

УДК 008**Архетип дома в культурах народов Поволжья и Урала и его воплощение в современном изобразительном искусстве****Брусков Эдуард Владимирович**

Специалист,
экспозиционно-выставочный отдел,
Елабужский государственный музей-заповедник,
Аспирант,
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова,
Академия наук Республики Татарстан,
420111, Российская Федерация, Казань, ул. Карла Маркса, 12/4;
e-mail: Locis_555@mail.ru

Аннотация

Автор рассматривает различные проекции архетипических представлений о доме у народов, проживающих на территории Поволжья и Урала (русские, татары, башкиры, чуваша, мари, удмурты). Исходя из представления, что дом – материнская вселенная, мир рождения и детства, мир благополучия и гармонии, уюта и покоя, к которому художники невольно возвращаются в своем творчестве, исполняя волю своих далеких предков, исходящую из глубины их памяти, из области коллективного бессознательного. В данном контексте человеческое существование означает и переживание своей идентичности с конкретным местом пребывания, творческое освоение его в купе с воспроизведением дома как идеальной среды обитания. Процесс этот не прямолинейный, косвенный, через символы и образы, а также через призму индивидуального опыта каждого художника. Художники, вечно стремящиеся к предельной первозданности, находясь в неразрывной связи с прошлым и будущим своего этноса, в своих произведениях представляют удивительное разнообразие «домашнего мира» разных народов. Наша цель здесь выявить динамику, разнообразие и глубину воплощений данного образа в творчестве художников, представляющих разные народности, населяющие территорию Поволжья и Урала.

Для цитирования в научных исследованиях

Брусков Э.В. Архетип дома в культурах народов Поволжья и Урала и его воплощение в современном изобразительном искусстве // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 2А. С. 51-67.

Ключевые слова

Архетип, символ, коллективное бессознательное, дом, образ, домашний мир, этнос, миф.

Введение

Стремление человека к дому как к мифической идеальной среде обитания, к архетипическому раю, некоему устойчивому и организованному пространству, сформировавшему в нас представление о красоте, которая, тоже имеет архетипическую природу, никогда не оставляло и не оставляет человека. Причем, в этом стремлении его собственный эмпирический дом являл собой лишь символическое отражение Большого Дома, запечатленного в нашей памяти опытом предыдущих поколений и вероятно восходящего, в свою очередь, к общему синкретическому прошлому всего живого. Таким образом, весь опыт жизни на земле, отразившийся в отношениях человека с миром - от обожествления природных стихий (анимизм), преклонения перед уникальными адаптационными способностями животных (тотемизм) и, наконец, перед удивительными свойствами, открывшимися в человеке (антропоморфизм), призванного стать демиургом нового миропорядка, проявил себя в образе мира, сложившегося в коллективной памяти человечества, мира, в котором человек чувствовал бы себя неотъемлемой, «желанной» частью, чувствовал бы себя «как дома». Воплощенный образ этого домашнего мира, который на всем пути долгого исторического развития претерпевал изменения вместе с человеком, отражая малейшие перемены в его мире - и самовосприятии, в самом глубинном, архетипическом оставался неизменным и притягательным, являясь своего рода путеводной звездой в самые тяжелые периоды его существования.

Еще в древние времена, как альтернативу, греки выдвинули основополагающий, принцип человекомерности всего сущего – «человек – мера всех вещей», чтобы преодолеть страх перед бесконечностью и безмерностью мира. «Ничего слишком» - начертали они на колоннах храма Аполлона в Дельфах, поместив присущее человеческому восприятию свойство во главу угла, сделав мир человекомерным, сделав его своей проекцией.

Таким образом, пребывая в мире, человек проецирует свое пребывание на него, делая его домом, неким организованным пространством, в котором только и можно быть человеком. Организованное пространство и есть культура, процесс обживания бытия. Таким образом, дом человеческий - это окружающий нас мир прошлого, настоящего и будущего. Стремление всегда и повсюду быть дома, экзистировать, существовать в совокупном целом сущего - фундаментальное стремление человека. Данную мысль высказывали многие мыслители: О. Шпенглер в рамках «философии жизни» представлял дом как тип существования той или иной национальной культуры. Он считал, что история народа – это история его дома и то, что мировая история есть не просто череда локальных культур, а смена типов человеческих домов. «... Форма дома пересаживается только вместе с расой. Если исчезает орнамент, это значит, что изменился только язык; если же исчезает тип дома, угасла раса» [Шпенглер, 1998, 126] Согласно психоанализу (З. Фрейд, К.Г. Юнг), дом символизировал индивидуальность человека, выражал тип существования личности, структуру личности, отражающую все ее особенности. Ярким примером может служить башня К. Юнга в Беллингене (Швейцария), строительство которой, по словам психиатра, было для него воплощенным в камне исследованием структуры психики.

Тема Дома как уютной гавани для человека и спасительного очага культуры для нации, как нормы, традиции, языка, привычного образа жизни, противостоящих враждебному хаосу внешнего мира, сегодня обретает всё более тревожное звучание. Особенно остро перед человечеством встает проблема сохранения ценностей Дома, понимаемого многоаспектно, в глобальном контексте - и как дома личного, то есть места постоянного пребывания человека, и

дома метафизического как места человеческой экзистенции и Дома природного как планеты. Беспредельный, невероятно усложнившийся и бесприютный мир, олицетворяющий собой лишенное моральных установлений и границ существование, проник «за стены» веками осваиваемого и уже, казалось, обжитого нашими предками мира.

Ответом на эти вызовы и стали ежегодные (с 2007 года) арт-симпозиумы по современному искусству, организуемые Елабужским государственным музеем-заповедником и имеющие ярко выраженную этническую направленность, то есть обращенность к той самой национальной эстетической традиции, которая стала своеобразным спасительным «кодом доступа» к социально-значимой информации, выработанной народом в его поисках путей бесконфликтного взаимодействия с миром.

Цель: выявить в произведениях современных художников (участников Международных арт-симпозиумов по современному искусству и выставок, организуемых в Елабуге) подсознательное стремление к переживанию предшествующего опыта, причем, не столько эмпирического, сколько априорного, пережитого предыдущими поколениями и унаследованного от них в образах, символах и сюжетах, но, самое главное, в готовности воспринимать мир в этих формах, наполняя их новым содержанием.

Материалы и методы

Методология исследования носит комплексный характер и включает в себя искусствоведческие методы исследования и системный анализ: - историко-художественный и культурологический.

При работе над данной темой автор опирался на материалы арт-симпозиумов, выставок, монографические труды по истории искусства, истории изобразительного искусства Татарстана, статьи и рецензии в коллективных научных сборниках, на опыт личных встреч и бесед с художниками.

