бытовала традиция после смерти одного из членов семьи открывать заслонку печной трубы, которая мыслилась как путь души – канал связи с внешним миром (Т. И. Чудова). По А. К. Байбуруну смысловой контекст «границы» придается матице – сакральной структурной единице объемно-пространственной композиции избы. Согласно его суждению: «поперечное положение матицы обусловило то обстоятельство,

что ей приписывается роль символической границы между «внутренней» («передней») частью дома и «внешней» («задней»), связанной с входом/выходом символически делит пространство свой/чужой» [14, с. 180].

Скульптурные приемы декорирования интерьера избы используются в оформлении голбца. Это «пограничное» пространство между жилым помещением (средним миром) и подпольем (нижним миром) является еще одним средоточием семантики в планировке жилищ. В исследованных нами домах юго-западных районов Республики Коми, как уже отмечалось, был распространен северно-великорусский тип планировки, в которой горизонтальная конструкция надгольца (*гöлбöчвыв*) размещалась в пространстве между печью и ближней стеной (*пачер кост* – «печной зазор»). Изредка такой вход располагается возле центральной части интерьера и имеет вертикальную конструкцию. Как отмечает Т. И. Чудова: «встречающийся вход в подполье ближе к центру избы является остаточным явлением южнорусского восточного типа планировочной структуры» [213, с. 69].

Мощной пластической силой наделена форма лестницы (*нос*), связывающей жилую среду с голбцом, сделанный из цельного ствола дерева, в ней ступеньки формировали в виде зарубов. Непременным элементом подполья является опора печи. Ее сооружают чаще из четырех деревянных столбов нижние основания, которых фиксируют в ямах с дренажной «подушкой» из щебня и песка, а верхние упираются вместо основания печи. Встречаются также рамные опорные конструкции, где вертикальные столбы врублены в горизонтальные бревна оснований. В то же время опора печи является еще одной своеобразной связью между нижним и средним миром (В. Б. Кошаев).

Рассмотренные нами некоторые образцы оформления конструктивных частей входной группы надгольца наделены антропоморфной тематикой, в частности в представленных И. Н. Шургиным иллюстрациях фрагмента околочного пространства интерьера домов А. И. Сеньковой в селе Усть-

Кулом (рисунок 138) и О. Е. Игнатовой в деревне Вильгорт (рисунок 139) Усть-Куломского района наводят на мысль об их родстве с другими образцами объемной и плоской резьбы в ансамбле экстерьерного и интерьерного убранства – столбов, потоков, лавки и залавки. При этом, как пишет искусствовед В. В. Ванслов, стилистическая пластика форм: «рефлексивна, обращена не только вовне, но и внутрь себя, прозрачна и одухотворена. Через нее «просвечивает» содержание. Благодаря этому форма не пуста, а наполнена, не поверхностна, а значима и значительна. Она представляет собою нечто большее, чем чисто внешний, чувственный феномен» [30, с. 188]. Образно-семантическая сила декоративных модификаций, как емкость сознания, заключающаяся в одушевлении природных форм, на наш взгляд, совокупно с проявлением эстетических свойств традиционных объектов воплощает обережно-благожелательные символы предков этноса.

Таким образом, объективные данные показали: ближайшей «генетической предшественницей» в процессе становления традиционной архитектурной композиции жилища коми-зырян с двухскатной крышей, как результат ее эволюции, является срубная постройка с одним скатом. Художественно-пластические особенности дома, прежде всего, проявляются в преобладании вытянутой от фасада в сторону хозяйственного двора строгой статичной геометрии рельефного массива рубленых стен. Впечатление приземистости деревянного строения усиливается доминантой горизонтали и пологими очертаниями уклонов крыш. Складывается ощущение, что изба словно выросла в землю, слилась с ней в одно целое. Симметрия и метрический повтор, проявляющийся как в композиции всего объема, так и в расположении его элементов, а так же сдержанный характер их обработки придают внешнему образу жилища коми-зырян облик суровой аскетичности архитектурной формы. Один из метафорических «ключей» в раскрытии образа традиционного дома коми-зырян заложен в словах доктора искусствоведения В. Б. Кошаева: «ощущение монументальности и

грандиозности, осознание его, скорее, природным скульптурным телом, нежели рукотворным архитектурным сооружением возникает благодаря значительности его размеров, цельности и лаконичности как бы распластанного и слитого с землей мощного пропорционального объема, похожего на гигантскую птицу» [102, с. 38].

Основываясь на материалах исследования, мы полагаем, что образная составляющая вертикальной структуры жилища органично сопрягается с исходящей из глубокой древности трехуровневой полисемантической моделью «Мирового Древа». Ее корни, олицетворяя потусторонний хтонический мир, отождествляют таинственный и темный мир подполья. Оно, в свою очередь, являясь воплощением обители предков, менее эстетически выраженная с одной стороны, с другой выступает крепкой сакральной составляющей образа жилища. Восходящее к мифологии язычества, смысловое содержание нижнего мира транслировалось в пространство подполья, которое с течением времени обросло устойчивыми идеями обереговой символики родовых предков. Средний мир (ствол) представляет жилое пространство. За счет множества «пограничных зон» – входы и выходы – оно наиболее подвержено негативным влияниям со стороны «чужой», внешней среды. В связи, с чем коммуникативные конструкции украшали элементами, содержащими в себе протективные смыслы. Верхний мир (крона) – воплощаясь в конструкции крыши, усиливалась развитой многоплановой семантикой «верхов» крестьянского жилища, вертикальные взаимосвязи которых замыкает охлупень. Наделенные сакральной сущностью элементы «верхов» выражают идеи космического верха: возрастания, богатства, плодородия, защиты и благополучия.

Проведенный анализ декоративного убранства домов Республики Коми и Русского Севера, позволяют предположить, что коми вариации на эту тему – результат заимствования у русских, бытующие технологии и искусство которых оказали заметное влияние на жилище коми-зырян. По разным этноархитектурным признакам очевидные влияния русских строительных

традиций фиксируются в приграничных северо-западных районах земли Коми. Сущность природы проектно-художественных заимствований В. П. Орфинский объясняет ростом экономического благополучия субрегионов в пореформенное время в сочетании с устойчивостью этнокультурных традиций народов в условиях их активных контактов с русскими. По его словам, такие условия: «способствовали развитию архитектурной образности, где заимствования закономерно соседствовали и даже совмещались со специфическими местными формами» [144, с. 384].

К «символам культурного взаимодействия» по нашему суждению относятся следующие адаптированные в этнических ареалах коми-зырян (в особенности в зонах активных этнокультурных контактов – северо-западные районы коми) формы заимствований у русских в искусстве обработки дерева: тип конструкции дома, охлупень на двухскатной кровле, насыщенные резным декором причелины, элементы украшения кронштейнов (валик, медальон, крюк), балкон, наличники окон, горизонтальная планировка интерьера (северорусский стиль). Взаимовлияния различных декоративных мотивов, неизбежные в условиях их синхронного бытования, в то же время, предопределили другие переходные формы их развития. В исследованных нами районах использование устойчивых приемов обработки дерева при внутри культурных межвидовых заимствованиях и намеренное упрощение заимствованных, композиционно изощренных, импортных (инокультурных) образцов зачастую приводило к возникновению самобытных проектно-художественных решений. Есть основания полагать, что тип дома юго-восточных районов Республики Коми сохранил наибольшее количество черт, специфических для древнего жилища коми как в части внешнего оформления, так и во внутренней планировке, а именно: односкатность и малая крутизна крыши, отсутствие охлупня, расположено жилья под одним скатом, а двора под другим скатом крыши, поворот дома к улице навесом крыши, наличие окна над печкой, расположение надгольбца в пространстве между печью и стеной и др. (сысольско-вычегодский тип). Их популяризацию можно связать

с устоявшимися тенденциями, характерными для позднего этапа развития народного искусства коми-зырян.

Результат сопоставительного анализа внешнего и внутреннего убранства традиционного жилища конца XIX – первой половины XX вв. указывает на их органичную стилистическую взаимосвязь и существование неких универсальных закономерностей декоративных преобразований. Исходя из нашего опыта, и материалов научных изысканий исследователей-предшественников становится видно, что художественные мастера по дереву создали совершенные для своего времени пластические решения украшений конструктивных элементов. Основное внимание в декоре народного зодчества уделялось зооморфным (лось, олень, конь) и орнитоморфным (утка) мотивам, видимо, в связи с ясностью их пластического образа и соотносимостью с мифологией и строительной обрядностью, бытующими в традиционной культуре этноса. При этом была раскрыта их роль в декоративном убранстве дома как обережно-благожелательных символов, которые генетикой языческого сознания определяли законы художественного миромоделирования в XIX – начале XX веков.

Случаи отсутствия декора во внешнем облике дома или его незначительного художественного характера, вероятно, можно объяснить двумя аспектами. Во-первых, компенсацией декора за счет других способов обережной магии: выше нами приводились примеры сакральных природных элементов, прикрепляемых в красном углу и конструктивных деталях, формирующих проходные зоны избы. Во-вторых, бытующим пережитком, восходящим к языческому культу деревьев. Так, по предположению А. К. Чекалова: «с культом деревьев связано особое отношение крестьян к материалу: стремление использовать его целиком, выискать готовую, «самородную» форму, сохранить природные очертания. Пассивное следование материалу отражает древние религиозные запреты. Чрезмерно усердная обработка могла бы нарушить скрытую жизнь дерева, убить в нем спящего бога» [209, с. 16].

В эстетическом контексте, создание художественно-образного ряда в декоративном ансамбле традиционного жилища, основывалось на определенном выборе композиционных средств гармонизации. Нами было выявлено, что в проектно-художественных решениях деревянных поверхностей плоских и объемных форм господствует гармония геометрии и симметрии, ритмизованного метрического повтора и пропорциональной статики. Мы полагаем, что подобный характер художественной традиции восходит к принципу природосообразности и преемственности. Как пишет, философ Ж. Бодрийар: «в артикуляцию форм повсюду вкрадывается Идея Природы. Сама, принимая многообразные формы (элементы животного и растительного царства, человеческое тело, даже пространство как таковое). В той мере в какой формы, образуя систему, воссоздают также и своеобразную внутреннюю целесообразность, они тем самым получают коннотативный смысл природы – той природы, что по-прежнему составляет идеальный ориентир всякой целесообразности» [23, с. 70].

Другими словами, как было отмечено нами выше, человек, подражая природе, брал из окружающей природной среды обитания определенный бионический аналог (образ), преобразовывая, обобщая и оставляя только самое характерное для него, вносил в пластические очертания художественного материала индивидуальные, чаще социальные эстетические концепции и мировоззренческие смыслы. При этом наблюдается отчетливое стремление народных мастеров к упрощению реалистических сюжетов в декоре внешнего и внутреннего убранства жилища. Например, анималистические изображения в процессе геометризации заменялись формами, основанными на кругах и крестах – солярные знаки (Б. А. Рыбаков), ромбах и треугольниках – знаки плодородия (А. К. Амброз, А. Д. Столяр), семантические смыслы, восходящие к культу дерева и культу предков (А. К. Чекалов). Такая стилистическая интерпретация, на наш взгляд, предопределялась семантической связью образов лося, (оленья – у северных коми), коня и утки – главных персонажей архитектурного декора – с

персонифицированными образами древних божеств, являвшихся созидателями и покровителями земной жизни, в том числе, имеющих прямое отношение к протективным и репродуктивным смыслам.

Тяготение художественных мастеров по дереву к ярко выраженному упрощению силуэта деталей и геометризации орнаментальных мотивов, соотносилась с этническими приоритетами коми-зырян, связанными с технологией обработки. Известно, что сложные композиционные комбинации микропластики ажурных переплетений деталей менее прочны, а лаконичные более рациональны в техническом отношении. Следовательно, лапидарная специфика стилистического характера зырянских изобразительных мотивов в архитектурном декоре определяется, с одной стороны, традиционными представлениями и этническими предпочтениями коми-зырян, с другой, рациональными приемами обработки пород деревьев, что является отличительной особенностью проектно-художественных решений этноса. Выразительное свидетельство тому лаконичная по формам обработка столбов, причелин, полотенца и деталей мебели.

Художественно-образная схожесть пластики деревянных украшений: «голов» чиби, окончаний потоков, оглавий оград, опорных столбов крыльца, объемных решений элементов интерьера с очертаниями древних надмогильных столбов, указывает на их взаимосвязанную семантику. На наш взгляд, общая антропоморфная тематика, проявляющаяся во внешних стилистических очертаниях домового декора, кроме явных репрезентативных функций усиливается отчетливо ощущаемыми отголосками древней обережной магии предков, олицетворяющих надежную защиту от враждебных сил. Полные архаики и совершенные для своего времени пластические решения подобных художественных форм вносят в облик жилища коми-зырян неповторимое своеобразие.

Так же мы заключаем, что планировка жилого пространства была строго структурирована и наделена содержанием. При этом важно подчеркнуть, что объемно-пространственная композиция традиционного

коми-зырянского интерьера, как часть финно-угорской культуры, сформировалась в неразрывной связи с духовной сферой и представляет весьма консервативную систему, в которой материальное и духовное содержание, оказались предельно устойчивыми к трансформирующим факторам. Высокая степень семиотичности жилого пространства особенно показательна для зонирования почти квадратного по форме плана. Наглядная демонстрация плана представлена в виде электронной графической экспликации, разработанной автором (рисунок 140). По ней видно, что основными композиционными узлами внутреннего пространства избы были углы. Каждый угол имел свое название и предназначение – красный угол, печной угол, женский угол, мужской угол. Все они были сакрализованы и несли особый знаковый статус. Доминантно выделяются два смысловых композиционных центра – красный угол и печной угол, возле которых группируются остальные элементы предметного наполнения интерьера. В отличие от трехуровневой вертикальной системы (верхний мир, средний мир, нижний мир), проявляющей больше динамический аспект, четырехчастная горизонтальная сакрально-образная система традиционной жилой среды образует статическую целостную структуру.

В результате проведенных наблюдений реальных объектов архитектуры изучаемых районов было выявлено, что в проектном решении организации предметного наполнения интерьера доминирует устойчивое противопоставление параллельного диаметральному. При этом значительное преобладание в композиции принадлежит параллельным ритмическим сочетаниям. С мировоззренческих позиций «продольному обычно придавался положительный, а поперечному – отрицательный смысл» [14, с. 180]. С проектной точки зрения, такой принцип обеспечивал оптимальную компактность функционирования локусов традиционной среды, в которых сосредотачивались элементы предметного наполнения. После проведенного нами сопоставительного анализа их характера функционирования

предложена авторская дифференциация таких элементов: мобильные, стационарные и трансформируемые (рисунок 141).

