

УДК 008:19/20

DOI: 10.18413/2408-932X-2018-4-4-0-6

Шведова И. В.

**ПОНИМАНИЕ ВРЕМЕНИ В ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ И АКТУАЛЬНЫХ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ (ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ)**

Белгородский государственный музей народной культуры, ул. Мичурина, д. 43, г. Белгород, 308002, Россия; [irinasventa@gmail.com](mailto:irinasventa@gmail.com)

**Аннотация.** Целью статьи является обращение к опыту передачи картины мира в традиционной народной культуре. Раскрывается специфика народного понимания природы, где эмоциональная составляющая сочетается со стремлением к взаимодействию с ее силами для решения множества задач чисто утилитарного характера. В процессе дешифровки специфичной модели знания, призванного удерживать и передавать социально значимый опыт, рассматривается трехуровневая организация картины мира, куда вписывает себя и свое окружение очередной носитель данного опыта. Выявляются составляющие ее целое основания: категории пространства, времени, процессов (движения) и объектов (материи) как живой изменяемой реальности.

**Ключевые слова:** культура; традиция; ценности; этнохудожественный опыт; народная картина мира; орнамент.

I. V. Shvedova

**UNDERSTANDING OF TIME IN TRADITIONAL ETHNIC CULTURE AND MODERN ETHNOCULTURAL PRACTICES (THE EXPERIENCE OF HERMENEUTIC RECONSTRUCTION)**

Belgorod State Museum of Folk Culture, 43 Michurin St., Belgorod, 308002, Russia; [irinasventa@gmail.com](mailto:irinasventa@gmail.com)

**Abstract.** The purpose of the article is the appeal to the experience of transferring the picture of the world in traditional folk culture. The author reveals the specifics of understanding nature in the folk tradition, where the emotional component is combined with the desire to interact with the forces of nature in order to solve many problems of a purely utilitarian nature. In the process of deciphering a specific model of knowledge, designed to retain and transmit socially significant experience, the author considers a three-level model of the world, where the next carrier of this experience inscribes himself/ herself and his/ her environment. The foundations that make up the integrity of this model are revealed: these are the categories of space, time, processes (movement) and objects (matter) as a living changeable reality.

**Keywords:** culture; tradition; values; ethno-artistic experience; folk picture of the world; ornament.

Для картины мира, которую демонстрирует в своих бесчисленных творениях народная художественная культура, характерна специфическая взаимосвязь категорий изображаемых в ней времени и пространства. Создаваемая единовременно

силой воображения, питаемого социокультурной памятью и практическим знанием арсенала своих маркеров и символов, эта картина органично располагается на запечатлевшем ее полотне. Символы ахронны, постоянны, они не дают распасться тому,

из чего складывается ее эйдос – конкретная явленность визуального, выхваченная из непрерывно идущего процесса зарождения, продолжения и умирания, сопрягаемого с движением рожденного в продолжение его постоянства. Рассматривая образец одной из региональных онтологий в материале традиционного текстиля с примером многоуровневой организации «бытия в мире», каким он мыслился в сознании своих создателей конца XIX – начала XX вв., стоит, конечно же, отдавать себе отчет в том, что указанный временной отрезок лишь приоткрывает нам корни идущего из глубокой древности.

Народное понимание природы сочетает в себе постоянное любование ее явлениями и, вместе с этим, стремление к диалогическому взаимодействию с ее силами для решения множества задач чисто утилитарного характера. Одним из распространенных способов этого взаимодействия является изобразительная практика визуального запечатления различного рода пожеланий и моделирования природных циклов, породившая тот самый символический космос, системное понимание которого утрачивалось в многовековых процессах трансформации и десемантизации, но фрагментарно обнаруживает себя во всё новых художественных практиках.