При работе над темой автор использовал труды по этнографии, истории, психологии, философии, фольклору и декоративно-прикладному искусству народов указанных регионов, статьи исследователей в научных сборниках и журналах на данную тему.

Результаты

Архетип Дома является смысловым центром, внутри и вокруг которого сосредоточены все основные образы и мифологемы, которые легли в основу народных преданий и сказаний, обычаев и обрядов, игр и песен – всего того, что принято называть народной или традиционной культурой, в лоне которой, как в колыбели, вырос и формировался будущий человек.

Изучение эстетических традиций своего народа актуализирует память, восстанавливает в сознании современного человека этнический психотип, оптимизируя сознание, включая его в контекст глубинной культурной преемственности. Именно с этой целью — актуализировать эстетический опыт своих народов — художники Татарстана, Башкортостана, Удмуртии и Марий Эл обратились к образу «Белой юрты», как к емкому символу особого мироощущения кочевых культур. Юрта — универсальная модель мира для степняка-кочевника: её круглая форма — аналог бесконечности степного круглого горизонта, земной границы небесного купола; круг внутреннего пространства — гостеприимная вместимость кочевого дома, с очагом в его центре и «окном в звёздное Небо» в его вершине. [Шипицына, 2008; Фатхутдинов, 2002]

При всём разнообразии стилей и жанров, разных традиций - национальных, восточных, русских, западноевропейских - объединяющим началом для всех участников было одно — корневая связь с этнической культурой своего народа, поиски новых способов осмысления действительности через призму национального художественного мышления.

Художники сразу договорились максимально высветлить палитру, ведь первое, что видит человек при рождении – это белый ослепительный свет, с него он начинает познавать мир, наполнять его оттенками, образами, содержанием. Поэтому в ход пошла не только цвет, но и фактура: объемные контуры и процарапывание красочного слоя. Образ Дома как светлого Мира и Мира как Дома Света был ключевой темой проекта, как, впрочем, и вариации на тему национальной орнаментальной символики, пронизывающей весь жизненный уклад степняка. [Шипицына, 2008; Фатхутдинов, 2002]

Без сомнения триптих Рабиса Саяхова "Актау-Актирме" (рис. 1) как нельзя лучше подходит для того, чтобы начать представлять здесь череду воплощений прообраза Дома, осуществляемых художниками – участниками проекта. Прежде всего, возникает невольная ассоциация с полотном Малевича «Белое на белом», о котором Малевич писал: «белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни». В белом цвете заложена особенная безграничность и свобода, какие возможны лишь в самом начале, в миг зарождения. Недаром в названии триптиха фигурирует название деревни художника, Актау, откуда он родом. Но, если Малевич констатирует нам закат, конец всякого искусства и искусственности, говоря, что растворятся, исчезнут вскоре и цвет, и форма — останется только холст, на котором воображение зрителя само будет выбирать, что изобразить, то в триптихе Саяхова мы, напротив, присутствуем в самом начале, в моменте зарождения, когда формы и образы только начинают проявляться сквозь пелену света.



Рисунок 1 - Рабис Саяхов. Триптих. «Актау-Актирме». Холст, акрил. 2008

Во всех трех частях триптиха даны очертания полуоткрытой юрты, за которой угадывается ак тау – белая гора, без которой переживание художника не было бы полным, в центральной части — легкие полупрозрачные занавески, струящиеся откуда-то сверху, словно с небес, приоткрывают нам внутреннее пространство юрты, приглашая войти: символический стол, окаймленный орнаментами, на нем сосуды для напитков и чаша, олицетворяющая достаток, в левой части — оружие — в знак того, что мир этот, уязвимый, почти эфемерный, нуждается в

нашей защите, а правая часть посвящена чистоте – физической: кумган для омовения, селге (полотенце), и связанной с ней чистотой духовной: полумесяц-колыбель в потоках света и поющие райские птицы, возможно, души предков, оберегающие покой и порядок домашнего мира. Не всё у художника поддается толкованию, многое интуитивно, смутно, сомнамбулично ведет нас к первоистокам. Вообще же, по словам искусствоведа Р.Р. Султановой: «При всём пристрастии к символике Саяхов не любит традиционных символов с закрепленным значением. Он отдаёт предпочтение вольным неоднозначным ассоциациям. Его занимает не реальная история своего народа, а то эмоциональное переживание, та историческая память, которая будто бы пробуждается в душе человека через столетия, через века. Такой «фантастический» диалог заставляет осознать забытое родство, толкает на дерзкие попытки разгадать загадку ушедших поколений и дразнит тайной».[Султанова, 2001, 77]

Для уфимца Салавата Гилязетдинова (триптих «Степь») в создании образов степной мифологии наиболее органичен был язык графики в разработанной им авторской технике конгрева - рельефного тиснения бумаги ручного литья, с тонким эффектом почти «гравированного рисунка», восходящим к древним родовым знакам «тамга». (Рис. 2)