Определенно константными оказались и эстетические предпочтения мастеров по дереву относительно художественного убранства мебели. Декор мебели исключительно прост, даже аскетичен, что обращает внимание на органическую взаимосвязь и некую общность художественной выразительности внутреннего и внешнего убранства традиционного жилища народа. Уникальная тенденциозность традиции отражается в типичности проектных решений спинки стула, некоторых конструктивных частей кровати (спинки, опоры). В декоративных чертах резных мотивов доминирующими и неизменными композиционными средствами являются лаконизм, статика и симметрия. Такая лапидарность выбора средств словно подчеркивает самобытность традиции в системе проектно-художественных решений коми-зырян. В конструктивно-технологических аспектах нами выявлено, что на всей территории исследования Коми края проявляется весьма устойчивый характер по материалу изготовления, способу соединения деталей, конфигурации и геометрическим параметрам (по эргономике приближены к современным стандартам) элементов предметного наполнения интерьера. В исследованных нами районах достаточно примечательным является то, что, несмотря на типичность черт их объемов в целом, в нюансах пластики наблюдаются не шаблонные, а индивидуальные особенности – признак того, что создавались они разными творцами и не по абсолютизированной схеме. Общеизвестно, что традиционное декоративно-прикладное искусство народов, коми-зырян в частности, впитавшее и хранящее в себе древнее богатейшее наследие, и собственные уникальные черты, отражает в своих специфических изобразительных чертах многовековой опыт миропонимания и представляет собой ценнейший материал для научного осмысления. Дополнить и получить представление об этнических смыслах пластического богатства деревянных изделий

традиционного жилища коми-зырян нам поможет следующий, завершающий раздел нашей работы.

2.2. Народная иконография в художественной декорации бытовых предметов.

Для более полного осмысления этнических смыслов в проектно-художественных решениях традиционного жилища народов, в том числе коми-зырян, нами был изучен еще один комплекс деревянных произведений декоративного искусства, имеющих особый сакральный статус в среде предметного наполнения интерьера. Результатом наших изысканий стали обобщения, представляющие некоторые размышления о функционально-технологических, эстетических и символических аспектах, относящихся к внешнему и внутреннему содержанию объектов исследования.

Как было отмечено выше, в лесном крае издавна деревообрабатывающие ремесла имели наиболее массовое распространение. Исключительно многочисленная и многообразная группа форм крестьянского бытового искусства коми, более полно, финно-угорских народов, представлена резными изделиями из дерева. В силу своей универсальности по способам обработки, а также практичности и долговечности дерево являлось основным материалом и при создании традиционной мебели, утвари и посуды. «Среди бытовых произведений крестьянского искусства, – уточняет В. С. Воронов, – находится значительный ряд таких предметов, в создании которых мастеру-художнику приходилось встречаться с разрешением скульптурно-объемных задач. Прежде всего, сюда нужно отнести многообразную крестьянскую посуду. <...> При своем оформлении они понуждали резчика найти рационально-практическое и художественно-декоративное разрешение скульптурных и конструктивных задач, органически вытекающих из самого существа данных предметов» [37, с. 59]. Как пишет исследователь народного искусства

Л. С. Грибова в жилище коми-зырян: «широко бытовали, а в некоторых местах бытуют и по сей день разного рода ковши, чашки, лотки и другие предметы: *кумли* – корытца, *пу кош* – деревянный ковш, *сур доз* – сосуд для пива, *тасьти* – чашка, тарелка; *пу тась* – поварешка и многое другое. Сосуды для жидкостей, а также солонки выдалбливались из капа и имели красивую обтекаемую форму» [136, с. 19].

Каждую вещь народные умельцы старались делать, чтоб она была прочной и удобной в обращении. Проектно-художественные традиции оттачивались из поколения в поколение. Согласно словам А. К. Чекалова: «в народном творчестве, строго говоря, никогда не было никакой непосредственности. Все преломлялось через призму воспринятого опыта, образца. Все было основано на трюизме, на общеизвестном и общедоступном...» [209, с. 7]. Вместе с тем развивались технологии, совершенствовалось мастерство в приемах создания изобразительных мотивов на поверхности изделий. В. В. Ванслов в своих размышлениях о традиции и новаторстве в искусстве пишет: «Высота культуры в художественном творчестве немыслима вне традиций, вне обобщения накопленного опыта, вне использования высших достижений, завоеванных ранее. <...> Связь прошлого с настоящим рождает в искусстве органическое единство традиций и новаторства. Только при этом единстве возникают крупные художественные явления, включенные в цепь исторического развития и остающиеся жить в веках» [30, с. 135].

Ковши и солонки

Деревообработка у зырян, ровно, как и у других народов традиционно считается мужским делом. Практически каждый взрослый коми крестьянин владел технологией и навыками работы по дереву и был способен изготовить из него любой предмет, необходимый в личном хозяйстве. Деревянные изделия мужчины мастерили в избах ручным способом. Вплоть до середины XX века в деревообработке у коми преобладали простейшие технологические операции: рубка, обтесывание, долбление, сверление, резьба. Основными

рабочими инструментами были: *чер* – топор, *керанчер* – тесло, *õжын* – долото, *кандрас* – резец, *гогын* – скобель и *пурт* – нож. Активизировавшийся в XX столетии процесс переориентации на производство товарной продукции с одновременно происходящей дифференциацией ремесел вызвал существенные изменения в традиционной технологии обработки дерева, распространились у коми и новые инструменты. Например, стали широко использоваться токарные станки по дереву, пилы, стамески, рубанки и т. д.

Как и у всех народов, художественное творчество коми-зырян с древнейших времен было тесно связано с хозяйственной жизнью, бытовым укладом и традиционным мировоззрением. Как пишет искусствовед И. В. Макарова: «любая вещь в традиционном искусстве принадлежала одновременно к двум мирам – обыденному и сакральному» [119, с. 16]. «Все происходящее в окружающем человека мире осмыслялось и объяснялось через призму мифического, в существование которого сомневаться не приходилось, ведь это существование было освящено вековой традицией, мудростью предков. Поэтому мифологическая картина мира отражается не только, а часто и не столько в собственно мифах, а во всех проявлениях культуры: мифологическое мировоззрение пронизывало хозяйственную, семейную, общественную жизнь человека. В соответствии с законами мифологической реальности строились обряды, праздники, календарь, правила повседневного общения, жилище, не говоря уже о религии, искусстве, народной медицине и других областях духовной культуры», – заключает В. В. Напольских [135, с. 6].

Ключевой фигурой, основой мироздания в мифологии коми-зырян являлась утка – мать-прародительница. Именно ее символический образ стал наиболее ярким воплощением в объемной пластике ковшей и солонок. Священные образы еще с глубокой древности вплавлялись в некоторые предметы традиционного домашнего обихода, которые часто служили ритуальным целям. Древние жертвенные емкости из дерева искусно обрабатывали, придавая им очертания животных и птиц. Несомненно,

культовое значение имели уральские ковши и черпаки II тысячелетия до н. э. в виде лебедя, болотной курочки или утки (Д. Н. Эдинг). В отличие от первобытных сосудов ковши коми-зырян не имели целой формы природного орнитоморфного аналога. В утилитарных целях большие и средние по размеру ковши служили емкостями для сервировки жидких пищевых продуктов, например, пива или других напитков. Маленькие ковши, представляющие из себя ладьевидные и полусферические формы, предназначались для зачерпывания жидкостей и питья. Кроме утилитарных функций, такие ковши олицетворяли художественно-эстетическое традиции коми-зырян и несли в себе определенную смысловую нагрузку – символическую. Например, некоторые ковши больших размеров использовали только в определенные дни для совершения обрядов, связанных с этим днем: деторождение, лечение, выход на промысел, свадьба, поминание, праздник и т. д. (Л. С. Грибова).

Большинство изученных автором ковшей имеют форму водоплавающих птиц, чаще утки или лебедя. Образы утки и лебедя по традиционным представлениям коми-зырян воплощали в себе символы благополучия, плодородия, чистоты, а так же несли в себе функции оберегов, «подчеркивая своей монументальностью торжественность события, его «космическую целесообразность», символизируя единство рода», – подчеркивает искусствовед И. В. Макарова [119, с. 16]. Иконография древнего происхождения в виде мифологических птиц введена в классический строй лаконично вырезанных массивов ковшей, стилистические очертания которых связаны с традиционными оригинальными неразрывными художественно-цельными решениями. Они представляют собою очень плотные и массивные, обтекаемые, основанные на лекальных сопряжениях, объемные глубокие вместилища, широко открытые сверху. Элементы ручек, с одной стороны в виде головы птицы или вытянутого клюва, а с другой – в виде хвоста, подчинены однородной технической обработке и объединены в органически развивающуюся

скульптурную форму. Некоторые из них представлены в обобщенном виде в разработанной нами иллюстрации (рисунок 142). Примечательно, что художественные техники, особенности декорирования, а также символические смыслы деревянных ковшей коми-зырян, формировавшиеся веками, продолжают жить и бытовать в среде современного декоративно-прикладного искусства этноса. Характерным отражением этого процесса являются образцы современного народного искусства (рисунок 143). В примерах представлены вариации резного узора, выполненные мастерами В. В. Поповым в 1987 г. и В. А. Льюровым в 1979 г. Плосковыемчатый декор, внедренный в глубину вещей, словно утверждает, а не нарушает целостность выразительных поверхностей пластических произведений.

Надо отметить, что принцип преемственности сохранился и в особенном подходе к материалу. Как полагает искусствовед А. А. Адамян: «две логические категории – содержание и форма – имеют в своих истоках третью – материал. Если содержание обнаруживается через форму, то, в свою очередь, форма дается через материал: последний – ее субстрат. <...> Природный материал, свойства которого в результате творческой обработки становятся языком искусства, является художественным материалом. Природный материал обращен к художнику, а художественный материал к зрителю» [2, с. 60-61]. Так, совершенную пластическую форму изделий, на наш взгляд, подчеркивает естественная, природная текстура древесины, которая в свою очередь придает произведениям дополнительный художественный эффект, чаще не нуждающимся в дополнительной декорации. По мысли исследователя народного искусства В. С. Воронова: «постоянная и неразрывная связь с материалом и техникой его обработки не позволила развиваться в крестьянском искусстве чертам эскизности, произвольности, импрессионистичности; она культивировала в нем уважение и интерес к материалу, приучила считать последний одним из существенных элементов художественного произведения. <...> При этом искусство и

техническое мастерство в крестьянском творчестве представляют неделимое целое» [37, с. 33–35].

Синтез утилитарного, художественно-эстетического и символического наиболее ярко проявлялся в предмете, который всегда находился на столе и в будни, и в праздники – это солонка. Воплощенные в форму водоплавающей птицы, точнее, так называемых «уточек», они представляют еще один спектр многообразия художественных вариаций бытовой скульптурной пластики (рисунок 144; 145; 146). Солоница-утица по утилитарной функции была предназначена для хранения соли. В символическом контексте выразительные очертания объемных форм утиц-солонок олицетворяли глубинные пласты народного мировоззрения. Как отмечает Л. С. Грибова: «утка являлась символом плодородия, семейного благополучия. В прошлом утки-солонки играли обрядовую роль: отец обычно дарил такую утку своей дочери в день свадьбы» [136, с. 19]. Солонки в виде утки, изготовлявшиеся хозяином дома для семьи и в качестве приданного невесте, у всех групп коми сохранялись как семейная ценность, ими дорожили, не передавали в чужую семью и не продавали. Солоницы-утицы также несли защитную функцию и символизировали связь поколений [17, с. 343]. В то же время: «солоница-утица, которую дарили дочери в день свадьбы, являлась, по сути, предметно воплощенным образом легендарного священного предка, сотворившего мир», – пишет академик Б. А. Рыбаков [166, с. 260].

Скульптурные формы солонок и ковшей народные мастера художественной резьбы ваяли из заранее подготовленной деревянной болванки, корневища или березового капа, имеющих выразительный рисунок природной текстуры. В разработанной нами схеме (рисунок 147) представлены конструктивные элементы солоницы-утицы. Как мы видим, поверхность всего объема тщательно обтесана. Крышка отпилена из спинки и прикреплена в хвостовой части шпеньком. Середина туловища выдолблена и является емкостью для хранения продукта. Обтекаемая форма туловища

плавно переходит в лекальные очертания головки утки. Единственным украшением пластических изгибов изделия является органичное звучание естественной текстуры дерева. Вместе с тем, известно, что гармоническая мера монолитной гибкости художественного образа традиционно одушевлялась внутренней, замкнутой в себе, устойчивой символической многозначностью. «Поверхностное соприкосновение с искусством не различает в нем содержание и форму. Но углубленное познание идет от формы к содержанию, и наоборот. Художественное произведение как бы раздваивается на его внешний, чувственно воспринимаемый облик и внутреннюю суть, на материальную «оболочку» и идейное «зерно», на заключенный в нем духовный мир», – подчеркивает В. В. Ванслов [30, с. 160].

С формальной стороны, при некоторой типичности форм бытовых изделий, народные умельцы, старались индивидуализировать свои творения – делали их отличными в пропорциональных нюансах, а также в детализации и художественной стилистике. Например, спинки-крышки солонок мастера могли декорировать резными фигурками утят или рыб (рисунок 146). В бытовых изделиях доминирует скульптурная пластика формы, в редких случаях, их украшали геометрической по изобразительному характеру плосковыемчатой резьбой. Во всем разнообразии объемных форм и резного декора, рассмотренная нами резьба отличается лаконичностью и мастерством техники исполнения. По мнению исследователя народного искусства В. С. Воронова: «постепенное вызревание художественно-технических приемов приводило бытовой организм к завершенной формальной четкости, к стилистической вычеканенности. Твердо и уверенно, технически-умело и почти безошибочно протекали процессы оформления и декорирования. В руках безвестных мастеров некоторые категории бытовых предметов и отдельные экземпляры их достигали классической строгости и максимальной выразительности» [37, с. 26].