Порождаемые вечными вопросами человеческой мысли, «образы народной фантазии» (Н.Н. Страхов) в процессе своей дешифровки складываются в особую, специфичную модель знания, призванную удерживать, передавать и в нужное время активировать социально значимый опыт. Известный российский этнолог, антрополог и фольклорист А.К. Байбурун отмечал, что «в своих попытках реконструкции картины мира, и особенно народной картины мира, исследователь имеет дело не со специальными текстами, сознательно описывающими данную картину мира, а с теми, в которых она нашла свое воплощение, причем чаще всего бессознательное воплощение. Задача состоит в том, чтобы проделать обратный путь, т. е. на основе

анализа текстов выявить ту модель, реализацией которой они являются» [3, с. 5-6]. Передача картины мира всегда являлась важнейшим актом сохранения памяти культуры, трансляции ее универсалий и основных ценностей, что в народной практике оказалось возможным благодаря известной устойчивости культурных образцов, моделей, единообразия которых формировалось в процессе их многократного дублирования, мультиплицирования и шлифовки в пределах одного или субстанционально разных текстов и семиотических систем. Данное свойство обеспечивает возможности «перевода между ними, суммирования рассеянной по различным системам информации» [3, с. 6], создавая основу поиска и сопоставления ключевых образов и понятий.

Постигая особенности организации и изображения традиционной картины мира, очередной носитель народного опыта «вписывает» себя и свое окружение в ее структуры, обеспечивая взаимодействие своих других с этим опытом. Сама эта структура обретает плоть и становится представима благодаря пониманию составляющих ее «целое» оснований: категорий пространства, времени, процессов (движения) и объектов (материи) как живой изменяемой реальности. В качестве отправной точки исследования здесь принимается главная аллегория: персонификация идей движения, развития, самой человеческой жизни через образы природы, циклические процессы ее бытия в сложно-организованной целостности преходящего и вечного. Соответственно, некая личностно определяемая «точка» в этой подвижной схеме соотносима с конкретным биологическим возрастом из аналогии природной жизни, запечатлеваемой в своих координатах, условиях и обстоятельствах, определенных, в данном случае, творцом вышитой или вытканной композиции. Мысленная визуализация данной точки определяла способ украшения и колорит создаваемого крестьянского костюма, в особенности праздничного, обеспечивая естественное

представление статуса, возраста носящего, его гармонизацию с окружением и природными ритмами. Данную часть культурного опыта традиции, несомненно, стоит отнести к лучшему из прошлого, принимаемого к переосвоению на новом витке развития социума и его вестиментарной культуры.

Во взаимодействии с категорией пространства время в народной изобразительной традиции наглядно раскрывает свою многоаспектность на полотне обрядовых полотенец (рушников), в трехчастной структуре их круговых или линейных композиций, в том числе предполагающих сферический объем (образ Вселенной, имеющей центр и периферию) и бесконечную линейную протяженность, схематично ограниченную крайними нитями холста. Семантическое значение орнаментированного рушникового полотна – дорога человеческой жизни, а точнее, некий в данное время значимый ее отрезок, соотносимый с границей определенного ритуала и манифестирующий его [11, с. 283] в традиционных обрядовых практиках (как то: роды, свадьба, прием гостя, похороны, молитвенное обращение), чаще всего связанных с обретением статуса (рождение), его модификациями и изменениями (невеста, дружка на свадьбе, рекрут, роженица, дорогой гость и др.).

*Верхний мир* (он же божественный) – это мир, куда направлены пожелания и молитвы живущих. Согласно представлениям древних, верхний мир характеризует «время богов» (мифологическое) – сакральное, вечно пребывающее в своей сути первотворения, первопредметов, перводействий. Будучи частью мифического универсума, это время может характеризоваться как цикличное, обратимое, неравномерное, иерофанное, «нереальное», алогичное в становлении Вечности [5]. Тем не менее, противопоставление его физическому и другим видам времени нецелесообразно – слишком жизненно вплетается оно в «организм культуры» (С.Д. Илиев). С одной стороны, это продукт духовных

усилий когда-то создававших себя сообществ, их «широких культурных систем» (Б. Андерсон), часть их культурного артефакта [1, с. 27, 33]. В рамках атеистической доктрины мифологическое время вообще не обнаружит никаких параметров для оценки своей организующе-обозначающей роли по отношению к жизни в пространстве. С другой стороны, раскрывающей суть ценностей передаваемой традиции, – это время, постоянно структурирующее события календарного и бытового круга, ценностно-смысловой «каркас» которого создан в согласовании с естественными природными циклами и маркирующими их днями почитания живых и ушедших, различных персонификаций божеств и стихий-первоэлементов, организующих круговорот природного бытия.