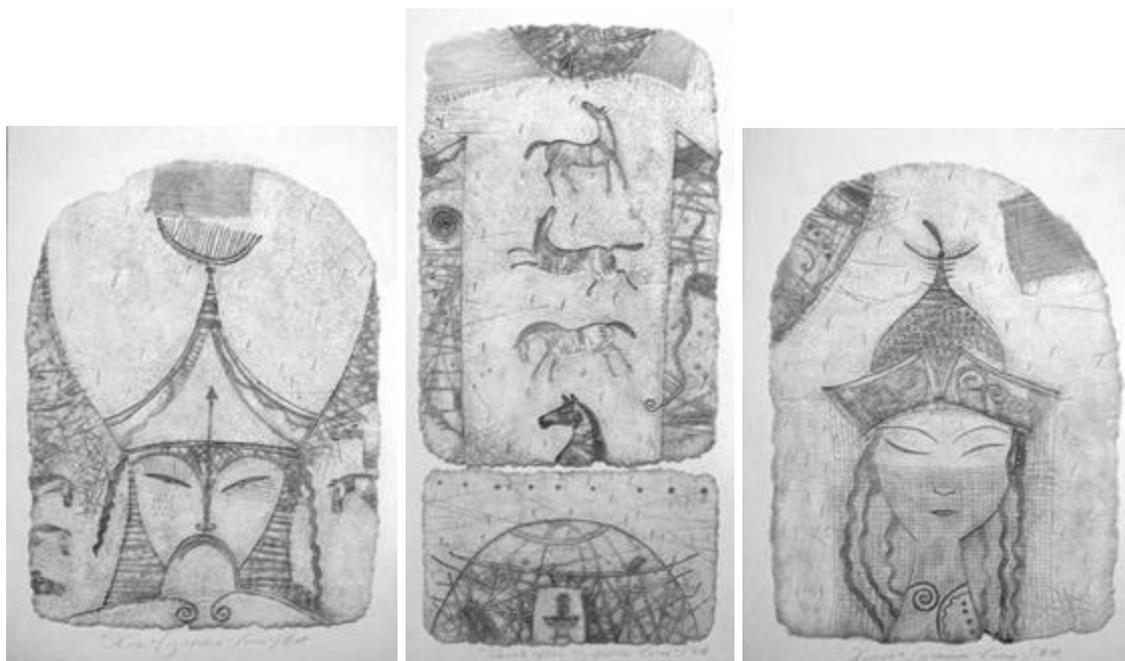


Рисунок 2 - Салават Гилязетдинов. Триптих. «Степь». Конгресс. 2008

У башкир многие атрибуты былой родоплеменной структуры к настоящему времени не сохранились. В генеалогиях, фольклоре, еще можно обнаружить данные о родовых тамгах и их названиях, птицах, деревьях... Тамги сохранились до настоящего времени, хотя уже и потеряли свое былое значение, они высечены на скалах и камнях. Родовые тамги были устойчивы и, передаваясь из поколения в поколение, сохраняли начертание древней основы.

Тем диковиннее выглядят работы Салавата Гилязетдинова, воссоздающих иллюзию этой древней основы, иллюзию, способную пробудить подлинные связи, таящиеся глубоко в подсознании, а начертанные знаки и символы кажутся проступившими из глубины веков очертаниями Великой степи, наполненной ветрами, топотом копыт, великих и драматических историй, оживших под рукой мастера, не позволившего кануть в безвестность и окаменеть тому,

что было наполнено страстью и трепетом живого сердца. Его стилизованные под тамги работы («Степной напиток», «Зиляйлюк») из символических знаков исчезнувших родов превратились в пространства, где вновь разворачиваются события теперь уже не местного значения, а глубоко эпические, на все времена, напоминая о непрерывной подсознательной связи с нашим прошлым. По словам психолога Густава Лебона: «Раса (народ) поэтому должна быть рассматриваема как постоянное существо, не подчиненное действию времени. Это постоянное существо состоит не только из живущих индивидуумов, образующих его в данный момент, но также из длинного ряда мертвых, которые были их предками. (...) Судьбой народа руководят в гораздо большей степени умершие поколения, чем живущие. Ими одними заложено основание расы (народа)» [Лебон, 1995, 20].

Для татарского художника Зиннура Миннахметова характерна тема давления внешнего мира на человека, на его внутренний отвоєванный у хаоса мир. С середины 90-х форма народного искусства в его творчестве переосмысливается - вплоть до полного исчезновения исходных образцов. Вот, что рассказывает сам художник: «говорят, что в моих работах нет национального колорита. Коллега ответил, что есть. Он аккумулирован в сплетении ярких открытых цветов — красного, зеленого, белого... Я посмотрел на холсты и с удивлением согласился. Но и сам я внутренне ощущаю себя татаринoм, а не художником другой национальности. Я родился в татарской деревне, читал татарские сказки, слушал татарские песни. Очень люблю национальную музыку, хотя буквально она не воплощается в моих картинах». По словам Р.Р. Султановой, «его работы ... лишены прямого этнографизма. Они не имитируют орнамент ковра, вышивки и так далее, а лишь заряжены их поэтической энергией, идущей от народного лубочного восприятия. Последовательный отказ от глубины и установка на плоскостное решение не могли не привести художника к живописным приёмам фовистов, переключка с которыми особенно ощутима в последних работах». [Султанова, 2001, 78]

В 80-х годах, художник создал большой цикл графических работ, выполненных гуашью и акварелью в чёрно-серых тонах, но, несмотря на монохромную цветовую палитру, Миннахметову удалось передать различные состояния природы: лунную ночь с озером в лугах, окутанные сумерками городские окраины, дышащие осенней хмарью или зимней оттепелью. Небольшие деревенские домики с освещёнными окнами, заборы со сломанным кое-где шпакетником, — от всего этого веяло жизнью простой, неидеальной, но устоявшейся, неспешной и мирной.

И вдруг на смену этому созерцательному спокойствию, в котором пребывал художник, пришел настоящий эмоциональный взрыв. Это были 90-е. В стране рушился казавшийся незыблемым политический строй. Рушился и привычный налаженный уклад жизни самого Зиннура Миннахметова, начались творческие поиски, поиски нового языка, породившие цикл «Вечерние дни», полный драматизма и какого-то метафизического ужаса перед крушением обжитого упорядоченного мира, его жизненных основ. В своей книге «Искусство новых городов Республики Татарстан (1960-1990 гг.)» Р. Р. Султанова пишет об этом: «Ему, как никому из его сотоварищей, дано ощутить и запечатлеть глубоко трагический по своей сути лик современности. Его экспрессивные композиции, подкрепленные надписями обнаруживают контрастную амплитуду - от мучительных страданий до чистых светлых решений. Создаётся впечатление, что художник «нервно» пытается запечатлеть своё время». [Султанова, 2001, 78]

«Мировой страх, — отмечал О. Шпенглер, — несомненно, самое творческое из всех прачувств. Это ему человек обязан самыми зрелыми и глубокими из всех форм и образов не только собственной сознательной внутренней жизни, но также в бесчисленных порождениях внешней

культуры. Как некая тайная, доступная не всякому уху мелодия, страх проходит через язык форм всякого подлинного произведения искусства, всякой внутренней философии, всякого значительного поступка» [Чеснокова, 2012, 164].

Художники, как наиболее чуткие из людей, призваны поддерживать равновесие в этом мире, сохранять его целостность, находя новые основания для оптимизма, трансформируя древние страхи в надежды.