Согласно нашим наблюдениям, в искусстве декорирования сакрально-бытовых предметов коми-зырян конца XIX – начала XX в. Ведущую роль по степени распространения занимала пластическая обработка. Роспись встречается гораздо реже. Так, по утверждению В. С. Воронова: «роспись возникла значительно позднее, нежели скульптура-резьба. Если истоки народной резьбы затериваются в очень отдаленных веках, то хронологические начала народной росписи вряд ли могут быть отодвинуты за пределы XVII в. Крестьянская живопись, поскольку мы можем ее наблюдать и изучать в сравнительно позднейших памятниках, не имела, по-видимому, очень долгих и прочных традиций, которые дали бы ей возможность, медленно созревая, завершиться и кристаллизироваться в столь же оригинальное и разностороннее художественное мастерство, как крестьянская резьба или вышивка» [37, с. 68–69]. И. В. Макарова относит появление расписных деревянных изделий у коми-зырян в XVIII – XIX вв., в период активных контактов русского и коми народов. Ученый-исследователь пишет: «Активной зоной контактов русского и коми народов являлись западные районы края, поэтому здесь на формирование народного искусства коми-зырян в период XVIII – XIX вв. существенное влияние оказывали известные северорусские художественные центры» [119, с. 10].

Яркой отличительной чертой художественного содержания традиционной росписи коми-зырян, так же, как и у других народов, является его цветное звучание. Понимание изобразительной роли цвета в академической живописи и декоративной росписи вывело нас на интересные аналогии. Отражаемый или красочный цвет предмета в пространстве, «вещественный» по И. И. Иттену [81, с. 18] в реалистической живописи всегда воспринимается через определенный слой воздушной перспективы, моделирующей или падающей тенью, обогащен игрой рефлексов и представляет в совокупности сложную систему оттенков. «В орнаменте же, – как отмечает В. Н. Береснева, – собственный цвет пластических форм является субстрактно-качественной характеристикой изображаемых

предметов и подчинен в плоскости орнамента доминирующему эстетическому закону – закону взаимодействия локальных цветов. Границы цвета в орнаменте делаются намеренно резкими, и ритмические повторы или противопоставление цветов не скрываются, а, напротив, подчеркиваются» [19, с. 281]. Особенность колористической раскладки бытовой росписи, по нашим наблюдениям, заключается в сдержанном сочетании нескольких локализованных цветов, применяемых без дополнений, оттенков и светотени. Большинство изобразительных мотивов построено на основе палитр, включающих только два цвета – сочетание оттенка красной охры и черного на светлом древесном фоне. В технологии производства красок для росписи использовались исключительно природные компоненты, которые охарактеризованы нами в приведенной таблице (таблица 1). Художественные мастера по росписи, в ходе творческого эксперимента могли смешивать краски, расширяя и обогащая, таким образом, спектр цветовых оттенков в воспроизводимых графических композициях. Выбор принципа условной расцветки, подкрепляемый лаконичностью и схематичной плоскостностью изображаемых элементов украшения, придает изделиям максимально оригинальный, графичный и емкий декоративный облик.

С нашей точки зрения, неисчерпаемым источником, питавшим иконографию традиционной росписи, как и резное искусство коми-зырян, полнее финно-угорских народностей, является архаичная кладезь геометрического узорочья. Органично переняв и приняв древние культурные смыслы различные виды народного творчества сохраняли и разрабатывая «геометрию» в характере новых технических средств, придавали традиционным мотивам своеобразную визуальную трактовку в традиционном искусстве этносов. Так, в расписных художественных решениях предметов малой пластики коми-зырян, как уже отмечалось выше, наблюдается преобладание графики. Геометрические элементы, созданные на комбинации оттенка сепии и черного, исчерпывают основную цветовую гамму и гармонически сочетаются с естественной древесной поверхностью

скульптурного предмета. Они решаются в условно декоративных вариациях, с весьма сдержанной орнаментальностью.

Рассмотренный ряд художественных прототипов показал, что композиция орнаментальных структур на ковшах представлена горизонтальными бордюрами, опоясывающими всю внешнюю поверхность полусферического массива корпуса. Часто из таких графических полос составлены уровни-ярусы одинаковых и разных высот. Между линиями вписаны чередующиеся друг за другом геометрические фигуры, в основном окружности, ромбы, квадраты, косые кресты, которые, в свою очередь, они оживлены точками и штрихами. Орнаментальные ритмические ряды, построенные на основе метрического ритма и симметрии, придают традиционным предметам бытового обихода тугую упругость и истинную красоту пластики. По мысли искусствоведа Т. С. Семеновой: «ритм с его повторами художественно организует жизнь пластического, пространственного тела во времени. <...> художественно моделирует движение, присущее миру» [171, с. 193–211]. Продолжая мысль о смысловых аспектах традиционных графических сюжетов народного искусства, академик Б. А. Рыбаков связывает семантику креста, круга, ромба с солярной символикой и знаками плодородия. В частности, он пишет: «связь ромбо-точечного узора со свадебной обрядностью и с бытом молодой замужней женщины заставляет нас обратить на него особое внимание, так как весь свадебный ритуал пронизан магическим содержанием, и в первую очередь магией плодородия» [166, с. 28].

Известно, что орнамент может являться одним из чудодейственных ключей претворяющих новые оригинальные возможности в различных художественных областях. Об орнаменте и его роли в мире народного искусства можно говорить во многих аспектах, ибо роль его многогранна. Т. С. Семенова выделяет три способности орнамента: «образовывать художественное пространство, в меру осуществления своего движения; сопрягаться (легко и просто, иногда нелегко и сложно) с другим орнаментом;

переходить в другую форму художественного ритмического движения, если это нужно, если диктуется формообразованием произведения искусства» [171, с. 211]. Орнаментальность глубинное свойство народного искусства, и декоративность лишь одна из его функций. Л. С. Грибова, Л. Н. Жеребцов и др. отмечают: «близость геометрических узоров коми-зырян к орнаменту поволжских финнов, народов Северо-Восточной Европы (эстонцев, карел, населения Русского Севера) и Северо-Западной Сибири (хантов, манси). Вероятно, близость мотивов орнамента разных народов была обусловлена их общей древней основой» [74, с. 363].

Существует несколько научных гипотез эволюции системы традиционного орнамента коми-зырян. Одной из них является версия Л. С. Грибовой, в которой утверждается, что ведущей основой орнамента финно-угорских народов выступает «пас» – знак родовой принадлежности (рисунок 43). Исследователь традиционного искусства коми И. М. Уткина отмечает: «на определенной ступени социально-экономического развития общества пасы имели широкое применение. Владелец паса и члены его семьи ставили знак на любой принадлежащий им предмет и объект их семейной собственности – земельные и охотничьи угодья, орудия труда, бытовые предметы, утварь и т. п.» [198, с. 8]. Слова коми-зырян, содержащие сочетание «пас», подтверждают подобные коннотации: *кырымпас* – подпись; *туйпас* – дорожный знак; *серпас* – рисованное изображение или орнаментальный мотив и т.д. Л. С. Грибова также рассматривает некоторые геометрические композиции как стилизованные решения фигураций объектов реальной действительности: орудия труда (*курап пинь* – зубья граблей, *пила пинь* – зубья пилы); предметы быта (*перна* – крест, *дõмас сер* – узор-заплата); полиморфные образы (*мужик сер* – мужской узор, *сир пинь* – зубы щуки, *катша кок туй* – следы сороки, *дзоридз* – цветок, *кõр сюр* – олений рог (рисунок 148).

Г. Н. Климова рассматривает динамику развития геометрического орнамента коми-зырян в аспекте материалов (глина, дерево, ткань, шерсть) и

связанных с ними технологий обработки, а также влияние других культурных традиций. В исследованиях Н. Д. Конакова по символике уральского язычества предложен еще один подход в решении вопроса о происхождении и смысловом содержании традиционного орнамента коми. По его мнению, в геометрическом орнаменте выявляется солярно-календарная символика, универсальная для традиционного искусства многих народов Северной Евразии. В соответствии с этой гипотезой, различные мотивы диагонально-геометического орнамента представляют собой графические символы соответствующих годовых сезонов. Не исключено, что посредством именно такого «орнаментального ключа» могли обозначаться половозрастные признаки на одежде. Примечательно, что предложенная гипотеза находит некоторое подтверждение не только в геометрическом, но и в других типах орнамента – растительном, зооморфном и т. д. [74, с. 367].

Прялка

Как уже отмечалось, в культурно-художественном наследии народа Коми края, как и у других этносов, особое место занимают произведения народного искусства, имеющие дуальный характер, то есть вещи, наделенные определенными утилитарными функциями и в то же время хранящие в себе сакральные, знаковые смыслы. Среди прочих предметов быта, наиболее ярко, в отмеченном контексте выделяется прялка. Обзор источников и полевые исследования автора показали, что в Коми крае бытовала корневая прялка – *вужысь вöчöм печкан*. Остов прялки несложен. Деревянная ручная прялка состоит из трех главных частей (рисунок 149): лопасти – *лоп*, куда привязывается кудель – *вурун*, ножки – *кок*, поддерживающей лопасть, и донца – *пыдöс*, место, где сидит пряха. Такие прялки-монолиты вырубались из цельного дерева березы, ели, сосны с корнями: лопасть и ножку вырезали из ствола – *пучер*, донце – из корневища – *вуж*, расположенного перпендикулярно стволу. Лопасть и ножка формировали вертикальную часть конструкции, а донце – горизонтальную. На торцах лопастей пряхок, по

симметричному принципу, в определенном количестве располагаются треугольные засечки. В них фиксируется веревка, при помощи которой закреплялась кудель на вертикальной плоскости лопасти, поэтому такие засечки на прялках играли больше функциональную роль, нежели эстетическую. На лопастях прялок в верхней правой или левой стороне можно встретить сквозное круглое, реже – квадратное отверстие. В такие отверстия, видимо, продевался один конец закрепляющей кудель веревки, с последующей привязкой к лопасти.

Для сравнения можно отметить, что цельные прялки, бытовавшие в северных русских губерниях, называли коренухами, корневухами, чаще копылками. Название «копыл» относится, собственно, к дереву с корнем, вследствие этого такой тип прялок искусствоведы называли копыльные (И. М. Денисова). Гораздо реже встречаются составные, в основном, это – детские прялки. Как правило, такую прялку делал отец дочке. Конструкция состояла из вертикальной части – стоячка (лопасть с ножкой), который крепился, фиксировался в гнезде выступающей головки донца (рисунок 150). Преобразование формы ножки в очертания донца производится под прямым углом, либо по лекальной траектории с косым срезом в области пяты (рисунок 151). Было замечено также, что предпочтение отдавалось форме донца в виде доски с плавным расширением к концу. Срез крайнего контура донца, как правило, овальный или прямой.

Форма ножек копыльных прялок коми-зырян чаще прямая, четырехгранная, в сечении отображает прямоугольник, реже – квадрат. Очертания лопасти неоднородны. По характеру фигурации лопасти, можно выделить несколько видов, среди которых основную массу составляют прялки с лопатообразной лопастью – *зыр нога*. Нами замечено, что они напоминают Северорусскую (вологодскую, архангельско-вологодскую) стилистику обработки скульптурных форм прялок. И. М. Уткина выделяет прялки коми-зырян, геометрические очертания лопастей которых созвучны с формой листа – *кор сяма*, удлиненного овала – *нюжбодм нога* и весла –

пелыс нога. На основе результатов исследований И. М. Уткиной и собственных полевых материалов автором представлена двухмерная визуальная разработка бытующих типов формы лопасти прялок коми-зырян (рисунок 152).

В семантическом контексте прялка, как феномен этнической культуры народов, представляет емкое символическое репрезентативное поле. Ее конструктивные части и декоративное убранство глубоко символичны и являются яркой иллюстрацией архаической картины мира. Символизм проявляется уже на первоначальном этапе создания произведения малой пластики – поиска соответствующего дерева для заготовки. Как правило, поиски совершались совместно с местным ведуном – *тöдысь*, зимой, когда деревья спят, чтобы не навредить «душе» и подбирали дерево по идентичным для строительной обрядности регламентам. Известно, что прялка всегда выполнялась только мужчиной с начала и до конца, и была традиционным мужским подарком женщине-жене, невесте, дочери.

Исключительное большинство исследователей по традиционной прялке в своих работах проецируют на предмет исследования представления о троичной системе мира. Она символично отождествляется с вертикальной моделью мира, воплощением которой является образ Мирового дерева. Как отмечает искусствовед И. В. Макарова: «мотив мирового дерева мы находим в оформлении и в структуре некоторых коми прялок, которые были тесно связаны со свадебной обрядностью. Даже саму форму прялки мастер уподоблял мировому дереву и изготавливал ее таким образом, что лопасть и ножка, соответствующие верхнему и среднему мирам, выполнялись из ствола дерева, а донце – из его корня» [119, с. 12]. Исходя из этого, мы полагаем, что традиционные вещи бытового уклада, в частности прялки, исполняя утилитарные функции, в то же время, вписывали человека в сверхчувственную, трансцендентную среду. Так, проектно-художественная модель прялки является наглядным отражением вертикальной трехуровневой системы мифического мирового пространства. На основе текстовых

описаний В. С. Воронова, И. М. Денисовой, И. М. Уткиной и др. и полевых материалов автора нами разработана семантическая схема трехуровневой модели Мирового Древа (рисунок 153).

Затрагивая эстетический аспект, нужно сказать, что художественный образ прялок складывался как под влиянием культур соседних народов, особенно в приграничных ареалах, так и на почве местных традиций. Конструкция приобретала художественную образность благодаря тому, что в каждой местности формировался свой силуэт прялки, особые пропорции ее частей, свое соотношение формы. Художественно-технические способы декорирования также были весьма различны и своеобразны в целом ряде своих стилистических выражений. Картографирование результатов показало, что каждый из пропорциональных типов занимает свою географическую нишу. Любопытную и таинственную разновидность крестьянской расписной декорации с типичным преобладанием графических элементов представляет мезенская школа росписи. Ареал мезенской росписи, средоточием которой является с. Палащелье Архангельской области, весьма обширен. Кроме бассейна Мезени с Вашкой, он включает на западе районы Пинеги и нижнего течения Северной Двины до Онежского полуострова, а на востоке – бассейны Ижмы и Печоры. По внешним очертаниям мезенская прялка имеет довольно большую прямоугольную лопасть, заметно сужающуюся кверху, с навершием из нескольких резных фигурок – главок, уменьшающихся размерами от центра к краям. Нами выявлено, что количество главок колебалось от трех до пяти, реже семи, преимущественно их было пять (рисунок 154).