А.Ф. Лосев, сравнивая религию и породившую ее мифологию, отмечал широту последней и осязаемость ее естества как «жизненно ощущаемой и творимой, вещественной реальности» [9, с. 14]. Циклический круг аграрного народного календаря, где можно почерпнуть и сведения о существовании хронотопа определенного божества – своего рода точки проявления его действенной силы, представляет в настоящее время развивающийся симбиоз обеих систем духовных воззрений (христианской и дохристианской). Впрочем, реконструкция показывает, что ряд обрядов в старину не имел такой четкой приуроченности к определенным календарным датам, как сегодня, а «исполнялся скорее в определенный сезон, а не в определенный день» [14, с. 21]. Более жесткой систематизации способствовало, как считает Н.И. Толстой, само христианство, образовав канву культурной жизни и ее духовные основания, в соединении с проявлениями прежних корневых традиций и, в какой-то степени, с третьей составляющей – элементами восточного мистицизма и древнеевропейских влияний, также в свое время попавшими в поле внимания восточнославянских народов.

Некоторая «уцелевшая» часть из ранее почитавшегося пантеона тем или иным образом проявляет себя в изображениях верхнего яруса белгородского крестьянского рушника. Здесь находят свое место различные архетипические изображения: солярные символы, кресты, Мировое древо, некоторые символы божеств-покровителей весеннего возрождения природы или ее великого женского порождающего начала (Ярила Вешний, Берегиня, богиня-Рожаница), иногда в виде триады из растительного варианта Богини и предстоящих ей по бокам птиц, реже «солнечных коней» в виде завитков или оленей (более типично для северных сюжетов, занесенных в область переселенцами). Встречаются также и птицы, как медиаторы между верхним и нижним мирами – чаще голуби, «курушки», петухи («солнечные птицы») и утки, редко Павы, индюки, ворон; а еще и ростки, символизирующие движение ввысь, развитие. Здесь, располагаемая выше всего орнамента вышивки, может размещаться и одна тонкая горизонтальная черта – маркер окончания развития жизни в погребальном рушнике (информант: Н.Е. Вакуленко, мастер народной вышивки, руководитель Дома ремесел г. Грайворон Белгородской обл.).

*Земной мир* (он же явленный, или средний), располагаемый непосредственно под границей высшего, божественного, содержит основной образно-символический ряд рушника как воплощения жизненного пути с его текущими чаяниями. Время проявляет себя здесь как конечное, прерывное, но при этом всё земное и тленное увязывается в единую цепь циклических повторений. Основную образно-ассоциативную канву земного мира чаще всего создают какие-либо «бесконечники» – формы, ритмически выстраиваемые вдоль волно- или зигзагообразной линии, замкнутой в круговой композиции яруса или идущей линейно из края в край изделия. Приемы их изображения, в зависимости от содержания временного отрезка, разнообразны. Наиболее наглядны реали-

стичные растительные формы разной степени пышности, с чередованием прямого и перевернутого мотивов. Идущие друг за другом годовые циклы, соответственно, обозначит чередование «цветы – плоды с семенами». Ассоциативный ряд непрерываемой жизни и ее здоровой цветущей красоты, сопровождаемый аналогичным пожеланием автора или дарителя изделия, может создаваться чередованием «бутоны – цветы» или одним повторяющимся мотивом цветка вдоль «волны». Геометрический мотив такого бесконечника с заложенной в него идеей оберегаемой юности или детства может быть создан солярным ромбом «око Божье», обозначающим весенний взгляд солнца на землю.