Вероятно поэтому Зиннур Миннахметов, по сути своей, светлый, наделенный чувством юмора человек, передал в фонды Елабужского музея-заповедника наряду с полотнами из серии «Хорошо» только три графических работы из цикла «Вечерние Дни», а если дарил кому-нибудь, то обязательно просил не вешать их на стену, считая, что это очень личное, там внутренняя борьба, противостояние бесприютности и мраку, в котором вырабатывалось качественно новое стремление к свету, возвращение к тому необходимому для восстановления мира материалу, который продолжал жить внутри художника. (Рис. 3)

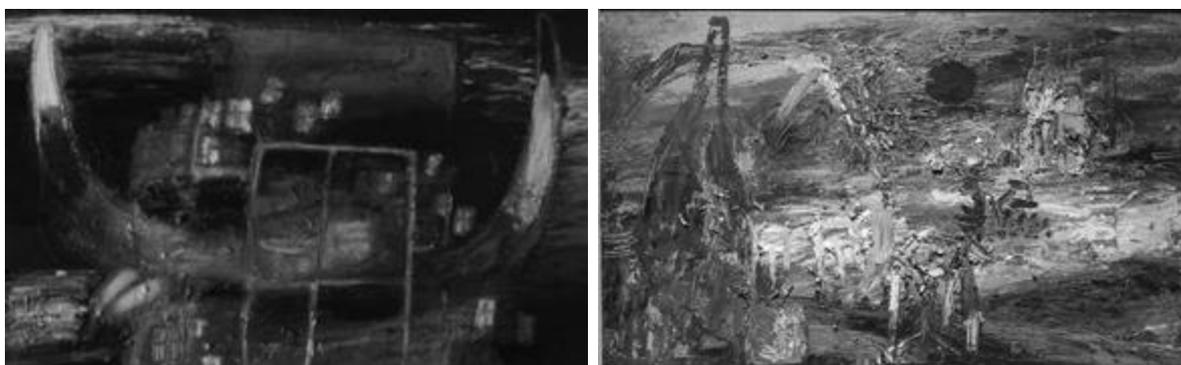


Рисунок 3 - Зиннур Миннахметов. Из серии «Кичке көннәр» (Вечерние дни). 1992

Так в конце 90-х – начале 2000-х художником и был создан цикл «Хорошо», где в свойственной ему экспрессивной манере предстал светоносный образ безгранично раскрытого пространства, словно впервые увиденного восторженными глазами ребёнка. Это была победа человеческого духа над враждебностью и агрессивностью внешнего мира. (Рис. 4)

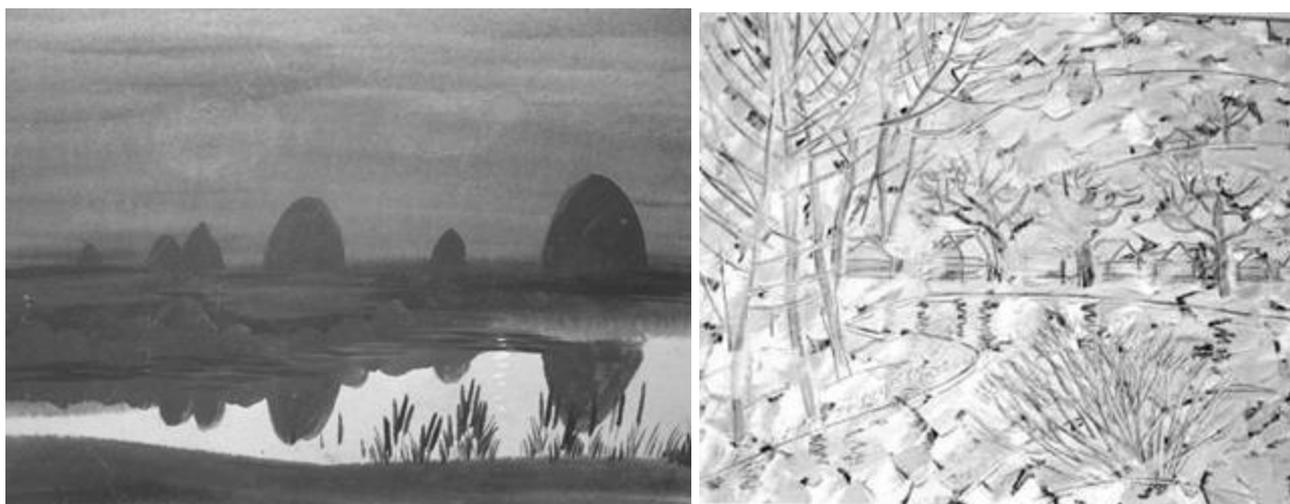


Рисунок 4 - Зиннур Миннахметов. Из серии «Хорошо». 1992

Возвращением к истокам, сохранением и защитой исконного дома человека – мира, в котором он когда-то родился, мира, когда-то освоенного нашими предками и переданного нам в мифах, сказаниях и языке, наполнено творчество татарстанского художника Ахсана Фатхутдинова. «Я думаю, XXI век займется ремонтом разрушенного в предыдущем. Надо отремонтировать землю, небо и воды, города и деревни, животных и птиц, горы и овраги, озера и реки, дороги и мосты, улицы и переулки, деревья и сады, леса и поля – этот ряд бесконечен. Но самое трудное – отремонтировать душу человека» [Фатхутдинов, 2002, 69], - находим мы в записях художника. Неслучайно он обратился в своем творчестве к тому периоду истории своего народа, когда люди стремились жить в гармонии с миром, одухотворяя и тем самым приближая к себе каждое его явление, каждую его пядь. В большой серии его работ «Ияляр» - «Обереги» («Духи-хранители. Хозяева») (Рис. 5) мы видим, насколько живым представлялось нашим предкам место их обитания, которое было предоставлено народу для формирования его характера и мышления. Духи, обитавшие буквально во всем, призваны были оберегать человека и его мир. В отличие от традиционных духов татарской мифологии, духи Фатхутдинова созерцательны и наделены только положительными качествами, они не имеют власти наказывать, они как-будто в ожидании, что общество само образумится и найдет в себе силы восстановить разрушенное. Каждый дух приставлен охранять определенный объект, будь то дом («Домовой») у Фатхутдинова это философ и поэт, который без устали охраняет дом в глобальном смысле, стремясь сохранить устойчивость и надежность мира), хлев («Дух хлева»), который любит лошадей, расчесывает им гриву, заботится о них) или баня («Бичура», где в образе косматой некрасивой женщины, наделенной эпитетом «игелекле» - «добродетельная», проглядывает что-то теплое, домашнее).