Отличительной чертой мезенских прялок стал декор, выразившийся в характерной художественной стилистике росписи, в редких случаях соседствовавшей с резьбой, которая, в свою очередь, размещалась лишь на ножках прялок. Работа по раскраске прялки включала ряд этапов: вначале деревянную поверхность объема грунтовали (мел с клеем), затем покрывали белилами, ножом и циркулем наносили контуры рисунка, раскрашивали, а

поверху гусиным или сорочьим пером наводили контуры, в завершении олифили (Н. В. Тарановская). Лопасты с двух сторон густым кружевом покрывает многоярусный графический орнамент, гармонично сочетающий геометрические элементы с флоро-зоо-орнито-антропоморфными мотивами. Геометрический орнамент составляют красные горизонтальные полосы-бордюры, которые тянутся по всей ширине лопасти и визуальнo делят плоскость на уровни-ярусы разных высот. В эту же композицию включены прямоугольные горизонтальные формы, выровненные по центру относительно вертикальной оси симметрии. В них вписаны квадраты, ромбы, треугольники, крестики, каплевидные, листообразные, овальные формы и окружности в различных сочетаниях. Флористические мотивы отражены в незатейливых изображениях растений и хвойных деревьев. Зооморфный орнамент расписан в виде стилизованных оленей и лошадей, бегущих равномерным ритмом слева направо. Распространенным сюжетом также является изображение одинокого коня. Ряды птиц, похожие на S-овидные завитки-пушинки, плывущие ровным строем в том же направлении, что и группы коней и оленей, представляют орнитоморфные ярусы. Фигуры животных и птиц, ритмически расположенных, стилизованы почти до полной потери своих реальных очертаний.

В то же время, взоры художников нередко переносились и к бытовым сценам, что нашло отражение в анализируемых нами предметах быта изучаемых районов. Как пишет В. С. Воронов: «Ближайшее и конкретное получило доступ в область художественного созерцания и претворения» [37, с. 70]. Вышеперечисленные элементы орнамента окружены и в то же время «оживлены» мелкими, тонкими, различными по своему графическому языку черными штрихами, спиральными завитками, зигзагами или волнами, которые придают орнаментальной композиции цельность и дополнительную художественную выразительность. По мысли искусствоведа В. С. Воронова: «мезенская каллиграфически-расписная декорация представляет своеобразную стилистическую страницу в области крестьянской

иконографии. Помимо свойственных ей художественных качеств, эта роспись является ярким показателем тех подпочвенных слоев, на которых исторически слагались и сохранялись мотивы, уживавшиеся в своих новых перефразировках в совершенно чуждой им бытовой культурной среде» [37, с. 77–78].

Палитра мезенской росписи включает лишь сочетание двух основных оттенков: сиену и черный цвет на светлом древесном фоне. Исследователь народного искусства Н. В. Тарановская отмечает, что «в этих прялках словно оживает древняя техника росписи по дереву. Сажа и береговая красная глина – их краски, связующее – раствор смолы лиственницы в горячей воде. Роспись наносится прямо на деревянную основу размочаленной на конце палочкой и расщепленным на конце тетеревиным пером» [184, с. 31]. Нами выявлено, что стиль мезенской росписи по-своему интерпретировался вашкинскими, печорскими и вымскими коми в «подражательной» манере. Местные мастера сохраняли общий многоярусный принцип композиции орнамента, но значительно упрощали и увеличивали сюжетный фрагмент, выполняя его в графической технике, дополнительно включая краски зеленого и синего цветов. И без того сдержанное цветовое сочетание покрывающий роспись слой олифы со временем делал ее еще темнее.

Уникальный самобытный художественно-графический стиль представляет декоративное убранство прялок бассейна Верхней Вычегды, основными центрами которых являются сёла Керчемья, Усть-Кулом. Здесь лопасти прялок имели листообразную форму, верхняя часть которой завершалась стреловидной или круглой главкой. Под лопастью таких прялок, как правило, располагался небольшой резной симметричный треугольный или скругленный выступ, переходящий в массивную четырехгранную ножку. В отмеченных ареалах деревянные предметы малой пластики расписывались яркими красками, так называемой верхневычегодской росписью (И. М. Уткина). Пример подобного декорирования неоднократно выявлен нами и представлен на рисунке (рисунок 155). Общее художественное

впечатление, производимое верхневычегодской росписью, основывается на ритмичном чередовании треугольников и окружностей, дающих звучную, пеструю и цельную графическую узорчатость, в которой солярная символика на лопастях прялок являлась доминирующей. По свидетельству А. Б. Рыбакова: «солнце в народном искусстве могло обозначаться разными способами (круг, крест, крест в круге)» [166, с. 297]. Разноцветных концентрических окружностей, как правило, было два или более. Самый большой круг размещался в центре или чуть выше относительно вертикальной оси лопасти, остальные – выше или ниже. Возле основания лопасти можно встретить концентрические дуги, напоминающие образ восходящего или закатывающегося солнца. Основной изобразительный сюжет дополнялся небольшими розетками, крестами, завитками и точками. Как заключает И. М. Уткина: «устойчивая форма конструкции прялки, техника орнаментации, колорит верхневычегодской росписи позволили сделать предположение о ее самостоятельном происхождении и локальном бытовании в селениях Верхней Вычегды» [198, с. 6], что нашло подтверждение при проведении наших полевых исследований.

В нижневычегодской школе проявляется живописная интерпретация изобразительных элементов и, на наш взгляд, раскрывает еще одну грань в развитии творческих способностей коми-зырян. Освободившись от графической контурности, в нижневычегодской росписи кисть приобретает первенствующее значение, становится более гибкой, плавной, что придает композиции живую, и подвижную орнаментальность. Органические образы на поверхности лопастей прялок выстраиваются в характерном, вертикальном по композиционному плану, орнаментально-растительном ключе. Детали мотивов мастера формировали посредством наложения мазков. Как замечает искусствовед Н. В. Тарановская, «живописная» манера: «выполнялась то плоскостно – приемом многоцветных смешивающихся мазков краски, то более объемно – путем сплавления одного цвета в другой, с применением оживок и лессировочных круглящихся мазков. Эти росписи

исполнялись и масляными красками, и наиболее распространенными клеевыми. Роспись накладывалась кистью, чаще всего без грунтовки, прямо по доске с последующим покрытием олифой» [184, с. 28].

Тематическим содержанием нижевычегодской росписи являются узоры растительного характера – в пышной трактовке гирлянд и букетов, иногда дополненные изображениями птиц. По нашим наблюдениям главным сюжетом, украшающим поверхность нижевычегодских прялок, являются цветочные – розоподобные мотивы (рисунок 156а). По материалам исследований В. С. Воронова, живописная стилистика декорирования деревянных изделий домашнего обихода имела большое распространение в традиционном русском искусстве, в частности нижегородской школе [37, с. 78–79]. Возможно, живописная технология росписи мигрировала и начала культивироваться на территории Коми края благодаря межкультурным взаимосвязям и влияниям русских и коми народов, проживающих в Северо-восточных ареалах Европы.

По широкому разнообразию скульптурных форм и характеру декора выделяются прялки сыктывдинского района (рисунок 156б). Здесь, как нигде, гармонично укоренились все три способа декорирования: резьба, роспись и раскраска. Наибольший интерес представляют монументальные резные прялки из деревень Ипатово и Прокопьевка. Лаконичный абрис их прямоугольных лопастей украшают разнообразные по форме декоративные элементы, очертания которых выражены прорезными одиночными главками, пропорциональными по размерам окружностями или ромбами, выровненными по горизонтали в верхней части лопасти фронтона или расположенными по бокам массивной ножки. Встречаются более изощренные пластические мотивы, выполненные в технике прорезной резьбы, они по стилистическим очертаниям воплощают антропоморфные образы – женскую фигуру с двумя младенцами по краям. Характер «плечиков» (переход от лопасти к ножке) выявляет дугообразная вогнутая линия. Массивная четырехгранная ножка в пяте переходит в лопасть под

прямым углом. Кроме сквозной резьбы, лопасть, иногда и ножка прялки, декорировались глухой, чаще плосковыемчатой контурной резьбой. В основном использовались геометрические орнаментальные композиции, элементы которых восходят к архаическим изобразительным истокам. Так, плотным ковром покрывающие поверхность материала вертикально и горизонтально скрещивающиеся и параллельные линии в различных комбинациях формировали окружности и крестообразные фигуры – солярные знаки (А. Б. Рыбаков), а также линейные метрические ритмы, состоящие из треугольников и ромбов – знаки земной тверди и плодородия (А. К. Амброз).

В южных районах Республики Коми, в частности, в Прилузье имели распространение массивные прялки, фронтальный силуэт лопасти которых имел ярко выраженную прямоугольную форму (рисунок 157). Верхняя часть лопасти декорировалась прорезными элементами геометрической формы, чаще окружностями, некоторые верхушки лопасти прялок заканчивались прямой горизонтальной линией. Переход от лопасти к ножке шел по вогнутой дуге, подчеркивая острые «плечики». Четырехгранная массивная ножка в большинстве случаев украшалась небольшими геометрическими выступами по симметричному принципу. Особенно богато украшались лопасти. Характерное описание подобных ковровых резных узоров дает исследователь народного искусства В. С. Воронов: «рельеф выразительно моделирован крупными и четкими срезами, уравновешен с фоном, дает характерную подкрепляющую тень. Рисунок отличается правильной планировкой, стройным развитием, большой точностью повторений и чередований отдельных элементов. Формально-техническая сторона его тщательно разработана и почти лишена случайностей и произвольности дилетантской руки» [37, с. 48–49].

В изоощренных резных сюжетах обнаруживаются все виды плосковыемчатой глухой резьбы в различных сочетаниях: трёхгранновыемчатая, колышком, скобчатая (ногтевидная), контурная.

Многokrатное использование отмеченных техник давало множество геометрических фигур, которые, взаимодействуя друг с другом, образовывали различных пропорций ромбы, квадраты, кресты, четырехлучевые звезды, концентрические окружности, вихревые розетки, витейки, цепочки, сияния. Популярным мотивом прилузцев были разработки солярных фигур – символы солнца в виде ювелирно вырезанных, отличающихся по масштабу окружностей и крестов. Как правило, доминирующий по размерам круг размещался в центре поля симметрично вырезанной орнаментальной композиции лопасти. С лопасти же сложная по комбинаторике резьба плавно перетекает на ножку прялки, трансформируясь в менее сложные геометрические орнаменты.

Наблюдения показали, что в юго-западной части Коми существует еще одна область, в которой сложился устойчивый тип прялки с самобытными признаками. На обширной территории, протянувшейся по бассейну реки Сысола, бытовала прялка с устойчивым пропорциональным, объемно-пластическим и декоративным решением. В ходе нашего исследования выяснилось, что прялки Сысольского района пока оставались за пределами внимания исследователей либо упоминались, лишь вскользь, не давая нам четкого представления о ее проектно-художественных особенностях, не указывая на сформированность устойчивой местной традиции. Между тем, искусствоведческий анализ сысольских прялок был бы полезным для определения и понимания художественных этнических традиций, поэтому рассмотрим их более подробно.

Оставаясь в рамках направления исследования мы определили и классифицировали признаки облика сысольской прялки, в результате чего получили два тематических комплекса характеристик. Первый комплекс определял объемно-пластическое решение прялки, второй комплекс посвящен украшению ее поверхности. Придерживаясь этого порядка, нам удалось выявить основные черты сысольской прялки.

Изучение объемно-пластической стороны прялок данной территориальной области доказывает, что они обладают устойчивым сходством пропорций и формы, отличающимися от прялок других районов. Мы рассчитали пропорциональные отношения 70 сыольских экземпляров. Результаты показали, что сыольцы предпочитали прялки со следующими пропорциями – высота прялок не превышает метра и, чаще всего, лежит в пределах 90 – 100 см. Все прялки имеют стойку, на которой пластичной порезкой выделены лопасть и ножка. По пропорциям относительно вертикальных размеров ножка всегда примерно равна высоте лопасти. Ширина лопастей в среднем равна 15 – 20 см. Форма ножек прямая, четырехгранная, в сечении представляет прямоугольник. Длина донца составляет примерно 50 – 60 см, а ширина – не менее 10 – 12 см.

Одной из особенных черт сыольской прялки является обобщенная схема силуэта лопасти. К данному этническому району свойственна одна доминирующая форма, которая стремится к прямоугольным очертаниям, основой которой является плоскость с незначительным сокращением ширины в верхней части. Ритмичная насечка на боковых гранях лопасти является функциональной особенностью прялок и служит для закрепления кудели на определенной высоте. В сечении лопасть представляет собой сегмент с незначительной толщиной, выпуклая часть которой всегда обращена к пряхе. Верхушка лопасти может быть горизонтально срезана, но чаще она дополнена невысоким треугольным мыском, лаконичный абрис которого формируют плавные вогнутые линии. В редких случаях треугольный мысок венчается закругленной или ромбовидной главкой. Нижняя часть лопасти переходит в шейку плавными дугообразными контурами плечиков. Формы ножек массивны и заметно расширяются ближе к донцу. Нами выявлено, что в верхней части ножки располагаются зеркально симметричные резные выступы. На отдельных экземплярах такие выступы украшают всю высоту ножки. Выступы вырезаны в виде

симметричных половинок простейших геометрических фигур: ромба, треугольника, окружности, чаще квадрата.

Черты сысольской прялки определяет также второй комплекс особенностей – это декоративная пластика формы и украшение ее поверхности. В ходе исследования выяснилось, что существует некая избирательность в системе декорирования. Сысольцы предпочитали определенный, достаточно устойчивый и, в то же время, сдержанный набор декоративных техник и приемов, в котором приоритет отдавался прежде всего выразительности объемного силуэта, а не изобразительному потенциалу плоскости. В ареале встречаются расписные, раскрашенные и резные прялки. Материалы нашего исследования показывают, что живописный и графический вид росписи встречается лишь на единичных экземплярах, поэтому об этом виде декорирования здесь нельзя говорить как об устоявшейся традиции. Единую систему изобразительных приемов сысольских прялок представляют раскрашивание и резьба. Окрашивали прялки целиком однотонной краской темных тонов, что подчеркивало скульптурную пластику формы прялки. В то же время, встречается много прялок, не покрытых краской. Такие экземпляры отчетливо передают природную красоту ритмичных сочетаний текстуры древесной породы.

Еще одним традиционным приемом украшения поверхности прялок сысольцев является плосковыемчатая резьба. Плосковыемчатая резьба, украшающая поверхность лопасти и ножки, имеет мелкий рельеф и не соперничает с выразительностью массивного силуэта. Резные орнаменты на прялках образованы сочетанием контурной и резьбы колышком – в большинстве прялок использована только контурная резьба. Резьба покрывает определенные участки поверхности – нижнюю часть лопасти (место перехода лопасти в ножку) и фигурные выступы на ножке. Композиция резного орнамента всегда симметрична. Резные композиции на нижней части лопасти представляют одиночные или двойные бордюры, вторящие траектории изгиба плечиков, а также цепочки треугольных выемок.