Мифопоэтическое бинарное единство с Солнцем составляет Луна [10, с. 209], вносящая свою периодизацию в древний календарный круг, особенно в ту его часть, которая посвящена времени начала сева и окончания работ, различных дел. Луна имеет непосредственную связь с магическим творением пожелания, вопрошания о будущем [14, с. 14], в целом обозначает сакральное время для этого вопрошания [7, с. 125]. В коллекции Белгородского государственного музея народной культуры представлено множество красноузорных рушников ивнянско-раkitянской традиции ткачества, большую часть которых можно отнести к аграрной тематике. Их композиции образованы линиями земной тверди в сочетаниях с символикой зерна, растительности и природных стихий-первозлементов (водные, солярные, громовые знаки и др.). Сюжетная часть их, помимо пожелания изобилия (что характерно для рушника подкаравайного обряда), по всей видимости, связана с заботами о плодородии: вызывание дождя, гармонизация природного круговорота, обращение с этой целью к предкам и другим персонификациям высших сил. Здесь можно встретить еще один временной ряд – созданный из ромбических элементов, визуальное со-

относимых с повторяющимися фазами растущей, полной и убывающей Луны. В русле данной традиции широко используется ромб «око Божье», изображаемый в виде простого линейного ряда ромбов или в комбинациях. В рассматриваемом временном ряду (рис. 1) мы видим похожий на него центральный ромб, но образованный из двух сближенных половинок (мотив идентичен белорусскому «месяцу») [7, с. 323] и дополненный парой таких же разомкнутых половинок-«месяцев» справа и слева от него. В других белгородских рушниках находим ряды с парами чуть более отстоящих друг от друга половинок (иногда с точкой или крестиком между ними). Встречается и третий вариант: чередование «лунного» ромба с двумя небольшими солярными, расположенными один над одним (возможно, чередуемые в сутках ночь, восход и закат?).

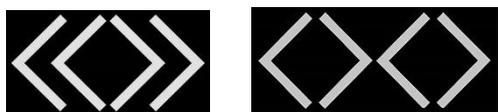


Рис. 1. Предполагаемые изображения луны и лунных фаз в схеме орнамента:

- а) растущая, полная и убывающая Луна;
- б) растущая и убывающая Луна.

Fig. 1. The supposed images of the Moon and Moon phases in the scheme of the ornament:

- a) growing, full and decreasing Moon;
- b) growing and decreasing Moon

В периодизациях жизненного цикла – как природного годового, так и человеческой жизни – в белгородском геометрическом орнаменте используется известный древний культовый знак плодородия («арепей»), ромб с продленными сторонами-«отростками» (рис. 2). Данная его модификация в региональной трактовке олицетворяет время молодости, первый венец сруба строящегося дома (на основе визуальной аналогии), жилище молодой семьи.



Рис. 2. Древний культовый символ плодородия – ромб с отростками («арепей»)

Fig. 2. Ancient religious symbol of fertility – a rhombus with outgrowths («bur»)

На этот образ весны человеческой жизни накладывается почти идентичный знак с чуть более отличными по толщине боковыми отростками и равноконечным прямым крестиком в центре (символ божественности природы данной субстанции). В сохраненной у белорусов трактовке это геометрический мотив Ярилы Вешнего – олицетворение весеннего пробуждения сил природы после долгой зимы [2, с. 4]. Другие разновидности «арепей» (варианты с расчерченной внутренней поверхностью ромба, с прямыми или завитыми отростками-крючками, с точками-семенами внутри или вне его «поля») следует, со всей очевидностью, рассматривать в привязке к другим возрастным и сезонным периодам.

Суточный ход времени в орнаменте иногда явственно читается: например, в изображении светила, «бегущего» вдоль линии-волны и окрашенного в два контрастных чередующихся цвета (примеры на рушниках с. Нижние Пены Ракитянского района Белгородской обл.). Сутки (а в отдельных упоминаемых этнографами примерах день или ночь) считались кратчайшим сакральным периодом для нового творения, в который оно возникает, не сходя с человеческих рук и не успевая подвергнуться никаким сторонним воздействиям, – то есть. сохраняет первозданный статус чистоты, святости, что в особых случаях является гарантом наличия могучей действенной и ограждающей силы [4, с. 3-12; 7, 203-204]. Наглядной иллюстрацией здесь является неоднократно описанный ритуал молитвенного обращения к божественному миру с использованием холста, а в дальнейшем рушника-«обыденника», ткавшегося за ночь или одни сутки во времена голода и эпидемий (а

также для их предупреждения) собравшись вместе жительницами села.