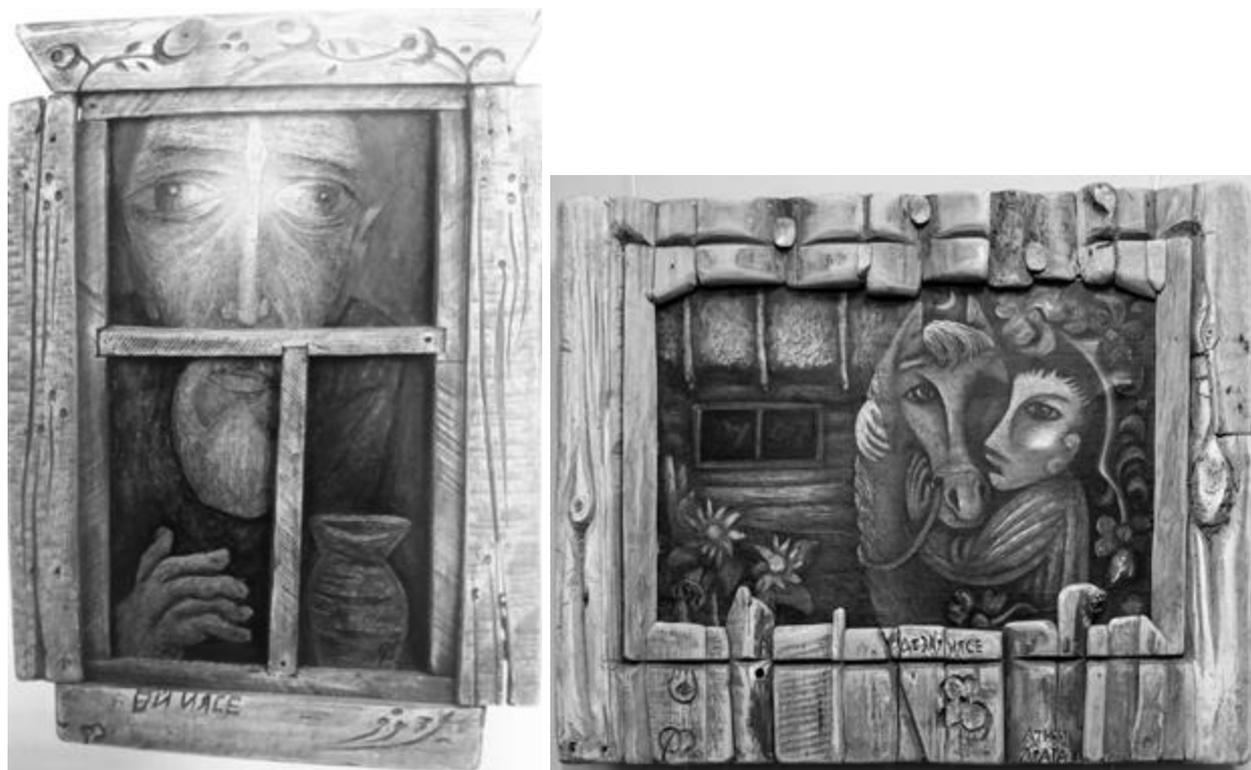


Рисунок 5 - Ахсан Фатхутдинов. Из серии «Ияляр» («Духи-хранители. Хозяева»)

Особенно примечательны рамы этих работ, которые словно вырастают из них. Они напоминают изгороди, мостик через ручей, наличники окон, то есть элементы сельской архитектуры, которые не просто обрамляют живописные образы, они – причудливые окна Большого дома, через которые смотрит на нас мир наших предков.

Удмурт Юрий Кучыран в живописной спонтанной импровизации «Блеск чешуи» воссоздал мотив обережного родового знака, воссоединяясь в этом творческом действе с духовным опытом своих предков. Образ рыбы занимал значительную нишу в религиозно-мифологических воззрениях удмуртов, по их древним поверьям земной шар держится на рогах быка, который стоит на огромной рыбе. (Рис. 6)

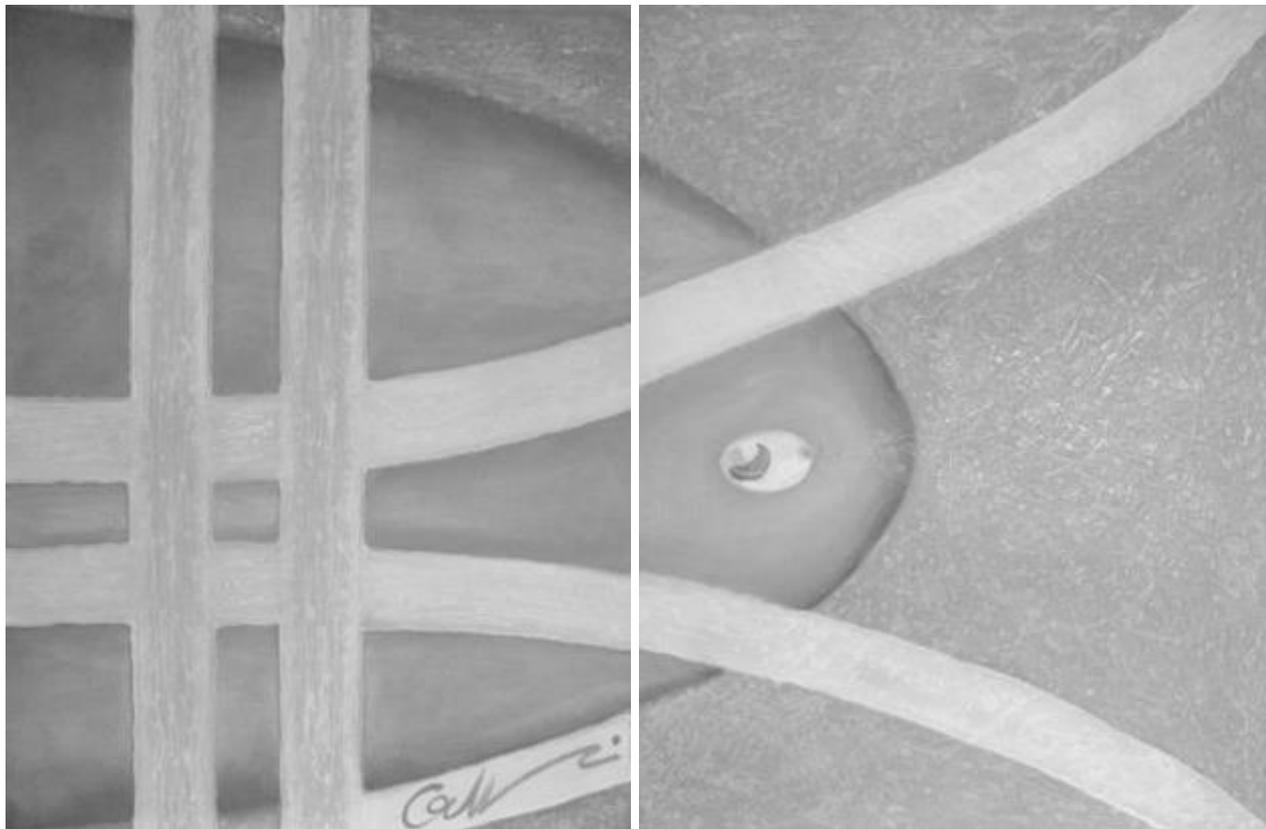


Рисунок 6 - Юрий Кучыран. Диптих Чиль дол (Блеск чешуи). Холст, масло, акрил. 2008.