На почетный возраст традиционных произведений народного искусства указывает, изредка встречающаяся, вырезанная контурной резьбой дата создания прялки (рисунок 159б). В целом сдержанный характер декора приобретает лапидарность, подчеркивая плоскость лопасти и скульптурную пластику формы. Нами выявлено, что расположение декоративных полей на поверхности объема прялки, выбор художественных средств и композиция орнаментальных комбинаций представляет традицию только местного ареала – сысольского. Относительная однородность конструкций сысольских прялок, устойчивость их объемно-пластического решения и сходство основных принципов декорирования поверхности свидетельствуют о единой для этого региона традиционной основе.

Влияние на стилистику контуров объема оказали и культурные контакты северо-западных земель России, тем более, что до революции 1917 года юго-западная часть Коми края входила в состав Вологодской губернии. Поэтому альтернативу прямолинейности сысольских прялок можно связать со славянской традицией. Мы полагаем, что отсутствие на Сыsole округлых стрельчатых форм, видимо, можно расценить как знак очевидного перевеса русской традиции, которая, синтезируясь в ходе торгово-экономических отношений этносов с сысольской традицией, выявила новый сплав художественных тенденций в ее облике. В процессе полевых исследований нами выяснилось, что система объемно-пластической структуры сысольской прялки находит параллели схожести с прялками первой половины XIX в. Вологодской области (рисунок 158), что предполагает миграцию северорусских традиций указанной местности в исследуемый ареал с последующими незначительными трансформациями некоторых черт

Любопытные особенности мы засвидетельствовали и в системе семантики резного убранства сысольской прялки. Например, нами замечено, что достаточно устойчивым является однородная художественная обработка шейки – место перехода стойки в лопасть. Декоративно-пластический образ наглядно выявляет древний женский символ в виде треугольника,

ассоциирующийся с изящными чертами знака определенной гендерной сущности (рисунок 159). Подобные мотивы, как отмечает Б. А. Рыбаков, применяются при орнаментации предметов, связанных со свадебной обрядностью, и подтверждают «тесную связь представлений о плодородии земли с плодородием женщины...» [166, с. 133]. Традиционным украшением четырехгранной ножки является выделяющийся резной геометрический элемент. На некоторых образцах таких элементов может быть несколько. Они, то с одной (фронтальной), то с двух сторон (фронтальной и тыльной) декорировались пластическими древними сакральными фигурами в виде ромба с точками, прямоугольником или квадратом, контурно изображенными пересечениями прямых линий (в клетку), скрещивающимися линиями, образующими крест. Как уже неоднократно отмечалось выше, в подобных художественных композициях воплощалась солярная символика и плодородие. Пересекающиеся линии в виде клетки, в частности, олицетворяли земную твердь, засеянное поле (А. Б. Рыбаков). Солярные мотивы и знаки плодородия регламентированы и встречаются на резных геометрических элементах ножек и на месте перехода стойки в лопасть. На торцах фигурных выступов ножки, как правило, ставились насечки, символизирующие родовые знаки – пасы (рисунок 160).

Таким образом, в самобытном художественном наследии коми-зырян особое место занимают произведения народного искусства, обладающие дуальным характером, то есть вещи, наделенные определенными утилитарными функциями и, в то же время, хранящие в себе сакральные, знаковые смыслы. В этих предметах нашли свое отражение представления наших предков о вселенной: происхождении всего сущего, месте и роли его элементов в системе мироздания. Мифопоэтические концепции коми-зырян, составляющие одну из содержательных основ народного искусства, наиболее отчетливо выражены в скульптурной пластике ковшей, солонок и прялок. Унаследовав изобразительную основу в виде акваорнитоморфных персонажей и образа Мирового древа, они стали свидетельством

аккумулировавшихся в художественном материале этнокультурных смыслов, истоки которых восходят к архаичным культурным пластам. Особенно ярко «культурные тексты» изображались и получали свое символическое звучание в резной и расписной орнаментике. Как правило, в устоявшихся традиционных композиционно-знаковых решениях доминировало развитое геометрическое узорочье, пропитанное преемственной магией удачного промысла, солнца, мифических богов, как обережных сил, и плодородия во множестве ее смысловых контекстов.

Проведенный нами анализ внешних очертаний и конструктивных особенностей множества деревянных изделий (ковши, солонки, прялки) показал, что они имеют устойчивые характеристики. В то же время, несмотря на единообразие объемно-пластических решений, все модели имеют индивидуальные черты. Отличия наблюдаются в нюансных вариациях пропорциональных соотношений, деталях обработки поверхности объемов, композиционных схем декора. Рассмотрение декоративных аспектов предметов быта подвел нас к предположению, что на формирование народного искусства коми-зырян в период XVIII – XIX вв. существенное влияние оказывали известные северорусские художественные центры. Русские эстетические нормы, синтезируясь с местной культурной средой, трансформировались и приобретали черты самобытной, национальной традиции коми-зырян.

На основе научных изысканий, в частности И. М. Уткиной, и собственных полевых исследований, разработана авторская классификация прялок коми-зырян. Все рассмотренные прялки Коми края можно разделить на 6 основных типов, в числе которых Сысольский тип рассмотрен и выделен автором впервые. Все группы прялок, обладая схожей конструктивной основой и отличительной декорацией, могут считаться достаточно характерными и определенными для того, чтобы обозначить их как типы. Для наименования типов прялок наиболее удобно воспользоваться географическими терминами, определяющими места их бытования. В

представленной классификации, на основании анализа проектно-художественных решений прялок, указаны характерные особенности каждого типа.

1. Мезенский тип (копыл, массивная лопатообразная лопасть с вытянутыми относительно вертикальной оси главками, графическая роспись).

2. Верхневычегодский тип (копыл, листообразная лопасть, графическая роспись).

3. Нижневычегодский тип (копыл, лопатообразная лопасть, «живописная» роспись).

4. Сыктывдинский тип (копыл, массивная лопатообразная лопасть с фигурными главками, резьба прорезная и плосковыемчатая).

5. Прилузский тип (копыл, массивная лопатообразная лопасть, резьба плосковыемчатая).

6. Сысольский тип (копыл, лопатообразная лопасть с мыском или одной главкой на вершине, резьба плосковыемчатая).

Таким образом, мерное и медленное развитие самобытных традиций прикладного искусства коми-зырян, шире финно-угорских народов, многовековой эстетический опыт этносов наиболее ярко и выразительно отобразился во внешнем и внутреннем убранстве жилища. На всех бытовых ступенях жизни коллективная практика прошлого и индивидуальные творческие импульсы обеспечили декоративному искусству органическое нарастание и кристаллизацию высоких мастерских навыков и приемов художественной обработки дерева, в ее многообразных технических особенностях. Полевые материалы автора и результаты нашего обобщения предыдущих исследований в области проектно-художественных решений экстерьера и интерьера традиционного жилища, а также изделий малой пластики послужили достаточным основанием для следующих умозаключений:

Общеизвестно, что развитие традиционного искусства тесно связано с природно-климатическими условиями, хозяйственной деятельностью этноса и его мировоззрением. На определенной ступени формирования народности характер отмеченной взаимосвязи повлиял на возникновение традиционного архитектурного конструктива – четырехстенного сруба с односкатной крышей, который стал генетическим прототипом существующих типов жилищ коми-зырян.

Собранные вместе на страницах нашей работы иллюстрации вариаций декоративной обработки архитектурно-конструктивных деталей Коми края показывают высокие образцы художественного ремесла. Несмотря на некоторую степень художественных заимствований, которые обнаруживаются в очертаниях элементов плоских и объемных композиций, например, в криволинейности определенных изобразительных мотивов и архитектонике конструктивных структур (наличники, кронштейны, причелины, курицы, охлупни), особенно в западных районах Республики Коми, граничащих с областями Русского Севера, на территории коми-зырянского этнического ареала наблюдаются устойчивые эстетические предпочтения.

Во-первых, они прослеживаются в характерном стремлении к лапидарности, упрощению сложных очертаний силуэтных вариаций декора архитектурных форм и бытовых деревянных предметов малой пластики. Эту тенденцию можно считать одной из основных особенностей художественного мышления зырянских народных мастеров. Прежде всего, она выражается в подчеркнуто сдержанном декоративном убранстве экстерьера и элементов предметного наполнения дома, которое не соперничает с монументальностью бревенчатого сруба и с лаконичностью скульптурных пропорциональных контуров предметов быта. При этом нами обнаружено, что внешняя и внутренняя художественная стилистика убранства дома обладает несомненной композиционной общностью, которая

соответствует отказу от витиеватой ажурности в пользу упрощенной ясной рациональной геометрии.

Во-вторых, несмотря на множество районов Республики Коми (20 районов), выделяющих локальные группы коми-зырян, искусство деревообработки этноса характеризуется сходством художественных черт, присущей всему национальному типу. На основе исследованных нами сохранившихся образцов второй половины XIX – начала XX вв. было выявлено, что традиционный дом коми-зырян наделен характерным комплексом художественно-технологических признаков, которые образуют определенный устойчивый набор моделировки декоративных мотивов. Так, плоские и объемные композиции народные творцы воспроизводили с использованием таких видов резьбы как: сквозная, глухая и скульптурная. Их разновидности представлены в авторской классификации (рисунок 161), основанными на исследованиях народного искусства: С. А. Бочарова, В. С. Воронова, В. Б. Кошаева, А. К. Чекалова, Л. М. Шкляевой и др. Пластическому искусству коми-зырян свойственна графичность, отражением которой являются резные изображения исполненные, в преобладающем большинстве случаев, в геометрической манере (прямолинейно-граненые соотношения), реже в органической стилистике (криволинейно-лекальные соотношения), также встречаются их комбинированные (смешанные) сочетания. В расписных изделиях встречается графический и «живописный» декор, где первый занимает доминирующую позицию по степени распространенности. Материальным воплощением художественной иконографии этноса стали устоявшиеся антропоморфные, орнитоморфные (утка, лебедь), зооморфные (лось, олень, конь), геометрические (круг, квадрат, ромб, треугольник, крест) мотивы. Использование комбинации таких композиционных средств гармонизации, как симметрия, статика, метрический повтор являются характерными в проектно-художественных решениях коми-зырян. Хотя и в менее пластично-графическом выразительном виде (в сравнении, например, с особенностями более

изошренного убранства жилищ Русского Севера), такие приемы производят художественный эффект, создающий отчетливое ощущение национального своеобразия архитектурного и бытового декора коми-зырян.

В третьих, рассмотренные источники показывают, что художественные элементы дома и бытовых вещей несли не только декоративную, но и смысловую коннотацию, содержащую символический смысл изображаемого, эстетическая сила которого играла роль трансляторов глубинных идей этноса. Известно, что эмоционально-эпические художественные символы бытия коми-зырян, как и традиционное искусство других народов, определяет и питает своими образами мифология и устоявшаяся изобразительная эстетика предшествующих архаических культур. Так, сакральные геометрические формы и образы священных животных еще в глубокой древности слились с конструктивно-декоративными элементами жилищ и бытовыми предметами. Подобные проектно-художественные решения, прежде всего, служили ритуальным целям – несли репродуктивные и протективные смыслы. В то же время, мировоззренческие установки коми-зырян регламентировали функциональное зонирование и смысловую сегментацию традиционной предметно-пространственной среды. Символические границы вертикального плана маркировали потаенно-закрытый нижний мир предков, обережно-защищенный средний мир и поддержано декоративно-образный возвышенно-сакральный верхний мир. Символическая трехуровневая вертикаль дома, в том числе, модель прялки, отождествляется в священном образе Мирового древа. Горизонтальный план жилого пространства структурирован по двухчастному, социально-половому принципу (мужское и женское) и по четырехчастной, диагонально-угловой схеме (печной и красный угол, женский и мужской угол). В автономном виде каждый из этих частей не представляет целостности, поэтому все смысловые уровни и сегменты дома взаимосвязаны и образуют единый органичный сплав проектно-художественного и семантического содержания жилища.

На основе анализа выше отмеченных аспектов нами был систематизирован художественно-смысловой образный ряд, регламентирующий формирование традиционной предметно-пространственной среды дома коми-зырян конца XIX – начала XX вв.

1. Биоморфная художественная трактовка, главным образом, выражаемая через антропоморфную, орнитоморфную (утка, лебедь), зооморфную (лось, олень, медведь, конь) и дендроморфную стилизацию, каждый из перечисленных образов несет обережно-благожелательную символику.

2. Геометрическая художественная трактовка отражается в композициях с использованием определенных геометрических фигур: круг, квадрат, ромб, треугольник, крест в различных сочетаниях, каждой из которых присущ сакральный знаковый смысл;

3. Диаметральная и тождественная организация элементов предметного наполнения, где диаметральный принцип воплощает защитные смыслы, а тождество предопределяет и подчеркивает гармоническую взаимосвязь функционального (эргономика) и эстетического (визуального).

4. Образ жилища, как отражение модели традиционной проектно-художественной культуры коми-зырян представляет монолитные, массивные, замкнутые, выполненные из дерева объемно-пространственные композиции с преобладанием сочетания симметричных, статичных, метрических средств гармонизации, которые в сумме определяют канонизированный сдержанно-лаконичный художественный язык пластического формообразования.

В итоге, автор подошел к убеждению, что перечисленные в работе своеобразные изобразительные и смысловые особенности свойственны эстетическим приоритетам коми-зырян. Собранные и слитые в единую образную систему и выражающиеся через характерные декоративно-технологические идеи они (особенности) приобрели черты народного художественного стиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе рассмотренного материала подведены итоги диссертационного исследования, сформулированы основные выводы и теоретические обобщения. Устоявшийся традиционный уклад быта коми-зырян безвозвратно уходит в прошлое. Формировавшийся веками уклад жизни и окутанный мифологизированными представлениями о сущем вещной мир переходит в разряд легенд и исторических фактов прошлого. Количество сохранившихся артефактов декоративного убранства коми-зырян как в музейных фондах, так и в условиях современного бытования постоянно сокращается, ограничивая ресурсную базу научного анализа культурного мира этноса. Поэтому каждый сохранившийся предмет традиционного быта является ценным для ученого, его необходимо фиксировать и изучать с применением самым современных подходов научного поиска, включая компьютерные технологии.

Результаты проведенного исследования дали возможность сделать следующие выводы:

1. Мир предков коми-зырян, начиная со своего зарождения являлся языческим, предполагающим мистическое поклонение богам, земле, небу, воде и великим силам окружающей природы, что всегда находило отражение в рукотворных семантических образах на объектах природного и вещного мира, поэтому можно заключить, что художественно-стилистические черты элементов декоративного убранства традиционного жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX века восходят из полиморфной иконографии древних форм изобразительного искусства VII тыс. до н. э. – XIV в. н. э. Северо-Востока Европы, которые образовались в результате процессов интеграции природы образного мышления.

2. В проектно-художественной специфике домостроительных традиций коми-зырян отразилась знаково-символическая природа мифо-религиозных представлений и обрядов народа, основными структурными

элементами которых стали языческие реликты, связанные с множеством культов предков (деревьев, плодородия, зверей и птиц, и т.д.), что обнаруживает общие черты со строительной практикой других финно-угорских этносов и северорусских народов. Жилище финно-угорских народов традиционно было ограниченной родовой территорией – сакральным местом семьи, отражением великого трехчастного мирового древа. Здесь происходило и таинство рождения детей, и долгая жизнь мужчин и женщин, и уход в вечный и безмолвный мир предков. Над всеми этими процессами властвовали языческие боги и духи природы. Поэтому все в жилище было с ними связано: от особой сакральной обрядовости начала строительства и использования для стен бревен из леса священных деревьев, до особенностей традиционного бытования и декоративного сакрального внутреннего убранства помещений.

3. Суровые условия жизни людей на севере во многом обусловили появление больших деревянных жилищ людей. Поэтому по общим геометрическим размерам дом коми-зырян является типологически близким северной русской избе, поэтому долгое время бытовало мнение вторичности проектной культуры народа коми по отношению к северорусской проектной культуре. Однако, несмотря на внешнюю визуальную схожесть, искусство оформления традиционного жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX в. представляет собой этнически своеобразное целостное сакрально-образное явление, наделенное единым этническим колоритом характерных художественно-эстетических признаков, самобытность которых проявляется в лапидарной специфике воспроизведения стилеобразующих элементов, полиморфизме изобразительных мотивов и выборе определенных художественных средств гармонизации.

4. В традиционных пластических и графических проектно-художественных решениях сакральных бытовых предметов (ковши, солонки, прялки) интерьерного убранства жилища коми-зырян второй половины XIX – начала XX в. коми-зырян отражен комплекс космогонических

представлений и бережно-благожелательных смыслов. Сакральный этно-смысловой декор предметно-пространственной среды и домашней утвари создает особый мистический мир помещений дома, где человек ощущает себя частью природы, оберегаемой богами. Особенно это видно на примере прялок, чей сакральный статус был в доме всегда значим, потому что прядение нитей ассоциировалось с переплетением человеческих судеб. Поэтому орнаментация прялок имела трехчастную структуру священного Мирового Древа. Даже ее форма зачастую имела стилизованную форму дерева, а определенные виды прялок мастерились из корней священных деревьев. На основании анализа объемной композиции и орнаментики прялок описаны декоративные особенности шести их типов, локализующихся в определенных районах Республики Коми: мезенский тип, верхневычегодский тип, нижневычегодский тип, сыктывдинский тип, прилузский тип, сысольский тип.

5. Электронные графические экспликации (приложения), разработанные автором на основе искусствоведческого анализа сохранившихся традиционных жилищ коми-зырян, служат современным средством систематизации и хранения информации о традиционном мировоззрении и проектно-художественной культуре этноса.

Диссертант приходит к мысли о том, что последующее исследование, хранение (оберегание) и использование материала по этнокультурным проектно-художественным решениям традиционного жилища коми-зырян является важным в деле сохранения культурного наследия народа и национального самосознания этноса. Немаловажным видится процесс просветительской деятельности, проведение семинаров и лекций на базе образовательных учреждений, в проведении которых у молодого поколения будет формироваться ощущение сопричастности к богатому культурно-художественному наследию народа коми-зырян.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агеева, Г. М. Роль визуальных искусств в популяризации культуры финно-угорских народов / Г. М. Агеева, Е. Н. Антипкина, Т. Н. Сидоркина // Финно-угорский мир. – 2016. – № 1 (26). – С. 84–88.
2. Адамян, А. А. Вопросы эстетики и теории искусства / А. А. Адамян. – М. : Искусство, 1978. – 300 с.
3. Акимов, С. С. Коммуникативная природа искусства и некоторые методологии искусствоведения / С. С. Акимов // Вестник Нижегородского государственного технического университета им. Р. Е. Алексеева. Серия: Управление в соц. системах. Коммуникативные технологии. – 2015. – № 1. – С. 41–45.
4. Алиева, С. А. Архетипы в культуре и искусстве / С. А. Алиева // Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях : сб. ст. II межд. науч.-практ. конф. (5-6 марта 2012 г.). – Пеза – Прага – Киев : НИЦ «Социосфера», 2012. – С. 148–154.
5. Амброз, А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») / А. К. Амброз // Сов. этнография. – 1965. – № 3. – С. 14–27.
6. Анучин, Д. Н. К истории искусства и верований у приуральской чуди / Д. Н. Анучин // Материалы по археологии восточных губерний России. – М., 1899. – Т. 3. – С. 87–160.
7. Аркин, Д. Е. Искусство бытовой вещи : Очерки новейшей художественной промышленности / Д. Е. Аркин. – Москва : Изогиз, 1932. – 170 с.
8. Аркин, Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. – М. : Искусство, 1990. – 399 с.
9. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм; пер. с англ. В. Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1984. – 192 с.

10. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 390 с.
11. Ашихмина, Л. И. Реконструкция представлений о мировом дереве у населения Северного Приуралья в эпоху бронзы и раннего железа. Серия препринтов «Научные доклады» / Л. И. Ашихмина ; Коми научный центр УрО Российской академии наук. – Сыктывкар, 1992. – Вып. 298. – 32 с.
12. Багин, А. Л. Пермь вычегодская (к проблеме изучения средневековой истории Европейского Северо-востока) / А. Л. Багин, М. В. Кленов // Труды КАЭЭ. – Пермь : «ПГГПУ», 2014. – № 9. – С. 11–17.
13. Бадер, О. Н. На заре истории Прикамья / О. Н. Бадер, В. А. Оборин. – Пермь : Пермское кн. изд-во, 1958. – 244 с.
14. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 217 с.
15. Байбурин, А. К. Семиотический статус вещей и мифология / А. К. Байбурин // Сборник Музея антропологии и этнографии. – Л., 1981. – Т. 37: Материальная культура и мифология. – С. 215–226.
16. Басин, Е. Я. Искусство и коммуникация / Е. Я. Басин. – СПб. : Алетей, 2015. – 188 с.
17. Белицер, В. Н. Очерки по этнографии народов коми: XIX – начало XX в. / В. Н. Белицер // Труды Института этнографии им. Миклухо-Маклая. Новая серия. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 45. – 391 с.
18. Беломоева, О. Г. Этнокультурная традиция в контексте современной художественной практики / О. Г. Беломоева // Финно-угорский мир. – Саранск, 2009. – № 3. – С. 58–65.
19. Береснева, В. Н. Симметрия и искусство орнамента / В. Н. Береснева, И. М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 274–289.

20. Бессонов, Б. В. Поездка по Вологодской губернии к нефтяным ее богатствам на реку Ухту / Б. В. Бессонов. – СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1908. – 142 с.
21. Бернштейн, Б. М. Традиция и социокультурные структуры / Б. М. Бернштейн // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 107–109.
22. Богомолов, И. И. К проблеме сочинительства в объемно-пространственном формообразовании [Электронный ресурс] / И. И. Богомолов // Архитектон: известия вузов. – Екатеринбург : УралГАХА, 2004. – № 8. – Режим доступа: <http://www.archvuz.ru>
23. Бодрийяр, Ж. Система Вещей / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. и сопровод. статья С. Н. Зенкина. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
24. Бортникова, Н. В. Критериальный анализ специфических особенностей объектов материальной культуры этноса / Н. В. Бортникова, С. Н. Зыков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 7 (33) : в 2-х ч. – Ч. I. – С. 33–36.
25. Бортникова, Н. В. Сакральные женские образы в предметно-пространственной среде удмуртов: культурологический аспект : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Н. В. Бортникова – УдГУ. – Саранск, 2016. – 209 с.
26. Бочаров, С. А. Исследование методов преподавания композиции резьбы и росписи в традиционном искусстве коми на художественно-графическом отделении педагогического колледжа : дис. ... канд. педагогических наук : 13.00.02 / С. А. Бочаров. – Москва, 1998. – 155 с.
27. Бурнаев, А. Г. Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа) : монография / А. Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – 256 с.
28. Буров, Г. М. В гостях у далеких предков / Г. М. Буров. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1968. – 80 с.

29. Быкова, О. И. Образная составляющая как релевантный признак этноконнотата / О. И. Быкова // Вестник ВГУ, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – Воронеж, 2005. – № 1. – С. 34–40.
30. Ванслов, В. В. Искусство и красота. Статьи по общей теории искусства / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 288 с.
31. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёфлин. – М. : В. Шевчук, 2009. – 344 с.
32. Власов, В. Г. Стили в искусстве [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Словарь. Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. – Том 1. – Стиль. Стилизация. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/localtxt/vla/sov/index.htm>
33. Волкова, Е. В. Ритм как объект эстетического анализа (Методологические проблемы) / Е. В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 73–85.
34. Волокитина, Н. А. Акваорнитоморфные образы в традиционной культуре коми (зырян) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Н. А. Волокитина. – Саранск, 2010. – 22 с.
35. Волокитина, Н. А. Мифологический образ утки в традиционном декоративно-прикладном искусстве коми (зырян) / Н. А. Волокитина // Вестник Башкирского университета. – Уфа : Изд-во БГУ, 2009. – № 4 (14). – С. 1510–1513.
36. Воронина, Н. И. Национальный менталитет как действующий и системообразующий фактор культуры / Н. И. Воронина, Н. Л. Новикова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – Самара : Самарский научный центр РАН, 2017. – № 2. – Т. 19. – С. 8–11.
37. Воронов, В. С. Крестьянское искусство / В. С. Воронов. – М. : Госиздат, 1924. – 139 с.

38. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
39. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – М. : Аграф, 2002. – 864 с.
40. Гаген-Торн, Н. И. Деревянная утварь Усть-Цильмы (по коллекциям ленинградских музеев) // Сб. МАЭ, – Т. XXI. – М.; Л. : Издательство АН СССР. – 1963. – С. 65–77.
41. Гагиева, Н. Г. Узорное вязание коми (зырян) конца XIX–начала XXI вв. в контексте традиционной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Н. Г. Гагиева. – Саранск, 2014. – 23 с.
42. Генинг, В. Ф. Наскальные изображения Писаного камня на р. Вишере / В. Ф. Генинг // Советская археология, 1954. – С. 259–280.
43. Глазычев, В. Л. Образы пространства / В. Л. Глазычев // Творческий процесс и художественное восприятие / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1978. – С. 159–174.
44. Грибова, Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми / Л. С. Грибова. – М. : Наука, 1980. – 240 с.
45. Грибова, Л. С. Пермский звериный стиль (Проблемы семантики) / Л. С. Грибова. – М. : Наука, 1975. – 148 с.
46. Гурина, Н. Н. Водоплавающая птица в искусстве неолитических лесных племен / Н. Н. Гурина // Краткие сообщения Института археологии. 1972. – Вып. 131. – С. 36–45.
47. Гурина, Н. Н. Наскальные изображения Кольского полуострова – общие и особенные черты в наскальных изображениях севера Евразии / Н. Н. Гурина // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР / Отв. ред-р: док. ист. наук М. А. Дэвлет. – М. : Институт архитектуры АН СССР, 1990. – 240 с. – С. 19–25.

48. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – СПб. : Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. – Т. 3. – 576 с.
49. Демосфенова, Г. Л. К проблеме художественного образа в дизайне / Г. Л. Демосфенова. – М. : ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 23. – 140 с.
50. Денисова, И. М. Дерево – дом – храм в русском народном искусстве / И. М. Денисова // Советская этнография. – 1990. – С. 100–114.
51. Денисова, И. М. Прялки зоо-орнитоморфного типа в контексте этнической истории Русского Севера / И. М. Денисова // Этнографическое обозрение. – 2001. – № 2. – С. 68–90.
52. Дмитриева, С. И. Мезенские прялки : К вопросу о происхождении мезенской росписи. / С. И. Дмитриева // Советская этнография. 1988. – № 1. – С. 81–97.
53. Доминяк, А. В. Свидетельства утраченных времен человек и мир в пермском зверином стиле / А. В. Доминяк. – Пермь : Кн. мир, 2010. – 153 с.
54. Дэвлет, Е. Г., Дэвлет, М. А. Мифы в камне. Мир наскального искусства России / Е. Г. Дэвлет, М. А. Дэвлет. – М. : Алетейа, 2005. – 472 с.
55. Дэй, К. Места, где обитает душа: архитектура и среда как лечебное средство / К. Дэй; пер. с англ. В. Л. Глазычева. – М. : Ладья, 2000. – 280 с.
56. Ермаш, Г. Л. Искусство как мышление / Г. Л. Ермаш. – М. : Искусство, 1982. – 277 с.
57. Жаков, К. Ф. Золотая сказка. Сказка Серебряная. Гулень на небе. Бегство северных богов / К. Ф. Жаков. – Архангельск : «Губернская типография», 1911. – 25 с.
58. Жаков, К. Ф. Этнологический очерк зырян / К. Ф. Жаков // Живая старина. – СПб., 1901. – Вып. 1. – С. 3–36.
59. Жаков, К. Ф. Языческое мирозерцание зырян / К. Ф. Жаков // Научное Обозрение. – 1901. – № 3. – С. 68–84.