В старину, когда часто умирали дети, удмурты в качестве оберега давали имена зверей, птиц и рыб, например, Чорыг - «рыба»; Чипей - «щука»; Юшкет - «окунь». Его соотечественник Менянь Валёр в работе, которую он назвал «Куара ланга. Крик» (куара ланга в переводе означает эхо) изобразил нечто, находящееся в становлении, - эхо прошедших эпох, переходящее в крик, древний прообраз, настойчиво требующий нового воплощения. Не случайно «Куара ланга» называется и международный этнофутуристический фестиваль, проходящий в Удмуртии.

«Зов» Рафиса Зайнетдинова, «Белый день» Риата Мухаметдинова (Рис. 7), «Агидель» Булата Гильванова (Рис. 8), «Мифы степи» Виктории Питиримовой, «Обряд» Мадияра Хазиева, «Небеса» Хамзы Шарипова — всё это картины-притчи, восстанавливающие в сознании современного человека образ утраченной «орнаментальности» гармоничного некогда природного мира-дома.



Рисунок 7 - Рият Мухаметдинов. Белый день. Смеш. тех. 2008



Рисунок 8 - Булат Гильванов. Агидель. Холст, масло. 2008

Ведь, орнамент — согласованное единение знаков-символов, ритмическая выверенность форм и цвета, освобождённость пространства от жёсткой оппозиционности «верха» с «низом», пространства с плоскостью. В орнаменте утверждалось единство человеческой культуры — фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим. Коллективность же художественной акции «Белая юрта» поэтому следует рассматривать как аналог «орнаментального принципа» самой природы народной культуры с естественной для неё взаимодополняемостью и ритмической обусловленностью всех элементов.

Элементы эти структурировались под воздействием архетипов, которые направляли в сознание материал, необходимый для адаптации к действительности, затем трансформировались путем их сознательной переработки, в результате которой они превращались в символы всеобщие по содержанию. Универсальные символы как раз и явились средством коммуникации между сознанием и коллективным бессознательным, между нами и нашими предками. Надо заметить, что в этом процессе древний человек воспринимал не сам объект окружающей реальности, а взаимодействие с этим объектом, в процессе которого и воспроизводился сам архетип. Так происходило по мере становления и развития культуры, выверенной и подготовленной трудами предыдущих поколений.

Очередной международный арт-проект под названием «Тэгэрмэч-Колесо» вновь обратился к древнему символу, имеющему устойчивые архетипические корни и давно уже являющемуся неотъемлемой частью орнаментов, произведений изобразительного искусства, архитектуры,

танца и языка: колесо - круг – космос – круговорот – хоровод, колесоворот и т.д., – в нашем сознании очерчивают, определяют и оберегают мир, через призму которого нам легче воспринимать мир за пределами своего бытия, так же, как буйство природных катаклизмов легче переживать, сидя в уютном и теплом доме.

По легенде первое жилище имело круглую форму, а круг в мифологии — одна из основных форм структурирования пространства, создающая сакральную преграду, охраняющую человека и его мир от актуальной или потенциальной опасности.

Художникам, вместо привычных четырехугольных, были предложены круглые холсты. Известно, что в плане возможностей, круглый формат обладает не только своим декоративным ритмом, но и определенной эмоциональной заряженностью – в нем заложена высокая концентрация чувств и идей. Именно композиционная сложность и духовная насыщенность сделала когда-то этот формат столь привлекательным для мастеров итальянского Ренессанса. Оставалось только приспособить свой замысел к готовому формату и вписать в него свою композицию. [Султанова, 2008, 63-65]

Идея проекта потребовала от художников решать свои задачи не только в двухмерном пространстве станковой живописи, но и выйти в трехмерное пространство. Древняя форма (круг – коло – колесо) нашла воплощение в живописных и графических панно, в инсталляциях, пластике. Многие при этом стремились уподобить картинный образ монументальной фреске (пусть даже фрагментарной), детскому рисунку, расписанной скатерти, сценическому заднику, гобелену, оживляя, восстанавливая древний подтекст. [Султанова, 2008, 63-65]

Поскольку для полной аутентичности ритуала форма круглого холста требовала от художников максимально насыщенного смыслом, концентрированного изображения, они использовали приемы авангарда, прибегнув к разной степени условности, вплоть до абстракции, вовлекая в них фигуративные элементы или их фрагменты, напоминающие нам о привычных явлениях и предметах, оставленных на поверхности прошедшего времени. Таковы, например, работы «Вибрирующие маски» и «Осколки времени» Светланы Калединой (Рис. 9) из Башкортостана: проступающие безмолвные лики балбалов, древних воинов и бликующие осколки керамики, тоже когда-то отражавшие события цельного мира.

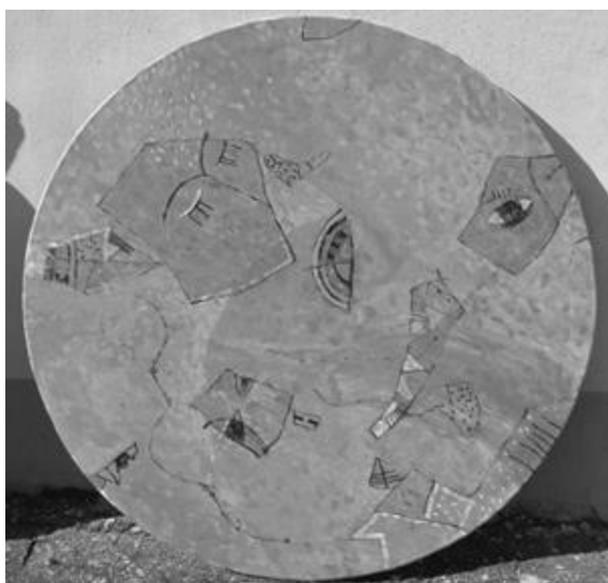


Рисунок 9 - Светлана Каледина. Осколки времени. Холст, акрил.