60. Жердев, Е. В. Метафора в дизайне: теория и практика : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.06 / Е. В. Жердев. – М., 2002. – 57 с.
61. Жердев, Е. В. Художественная семантика дизайна. Метафорика / Е. В. Жердев. – М. : Аутопан, 1996. – 180 с.
62. Жеребцов, Л. Н. Из жизни древних коми / Л. Н. Жеребцов, Н. Д. Конаков, К. С. Королев. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1985. – 136 с.
63. Жеребцов, Л. Н. Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами, X - нач. XX в. / Л. Н. Жеребцов. – М. : Наука, 1982. – 224 с.
64. Жеребцов, Л. Н. Крестьянское жилище в Коми АССР / Л. Н. Жеребцов. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1971. – 96 с.
65. Жеребцов, Л. Н. Этнографические исследования на Европейском Северо-Востоке СССР / Л. Н. Жеребцов. – Сыктывкар : Коми филиал АН СССР, 1975. – 20 с.
66. Зеновская, В. П. Мастера по дереву / В. П. Зеновская // Родники Пармы. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1989. – С. 167–169.
67. Зими́на, О. М. Формообразование традиционных срубных конструкций деревянного зодчества / О. М. Зими́на, С. Н. Зыков, Е. В. Овчинникова // Дизайн. Материалы. Технология: научный журнал. – СПб. : Изд-во СПГУТД, 2010. – № 3. – С. 30–35.
68. Зыков С. Н. Деревянные строения народа Коми. Утилитарное и мифорелигиозное содержание [Электронный ресурс] / С. Н. Зыков, Е. В. Овчинникова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2 (2). – Режим доступа: <http://www.science-education.ru>
69. Зыков, С. Н. Конструкторско-утилитарный компонент проектной культуры деревянных жилищ: вариативность научных подходов / С. Н. Зыков // Культурные ценности и традиции современного общества : сб. статей. II междунар. науч.-практ. конф. / Под общ. ред. С. С. Чернова. – Новосибирск : Изд-во ЦРНС, 2018. – С. 31–35.

70. Зыков, С. Н. Признаки синтеза проектных культур коми и северных русских на примере усадьбы семьи Гурленовых / С. Н. Зыков // Гуманитарные и социальные науки. – 2014. № 6. – С. 241–250.

71. Зыков, С. Н. Сакральный образ птицы в предметах финно-угорской тематики [Электронный ресурс] / С. Н. Зыков // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 9 (8). – С. 1876–1880. – Режим доступа: <https://fundamental-research.ru>

72. Зыряне – народ даровитый. Коллекции предметов народного искусства коми-зырян в собрании Национального музея Республики Коми. Альбом. – Сыктывкар : Коми респ. тип., 2015. – 200 с.

73. Зырянский домострой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zb.syktu.ru/design.php>.

74. Зырянский мир. Очерки о традиционной культуре коми народа. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 2004. – 432 с.

75. Иконников, А. В. Поэтика архитектурного пространства / А. В. Иконников // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 163–204.

76. Иконников, А. В. Функция, форма и образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат. – 1986. – 287 с.

77. Иконников, А. В. Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1985. – 175 с.

78. Историко-культурный атлас республики Коми / Под. общ. ред. Э. А. Савельевой. – М. : Дрофа : Дик, 1997. – 384 с.

79. История Коми с древнейших времен до конца XX века / Под. общ. ред. А. Ф. Сметанина. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, – 2004. – Т. 1. – 560 с.

80. Иттен, И. И. Искусство формы / И. И. Иттен ; пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – М. : Аронов, 2001. – 135 с.

81. Иттен, И. И. Искусство цвета / И. И. Иттен ; пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – М. : Изд. Аронов, 2001. – 95 с.
82. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
83. Каган, М. С. О прикладном искусстве / М. С. Каган. – Л. : Художник РСФСР, 1961. – 160 с.
84. Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 26–39.
85. Каган, М. С. Эстетические и художественные ценности в мире ценностей / М. С. Каган. – М. : ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 30. – С. 19–35.
86. Казин, А. Л. Художественный образ и реальность: опыт эстетико-искусствоведческого исследования / А. Л. Казин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. – 120 с.
87. Кандинский, В. В. Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян / В. В. Кандинский // Этнографическое обозрение. – М., 1889. – № 3. – С. 102–110.
88. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 180 с.
89. Канивец, В. И. Канинская пещера / В. И. Канивец. – М. : Наука, 1964. – 136 с.
90. Кантор, К. М. Красота и польза / К. М. Кантор. – М. : Искусство, 1967. – 279 с.
91. Канцедикас, А. С. Искусство и ремесло : К вопросу о природе народного искусства / А. С. Канцедикас. – М. : Изобразительное искусство, 1977. – 120 с.
92. Климова, Г. Н. Текстильный орнамент коми / Г. Н. Климова. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1984. – 144 с.

93. Климова, Г. Н. Узорное вязание коми / Г. Н. Климова. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1978. – 55 с.
94. Колпаков, Е. М. Петроглифы Канозера / Е. М. Колпаков, В. Я. Шумкин. – СПб. : Искусство России, 2012. – 424 с.
95. Коми мифология / А. Н. Власов, И. В. Ильина, Н. Д. Конаков и др. – М. ; Сыктывкар : ДИК, 1999. – Т. 1. – 479 с.
96. Коми-роч кывчукөр : Коми-русский словарь / Под общ. ред. Л. М. Безносиковой. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 2000. – 816 с.
97. Конаков, Н. Д. Строительная обрядность народов коми / Н. Д. Конаков // Традиционное мировоззрение и духовная культура народов Европейского Севера. – Сыктывкар, 1996. – С. 21-30.
98. Конаков, Н. Д. Традиционное мировоззрение народов коми: окружающий мир. Пространство и время / Н. Д. Конаков. – Сыктывкар : Коми научный центр УрО Российской АН, 1996. – 132 с.
99. Кондратьева, К. А. Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн / К. А. Кондратьева. – М. : ВНИИТЭ, 1989. – Вып. 58. – С. 49-63.
100. Королев, К. С. Зарождение культа коня у предков коми-зырян / К. С. Королев. – Сыктывкар : Коми НЦ УрО РАН, 1995. – Вып. 357 – 20 с.
101. Кошаев, В. Б. Ансамбль как образная система и целостность в искусстве / В. Б. Кошаев // Вестник МГХПА. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – МГХПА, 2015. – № 4. – С. 4–13.
102. Кошаев, В. Б. Дом – образ : Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / В. Б. Кошаев. – М., 2000. – 50 с.
103. Кошаев, В. Б. Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве : на материале изделий из дерева XIX в. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / В. Б. Кошаев. – М., 1988. – 130 с.

104. Кошаев, В. Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Культурогенез. Классификация. Искусство / В. Б. Кошаев. – Ижевск : Удмурт. ун-т, 2001. – 370 с.

105. Кошаев, Н. В. Мифологическое и семантическое содержание художественного образа в пермской древней и средневековой бронзе / Н. В. Кошаев // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс : материалы междунар. науч. конф. к 190-летию МГХПА им. С. Г. Строганова и к 100-летию П. А. Тельтевского. – М. : МГХПА, 2015. – С. 161–168.

106. Кузнецова, Л. А. Традиции народных художественных промыслов / Л. А. Кузнецова // Ученые записки Орловского государственного университета. – Орел, 2012. – № 4. – С. 393–395.

107. Кухта, М. С. Смысловая емкость вещи в дизайне / М. С. Кухта // Труды академии технической эстетики и дизайна». – Томск, 2013. – № 1. – С. 31–33.

108. Латынин, Л. А. Образы народного искусства / Л. А. Латынин. – М. : Знание, 1983. – 48 с.

109. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Строс; пер. с фр. вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М. : Республика, 1994. – 384 с.

110. Лепехин, И. И. Дневные записки путешествия Ивана Лепехина, академика и медицины доктора, по разным провинциям Российского государства в 1771 году. / И. И. Лепехин. – СПб. : Императорская Академия наук, 1814. – Ч. III. – 404 с.

111. Лиманская, Л. Ю. История искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании XX века [Электронный ресурс] / Л. Ю. Лиманская // Артикульт. – 2011. – № 1 (1). – С. 93–102. – Режим доступа: <http://articult.rsuh.ru/articult-01-1-2011>

112. Лимеров, П. Ф. Мифология загробного мира / П. Ф. Лимеров. – Сыктывкар : Коми науч. Центр УрО РАН, 1998. – 125 с.

113. Лимеров, П. Ф. Образ богини-матери в мифологии коми: к проблеме реконструкции // Проблемы духовной культуры народов Европейского Севера и Сибири : сб. статей памяти Юго Юльевича Сурхаско. Гуманитарные исследования. – Петрозаводск : КарНЦ РАН, 2009. – Вып. 2. – С. 184–200.
114. Лисовский, Ю. Н. Постижение. Графика / Ю. Н. Лисовский. – Сыктывкар : АУ РК Редакция журнала «Арт», 2014. – 80 с.
115. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 940 с.
116. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман; сост. Р. Г. Григорьева, пред. С. М. Даниэля. – СПб. : Академический проспект, 2002. – 544 с.
117. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 574–582.
118. Люди. Звери. Боги. Предметы первобытного искусства Северного Приуралья. Каталог выставки. – Сыктывкар : Национальный музей Республики Коми, 2017. – 100 с.
119. Макарова, И. В. Произведения декоративно-прикладного искусства в контексте народного праздника коми-зырян : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / И. В. Макарова. – СПб., 2004. – 23 с.
120. Маковецкий, И. В. Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье / И. В. Маковецкий. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 337 с.
121. Мартынов, А. И. К вопросу о типологии памятников петроглифического искусства / А. И. Мартынов // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР / Отв. ред. М. А. Дэвлет. – М. : Институт археологии АН СССР, 1990. – С. 13–18.
122. Мастина, М. А. Эффект символа как механизм узнавания ритуала / М. А. Мастина // Финно - угорский мир. – Саранск, 2013. – № 4. – С. 66–69.

123. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Восточ. лит., 1995. – 408 с.
124. Мильчик, М. И. Деревянная архитектура русского Севера. Страницы истории / М. И. Мильчик, Ю. С. Ушаков. – Л. : Стройиздат, 1981. – 128 с.
125. Мереняшева, М. А. Миф как смыслообразующая модель дизайн-знания // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. – № 11 (61): в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 141–150.
126. Мириманов, В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В. Б. Мириманов. – М. : Согласие, 1997. – 327 с.
127. Михайлова, А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание : сб. статей / Отв. ред. Л. А. Бажанов. – М. – С. 222–257.
128. Моран, А. История декоративно-прикладного искусства / А. Моран. – М. : Искусство, 1982. – 577 с.
129. Моррис, У. Искусство и жизнь / У. Моррис. – М. : Искусство, 1973. – 512 с.
130. Моторина И. Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры / И. Е. Моторина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 2 (16). – Ч. II. – С. 147–150.
131. Мурыгин, А. М. Звериный стиль в древнем искусстве / А. М. Мурыгин // Атлас Республики Коми. – М. : Дизайн. Информация. Картография, 2001. – С. 232–235.
132. Мурыгин, А. М. Эшмесское пещерное святилище эпохи средневековья в Печерском Приуралье / А. М. Мурыгин // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2011. – № 3 (47). – С. 94–103.

133. Набокова, О. А. К вопросу о типологических особенностях прялок Карелии / О. А. Набокова // Кижский вестник. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 6. – С. 42–56.
134. Налимов, В. П. Некоторые черты из языческого мирозерцания зырян / В. П. Налимов // Этнографическое обозрение, 1903. – №2. – С. 76–86.
135. Напольских, В. В. Древнейшие финно-угорские мифы о возникновении земли / В. В. Напольских // Мировоззрение финно-угорских народов. – Новосибирск, 1990. – С. 5–17.
136. Народное искусство Коми / Л. С. Грибова, Э. А. Савельева [и др.] – М. : Министерство культуры Коми Республики, Республиканский центр «Ветераны за мир», 1992. – 194 с.
137. Народное искусство России в современной культуре XX – XXI век / Сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Коллекция М, 2003. – 256 с.
138. Некрасова, М. А. О формах развития народного искусства и некоторых вопросах творчества / М. А. Некрасова // Творческие проблемы народных художественных промыслов / Сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская. – Л. : Художник РСФСР, 1981. – С. 60–80.
139. Николаева, Н. К проблеме стилизации в декоративном искусстве / Н. Николаева // Человек, предмет, среда: сб. статей / Сост. В. Н. Толстой. – М. : Изобразит. искусство, 1980. – С. 163–201.
140. Оборин, В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль / В. А. Оборин. – Пермь : Перм. кн. изд-во, 1976. – 190 с.
141. Овчинникова, Е. В. Деревянные строения удмуртов и коми в контексте этнических особенностей жилой среды : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Е. В. Овчинникова. – Саранск, 2012. – 23 с.
142. Ополовников, А. В. Русь деревянная: образы русского деревянного зодчества / А. В. Ополовников, Г. С. Островский. – М. : Дет. лит., 1981. – 199 с.

143. Осипова, Н. О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания [Электронный ресурс] / Н. О. Осипова // Культурологический журнал. – 2011. – № 3 (5). – Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html>
144. Орфинский, В. П. Традиционный карельский дом : монография / В. П. Орфинский, И. Е. Гришина. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2009. – 480 с.
145. Ошибкина, С. В. Искусство каменного века (Лесная зона Восточной Европы) / С. В. Ошибкина, Д. А. Крайнов, М. П. Зимина. – М. : Наука, 1992. – 136 с.
146. Пановский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Пановский; пер. с англ. В. В. Симонова. – СПб. : Академ. проспект», 1999. – 394 с.
147. Паринелло, С. Документоведение объектов традиционного деревянного зодчества русского севера / С. Паринелло // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2011. – № 1. – С. 8–96.
148. Пермиловская, А. Б. Декор северного дома: Региональные особенности декоративного убранства северного жилища в конце XIX – начале XX века / А. Б. Пермиловская // Народная культура русского Севера / сост. Т. М. Кольцова. – Архангельск, 2000. – С. 32–47.
149. Пермиловская, А. Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX – начало XX века) / А. Б. Пермиловская. – Архангельск : Правда Севера, 2005. – 312 с.
150. Пермиловская, А. Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера / А. Б. Пермиловская. – Екатеринбург : УрО РАН; Архангельск : Правда Севера ; Ярославль : ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2013. – 608 с.
151. Петрухин, В. Я. Мифы финно-угров / В. Я. Петрухин. – М. : Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 463 с.