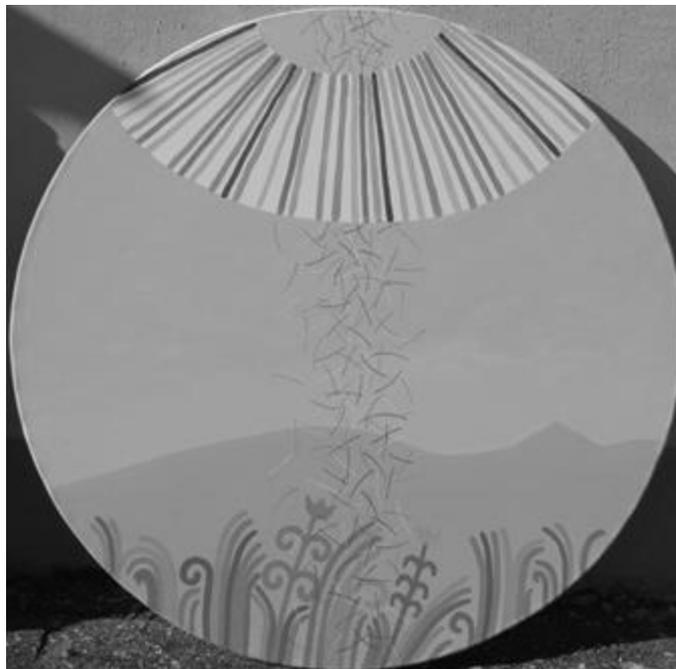


Рисунок 10 - Хамза Шарипов. Здесь и сейчас. Холст, акрил.

Каждый из художников, исходя из своего мировосприятия, придавал кругу свой заветный оттенок, свой эмоциональный фон, а перед зрителем открывалась удивительная возможность сотворчества.

В работах оживали многочисленные аналогии, приметы постоянства и повторяемости в истории, человеческой жизни и космоса, непрерывной связи прошлого и настоящего, чередующиеся комбинации одних и тех же ритмов человеческого бытия, – всего, что в вечном коло-вращении рифмуется в нашем сознании с упорядоченностью и разумной устроенностью миро-здания. Они-то и преобразуются художниками в разного рода художественные структуры: от насыщенной изобразительными элементами работе Р.Саяхова «Долгая долгая песня», где устойчивыми этнокультурными доминантами становятся нравственные законы семьи, в которых подчеркивается роль женщины кочевого рода, арба, занавешенная холстом, на котором изображена семейная пара, оберегаемая древними тотемами (волк и волчица), символизирует и гибкость, и в то же время крепость, и надежность вековых устоев до орнаментальных - у Михаила Кузнецова и Ильдара Гафиятуллина с его золотисто-солнечным колоритом, заключенным в животворящий круг солнца. Стилизуя татарский орнамент, колесо солнца изображается у него в виде ковра, состоящего из излюбленных мотивов татарской вышивки (тюльпан, турецкий огурец, вьюнки).

Предельно лаконичное сочетание двух-трех элементов у Хамзы Шарипова в «Здесь и сейчас» (Рис. 10) и в изображении символа кочевого мира в виде круга, разделенного на две симметричные доли, представляя в то же время вертикальную структуру мира: на верхнем ярусе колесо – намек на солнце, а внизу – дом-юрта, используя «полосатость», характерную для татарской архитектуры. [Султанова, 2008, 63-65]

И, наконец, символически запечатленный процесс творения у Рината Миннебаева, где изображение рук самого мастера, тщательно размечающего пространство с помощью циркуля и линейки, говорит и о рукотворности мира, создаваемого человеком для человека внутри гигантской необозримой Вселенной, и о человеке - образе и подобии Создателя.



Рисунок 11 - Миннибаев Ринат. Сотворение. Холст, акрил. 2008



Рисунок 12 - Гафиятуллин Ильдар. Солнечный круг. Холст, масло. 2008

Но максимально полно символ бесконечного, беспредельного космоса, питающего конечный человеческий мир, выражен в полотнах «Земля и Небо» Булата Гильванова из Казани. Здесь мы вновь встречаемся с могучей потенциальностью белого холста, почти белого, потому что сквозь мерцание мазков, неуловимых линий, черточек, как сквозь пелену тумана уже начинают проступать первознаки, древние руны, тамги, вызывая мощный поток разнообразных ассоциаций, в котором прочитывается характерная постмодернистская идея палимпсеста, когда за каждым «текстом» прочитываются различные слои других текстов, а под ними единый архетипический подтекст. Земля и Небо, по словам художника, подобны двум субстанциям, пронизанным духом древности, питающим культуру.

Заключение

Все рассмотренные выше работы объединяет стремление воплотить и приблизить отдаленный во времени и в пространстве мифический идеальный мир, с которым человек не переставал и не перестает контактировать, находя в нем неиссякаемый источник вдохновения и поддержки. Причем, древние родовые формы, попадая в пространство разных культур, трансформируясь, органично входят в новые структуры, приобретая новую семантику, адекватную современности. То есть художники, раскрывая себя в ярком авторском жесте, работают с очень широкими образными и пластическими контекстами, демонстрируют исключительно открытый тип культурных связей, вдохновляясь образами архаического или народного искусства (Ю.Кучыран, Х. Шарипов, С.Гилязетдинов, И. Гафиятуллин), создают смелые и эффектные по выбору объектов и глубоко содержательные по воплощению авторской концепции артефакты (В.Ханнанов). Удмуртский художник Ю. Кучыран, например, наряду с инсталляциями, развивает жанр перформанса, хеппенинга, в которых доминирует функция действия. Даже в станковых работах он отталкивается от процесса камлания или шаманского транса. По признанию художника, его круги – это шаманские бубны с изображениями родовых знаков – тетерева и белки – «образы лицедейства Всевышнего, когда он посещает людей; формы перевоплощения шамана во время путешествия по ярусам мироздания» (Рис. 13, 14).