152. Прахт К. Мебель и архитектура / К. Прахт; пер. с нем. Ю. Б. Тупталова; под ред. А. В. Иконникова. – М. : Стройиздат, 1993. – 168 с.
153. Привалова, В. М. Самоидентификация в контексте орнамента – восприятие, оценка и понимание символа / В. М. Привалова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Том 14, № 2 (2). – С. 537–546.
154. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ. – 1986. – 364 с.
155. Пространство в формировании структуры и образа предметной среды // ВНИИТЭ. Серия: Техническая эстетика / Редкол. : С. О. Хан-Магомедов (отв. ред.) [и др.]. – М. : ВНИИТЭ, 1983. – Вып. 40. – 72 с.
156. Путешествие В. В. Кандинского к зырянам в 1889 г. / авт.-сост. И. Н. Котылева. Ред.: И. Л. Жеребцов, А. А. Павлов. – Сыктывкар : Коми респ. тип., 2013. – 88 с.
157. Ранние формы искусства : сб. статей / сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Искусство, 1972. – 479 с.
158. Раппопорт, П. А. Древнерусская архитектура / П. А. Раппопорт. – СПб. : Стройиздат, 1993. – 289 с.
159. Ревзин, Г. И. Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – М. : ОГИ, 2002. – 144 с.
160. Розенблюм, Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже / Е. А. Розенблюм. – М. : Искусство, 1974. – 176 с.
161. Романова, М. А. Жилищный комплекс в традиционной культуре Мордвы на территории Мордовии : автореф. дис. ... канд. историч. наук : 07.00.07 / М. А. Романова. – Саранск, 2013. – 23 с.

162. Рощевская, Л. П. Архитектура и строительство в Коми крае в конце XIX – начале XX веков : очерки истории / Л. П. Рощевская. – Сыктывкар : Сыктывкар. ун-т, 2005. – 80 с.
163. Рубин, А. А. Приемы художественно-образного решения проектных задач / А. А. Рубин // Проблемы образного мышления в дизайне. Сер. Техническая эстетика. – М. : ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 17. – С. 22–39.
164. Рыбаков, Б. А. Макрокосм в микромире народного искусства / Б. А. Рыбаков // Декоративное искусство СССР. – 1975. – №1 (206). – С. 38–43.
165. Рыбаков, Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента / Б. А. Рыбаков // Сб. трудов НИИХП / Отв. ред. Р. К. Розов. – М. : Изобразительное искусство, 1972. – Вып. 5. – С. 127–134.
166. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 608 с.
167. Рябов, Н. В. Образ мирового дерева как опора мироздания финно-угорского народа / Н. В. Рябов // Финно-угорский мир. – Саранск, 2013. – № 2. – С. 103–106.
168. Савельева, Э. А. Происхождение народа коми / Э. А. Савельева // Родники пармы. – Сыктывкар, 1989. – С. 10–23.
169. Сапаров, М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 85–103.
170. Святителища Припечорья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://umeda.ru/cave_sanctuary
171. Семенова, Т. С. Народное искусство и его проблемы / Т. С. Семенова. – М. : Советский художник, 1977. – 246 с.
172. Сергель, С. И. В зырянском крае / С. И. Сергель. – М. ; Л. : Госиздат, 1928. – 79 с.

173. Сидоренко, В. Ф. Проблемы художественного образа в дизайне / В. А. Сидоренко / Проблемы образного мышления и дизайн. Сер. Техническая эстетика. – М. : ВНИИТЭ 1979. – Вып. 17. – С. 9–22.
174. Сидоров, А. С. Пережитки культа промысловых животных у охотников-коми / А. С. Сидоров // Коми му – Зырянский край. – Сыктывкар, 1926. – № 5. – С. 29–33.
175. Сидоров, А. С. Следы тотемистических представлений в мировоззрении Зырян / А. С. Сидоров // Коми му – Зырянский край. – Сыктывкар, 1924. – № 1. – С. 43–50.
176. Символы. Знаки. Эмблемы / Сост. В. М. Рошаль. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – 576 с.
177. Советова, О. С. «Язык жестов» в наскальном искусстве / О. С. Советова // Мир наскального искусства : сб. докл. междунар. конф. – М., 2005. – С. 37–41.
178. Сорокин П. А. Пережитки анимизма у зырян [Электронный ресурс] / П. А. Сорокин. – Режим доступа: http://foto11.com/komi/ethnography/pitirim_sorokin/animism.shtm
179. Спицын, А. А. Шаманские изображения / А. А. Спицын // Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества. – СПб., 1906. – Т. VIII. – Вып. 1. – С. 29–145.
180. Степанов, Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1984. – 320 с.
181. Столяр, А. Д. «Жезлы» онежских петроглифов и их материальные прототипы / А. Д. Столяр // Изыскания по мезолиту и неолиту СССР. – Л. : Наука, 1983. – С. 145–158.
182. Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. – М. : Искусство, 1985. – 298 с.

183. Сульдинский, М. В. Семантика крестьянского жилища мордвы : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. В. Сульдинский. – Саранск, 2007. – 195 с.
184. Тарановская, Н. В. Государственный русский музей представляет. Русские прялки / Н. В. Тарановская. – Альманах. – СПб. : Palace Editions, 2001. – Вып. 7. – 56 с.
185. Тарановская, Н. В. О принципах научного анализа произведений народного искусства. / Н. В. Тарановская // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства : сб. науч. тр. / сост. И. Я. Богуславская. – Л. : ГРМ, 1991. – С. 14–17.
186. Тахо-Годи, А. А. Греческая мифология / А. А. Тахо-годи. – М. : Искусство, 1989. – 304 с.
187. Теребихин, Н. М. Традиционные представления народов коми, связанные с плотницким ремеслом (XIX – начало XX вв.) / Н. М. Теребихин // Вопросы этнографии народа коми. – Сыктывкар, 1985. – С. 159–167.
188. Терещенко, Г. Ф. Художественные традиции как источник самобытности современного дизайна среды горного Алтая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Г. Ф. Терещенко. – Барнаул : ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», 2008. – 22 с.
189. Токарев, С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев. – М. : Политиздат, 1990. – 622 с.
190. Топорков, А. К. Символика и ритуальные функции предметов материальной культуры / А. К. Топорков // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л., 1989. – С. 89–101.
191. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс : Культура, 1995. – 621 с.

192. Топоров, В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – Т. 2. – С. 161.

193. Топоров, В. Н. Первобытные представления о мире: общий взгляд // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. – М. : Наука, 1982. – С. 8–40.

194. Традиционное искусство русских Европейского Севера : этнографический альбом / С. И. Дмитриева ; отв. ред. И. В. Власова; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. – М. : Наука, 2006. – 286 с.

195. Туркина, Т. Ю. Коллекция предметов зооморфных мотивов в собрании Национального музея Республики Коми: Альбом-каталог / Т. Ю. Туркина. – Сыктывкар : Коми респ. тип., 2012. – 84 с.

196. Уляшев, О. И. Цвет в представлениях и фольклоре коми / О. И. Уляшев – Сыктывкар : Коми науч. центр УрО РАН, 1999. – 154 с.

197. Урманцев, Ю. А. Симметрия природы и природа симметрии / Ю. А. Урманцев. – М. : Мысль, 1974. – 229 с.

198. Уткина, И. М. Прялки коми (зырян): из собрания Национального музея Республики Коми / И. М. Уткина. – Сыктывкар, Коми респ. тип., 2009. – 68 с.

199. Ушаков, Ю. С. Ансамбль в народном зодчестве Русского Севера (пространственная организация, композиционные приемы, восприятие) / Ю. С. Ушаков. – Л. : Стройиздат, 1982. – 168 с.

200. Фишман, О. М. Знаковые функции утвари: методика описания и сбора информации / О. М. Фишман // Этносемиотика ритуальных предметов : сб. науч. тр. / Отв. ред. А. Б. Островский. – СПб., 1993. – С. 222–228.

201. Формозов, А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР / А. А. Формозов. – М. : Наука, 1969. – 255 с.

202. Халиуллина, О. Р. Гендерный фактор в дизайне предметной среды : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / О. Р. Халиуллина – М., 2011. – 23 с.

203. Халиуллина, О. Р. Критерии красоты в дизайне и декоративно-прикладном искусстве / О. Р. Халиуллина, С. Г. Шлеюк, // Современные тенденции развития декоративно-прикладного искусства и дизайна : межвуз. сб. науч. тр. МаГУ. – М. ; – Магнитогорск : МаГУ, 2008. – Вып. 3. – С. 46–53.

204. Хан-Магомедов, С. О. Лезгинское народное зодчество / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Наука, 1968. – 182 с.

205. Хан-Магомедов, С. О. Рационализм – «формализм» / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Архитектура-С, 2007. – 496 с.

206. Харузин, Н. Н. Очерки истории развития жилища у финнов / Н. Н. Харузин. – М. : Т-во Скоропеч. А. А. Левинсон, 1895. – 99 с.

207. Чаиркина, Н. М. Археологические памятники Урала в контексте древнего культурного наследия Евразии / Н. М. Чаиркина, В. Н. Широков, А. Ф. Шорин // Вестник Уральского отделения РАН. – 2011. – № 2(36). – С. 117–123.

208. Чекалов, А. К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве / А. К. Чекалов // Искусство. – 1963. – № 6. – С. 26–30.

209. Чекалов, А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А. К. Чекалов. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 67 с.

210. Чекалов, А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера / А. К. Чекалов. – М. : Искусство, 1974. – 194 с.

211. Чепурова, О. Б. Художественный образ в дизайн-проектировании объектов культурно-бытовой среды : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / О. Б. Чепурова. – М., 2004. – 26 с.

212. Чернецов, В. Н. Наскальные изображения Урала / В. Н. Чернецов. – М. : Наука, 1971. – 148 с.

213. Чудова, Т. И. Традиционная архитектура коми (зырян): доместикация пространства: монография / Т. И. Чудова, С. Н. Чудов. – Сыктывкар : Изд-во Сыктывкар. гос. ун-та, 2013. – 156 с.

214. Шарапов, В. Э. Береза, сосна и ель в традиционном мировоззрении коми / В. Э. Шарапов // Эволюция и взаимодействие культур народов Северо-Востока европейской части России. – Сыктывкар, 1993. – С. 126–147.

215. Шарапова, С. М. Феномен идентичности в истории профессиональной художественной культуры коми (зырян) XX века : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. М. Шарапова. – СПб., 2005. – 28 с.

216. Шипунова, Г. В. Народное искусство коми: (Резьба по дереву) / Г. В. Шипунова // Доклады по этнографии географического общества СССР. – Л., 1967. – Вып. 5. – С. 116–125.

217. Широков, В. Н. Наскальные изображения Северного и Среднего Урала / В. Н. Широков, С. Е. Чаиркин. – Екатеринбург : Ажур, 2011. – 182 с.

218. Шкляева, Л. М. Народное искусство домовой резьбы по дереву у татар Среднего Поволжья середины XX-начала XXI в.: семантика и стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Л. М. Шкляева. – Саранск, 2017. – 29 с.

219. Шкляева, Л. М. Семантика орнамента в искусстве традиционной домовой резьбы у татар среднего Поволжья на рубеже XX – XXI веков / Л. М. Шкляева // Лингвистика XXI века: традиции и инновации : сб. науч. ст. междунар. конф., посвященной 30-летию юбилею С.-Петербург. ин-та иностр. яз. (Санкт-Петербург, 21–24 июня, 2019). – СПб.: СПбГЭУ, 2019. – Вып. 23. – С. 246–249.

220. Шкляева, Л. М. Особенности народного декоративно-прикладного искусства татар Самарской области (по результатам экспедиции в июне 2014 года) / Л. М. Шкляева // Сборник материалов I междунар.

конгресса «Пространство этноса в современном мире» (Грозный, 29 – 31 октября, 2014). – Грозный: Изд-во Чечен. гос. ун-та, 2014. – С. 243–246.

221. Шлеюк, С. Г. Художественный образ и композиция в дизайне мебели периода 18 – начала 21 веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / С. Г. Шлеюк. – М., 2005. – 26 с.

222. Шмидт, А. В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля / А. В. Шмидт // Сборник музея антропологии и этнографии. – Л., 1927. – Вып. IV. – С. 126–164.

223. Шубович, С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды : монография / С. А. Шубович. – Харьков : ХНАГХ, 2012. – 177 с.

224. Шумкин, В. Я. Петроглифы и писаницы Кольского полуострова / В. Я. Шумкин // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР / Отв. ред. М. А. Дэвлет. – М. : Инст. арх. АН СССР, 1990. – С. 34–43.

225. Шургин, И. Н. Народное жилище коми / И. Н. Шургин // Архитектурное наследие. – М., 1988. – Вып. 37. – С. 44–52.

226. Шургин, И. Н. От лесной избушки до церкви дивной. Деревянная архитектура коми / И. Н. Шургин. – М. : Совпадение, 2009. – 264 с.

227. Эдинг, Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля / Д. Н. Эдинг. – М. : Гос. историч. музей, 1940. – 104 с.

228. Эдоков, А. В. Декоративно-прикладное искусство алтайцев : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / А. В. Эдоков. – Барнаул, 2003. – 161 с.

229. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

230. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 544 с.

231. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. В. П. Большакова. – М. : Академ. проект, 2010. – 251 с.

232. Энциклопедия уральских мифологий : [в 3 т.]. Т. 1 : Мифология коми / Н. Д. Конаков, А. Н. Власов, И. В. Ильина, науч. ред. В. В. Напольских. – М. ; Сыктывкар : ДИК, 1999. – 480 с.
233. Эрнитс, Э. О семантике онежских петроглифов / Э. Эрнитс // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР / Отв. ред. М. А. Дэвлет. – М. : Институт арх. АН СССР, 1990. – С. 26–29.
234. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг; пер. с англ. – Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.
235. Юрчёнкова, Н. Г. Мифология мордовского этноса: генезис и трансформации / Н. Г. Юрчёнкова. – Саранск : НИИ гуманитар. наук при Правительстве Республики Мордовия, 2009. – 412 с.
236. Юрьева, А. И. Цвет как элемент искусства / А. И. Юрьева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2012. – № 8 (22) : в 2-х ч. – Ч. II – С. 226–229.
237. Якушкин А. В. Декоративно-прикладное искусство в геокультурном образе Мордовии / А. В. Якушкин // Финно-угорский мир. – Саранск, 2014. – № 3. – С. 82–87.
238. Янковская, Ю. С. Архитектурная композиция и семиотика – генезис идей [Электронный ресурс] / Ю. С. Янковская // Архитектон: известия вузов. – Екатеринбург : УралГАХА, 2004. – № 7. – Режим доступа: <http://www.archvuz.ru>
239. Antero, K. Myanndash : rock art in the ancient arctic / K. Antero. – Rovaniemi : Arctic Centre Foundation, 2000. – 289 p.
240. Poikalainen, V. Rock Carvings of Lake Onega. The Vodla Region / V. Poikalainen, E. Ernits. – Tartu : Estonian Society of Prehistoric Art, 1998. – 431 p.