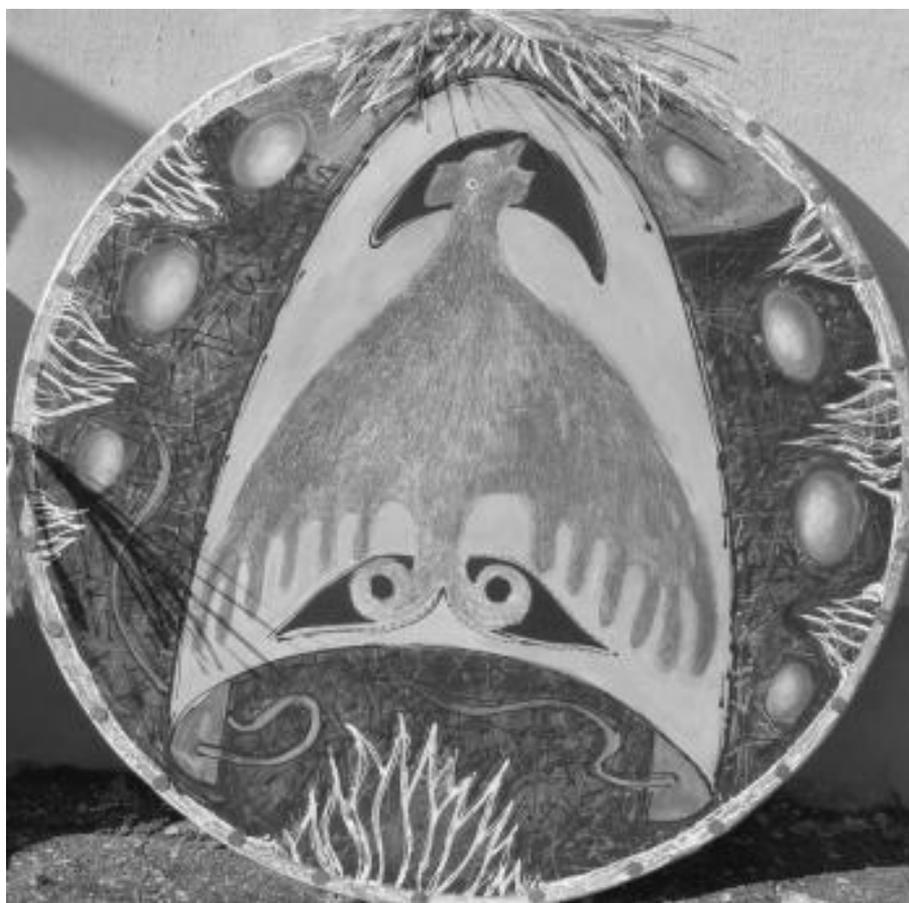


Рисунок 13 - Кучыран Юри. Диптих «Оомгылян-аумгылян» («Путешествие по верхнему ярусу»). Холст, акрил, ассамбляж. 2008



Рисунок 14 - Кучыран Юри. Диптих «Потылян-тыгилян» («Путешествие по нижнему ярусу»). Холст, акрил, ассамбляж. 2008

Кажущиеся фантастическими на первый взгляд путешествия – пребывания мифического персонажа в разных мирах говорят лишь о том, что человек, художник в особенности, есть средоточие миров, связь между которыми осуществляется непрерывно, но особо активизируется и становится явной в моменты творческого взлета - для поддержания целостности мира. То же самое можно сказать и о культуре, которая, несмотря на кажущуюся эфемерность, не дает миру «распасться» и защищает его от пересотворения, задуманного современным человеком.

Рассмотренные работы - лишь разные пути и формы обретения дома, возвращения домой, плоды усилий художников, стремящихся восстановить из разрозненных и разбросанных в памяти фрагментов, древних впечатлений, возможно даже более древних, чем их предки, тот идеальный мир, который, подобно сновидению, не оставляет нас и после пробуждения.

Библиография

1. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998.
2. Шипицына Е. / Вступительная статья // I Межнародный художественный проект "Белая юрта" / Каталог выставки. - Елабуга, 2008. - С.6.
3. Султанова Р.Р. Искусство новых городов Республики Татарстан (1960-1990 гг.). Живопись, графика, монументально-декоративное искусство, скульптура. - Казань, 2001.
4. Гюстав Лебон. Психология народов и масс.— СПб.: "Макет", 1995.— С.20.
5. Чеснокова, Л. В. Концепт метафизического страха (Angst) в немецкой философии / Л. В. Чеснокова. — Текст:

- непосредственный // Молодой ученый. — 2012. — № 8 (43). — С. 160-165.
6. Ахсан Фатхутдинов. – Казань: Рухият, 2002.
7. Султанова Р.Р.. / Вступительная статья //III Всероссийский художественный проект «Колесо» - «Тэгэрмэч» / Каталог выставки. - Елабуга, 2008. – С.63-65.

The Archetype of Home in the Cultures of Volga-Ural Peoples and Its Embodiment in Contemporary Visual Art

Eduard V. Bruskov

Specialist,
Exhibition Department,
Yelabuga State Museum-Reserve,
G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art,
Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan,
420111, 12/4 Karl Marx str., Kazan, Russian Federation;
e-mail: Locis_555@mail.ru

Abstract

The author examines various projections of archetypal concepts of home among ethnic groups inhabiting the Volga-Ural region (Russians, Tatars, Bashkirs, Chuvash, Mari, Udmurts). Proceeding from the conception of home as a maternal universe - the world of birth and childhood, well-being and harmony, comfort and peace - artists inevitably return to this theme in their creative work, fulfilling the will of their distant ancestors emerging from the depths of collective unconscious memory. In this context, human existence implies both experiencing identity with a specific place and creatively mastering it while recreating home as an ideal living environment. This process unfolds indirectly through symbols and images, filtered through each artist's individual experience. Artists, eternally striving for primordial authenticity while maintaining an unbreakable connection with their ethnic past and future, present astonishing diversity in their representations of different peoples' "home worlds". This study aims to reveal the dynamics, diversity and depth of this image's embodiment in works by artists representing various ethnic groups of the Volga-Ural region.

For citation

Bruskov, E.V. (2025). Arkhetip doma v kulturakh narodov Povolzh'ya i Urala i ego voploshchenie v sovremenom izobrazitel'nom iskusstve [The archetype of home in the cultures of Volga-Ural peoples and its embodiment in contemporary visual art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (2A), pp. 51-67.

Keywords

Archetype, symbol, collective unconscious, home, image, domestic world, ethnicity, myth

References

1. Spengler O. The Decline of Europe. Essays on the morphology of World History. Vol. 2. World Historical Perspectives / translated from German. and note by I. I. Makhankova. Moscow: Mysl, 1998.
2. Shipitsyna E. / Introductory article //I International art project "White Yurt" / Exhibition catalog. Yelabuga, 2008. p.6.

-
3. Sultanova R.R. The art of the new cities of the Republic of Tatarstan (1960-1990). Painting, graphics, monumental and decorative art, sculpture. Kazan, 2001.
 4. Gustave Le Bon. Psychology of Peoples and Masses, St. Petersburg: Maket, 1995, p. 20.
 5. Chesnokova, L. V. The concept of metaphysical fear (Angst) in German philosophy / L. V. Chesnokova. — Text: direct // Young scientist. — 2012. — № 8 (43). — Pp. 160-165.
 6. Akhsan Fatkhutdinov. — Kazan: Rukhiyat, 2002.
 7. Sultanova R.R. / Introductory article //III All-Russian art project "Koleso" - "Tegermech" / Exhibition catalog. Yelabuga, 2008. pp.63-65.