*Нижний мир* в соответствующем ему третьем ярусе рушника представляет мир Матери сырой земли (он же мир ушедших) как своеобразный фундамент сущего. Визуальной основой его является сетчатая структура кружева, вывязанная или разрезанная за счет выдернутых нитей холста (в приемах вышивки «по выдергу»). Фактура разрушенной ткани как разрушенной «телесности» жизни [12, с. 104] образует фон, где изображения из верхних зон мироздания обретают новое звучание. «Пустотелый» в своем центре равноконечный крестик, обозначающий образ предка, показанный исследователю старинного народного текстиля М.С. Кацару белорусскими мастерицами [7, с. 194-195], точно соотносим с этой идеей разрушения телесности. Фигуры данной зоны нередко характеризуют перевернутость – один из несомненных образов «инога мира» [6, с. 11]. Время через линию зигзага здесь представляет бесконечные цепи переходящих жизней (верхняя точка зигзага – жизнь, ее пик, нижняя – смерть). В круговой композиции головного платка или шапки, где внутренний центр соответствует небесному, божественному, средний с его пышной растительностью – земному, нижний мир ушедших предстает нам, соответственно, отграниченным прямой или волнообразной линией каймы с завершающей ее бахромой (которую считают более поздним явлением), дающей явный образ обрываемой нити жизни.

Встречаемые изображения зерен в нижнем мире – его потенциальное жизненное начало, а ромб-«арепей» из трех пар пересекающихся линий может представлять здесь образ спящей земли или даже сложенные «в клетку» бревна жертвенника (см. у В.И. Даля) и символизировать древний погребальный костер – краду (Л.М. Русакова). В своей порождающей материнской ипостаси, соотносимой в христианском контексте и с жертвенностью «умирающего зерна» как предтечи

рождения новой жизни, нижний мир в отдельных изделиях может выявлять хронотоп конкретного праздника – например, Осенины (8 сентября), он же в честь Рождества Богородицы. Соответственно, можно выявить и посвященный этому празднику старинный атрибут-рушник [13, с. 78, 92].

Нижний мир может олицетворять и всего лишь одну точку времени: например, пик природных сил Матери сырой земли, прогретой весенним солнцем, что уже соответствует тематике свадебных рушников, где показан максимум природной энергии женского и мужского начал в их будущем союзе. Эта аллегория выражается идущей вдоль кружева или полностью замещающей его полосой кумачной ткани, пришиваемой по низу алой или другой «богатой» (панской, штофной) лентой. В орловских рушниках такая лента носит выразительное название «пунец» (информант: З.В. Воропаева, мастер орловского списового шитья).

Движение времени происходит не только в пределах каждого из описанных миров, но и между ними: «земное» время, в соответствии с мифопоэтической традицией, уходит в вечность (верхний мир) или стекает в нижний – «в преисподнюю» [10, с. 91], причем оба этих поля предполагаемого действия сверхъестественных сил (божеств, предков, недавно ушедших родителей и т. д.) в народном понимании сливаются в единое представление потустороннего как противоположащего зримому срединному, «посюстороннему». И этот ступенчатый, сгармонизированный образ мира обладает своей внутренней цельностью. Образ дороги, объединяющий все ярусы миров, находит свое выражение в символической вертикали, представляемой подобием лестницы из нескольких параллельных горизонтальных линий – от широкой до узкой, что в целом образует емкое понятие этнокультурного архетипа Пути (рис. 3).



Рис. 3. Образ жизненного пути  
Fig. 3. Ornamental image – the way of life

Располагаемый мастерицами на границе верхнего и среднего миров, данный архетипический образ часто встречается в региональной символике тканых изделий. Плотность нижних ступеней и все большая разреженность верхних, как бы тающих в «мире горнем», дают визуальное представление еще одного аспекта жизненного пути в его восхождении к неким духовным высотам – одновременно в молитвенном устремлении или постоянного, незаметного, подобно росту травы. Вертикаль движения жизненной субстанции между тремя уровнями мироздания содержат два других этнокультурных архетипа: Древо жизни и Великая мать сущего (богиня-Рожаница) (рис. 4). «Древо» в его связи с родом может отсчитывать время и уровни поколений. Образ Великой матери в идеограмме одновременно соединяет все уровни мироздания в процессе круговорота жизне-творящей энергии.



Рис. 4. Образы Древа жизни  
и Великой матери  
Fig. 4. Ornamental images – The Tree of Life and  
the Great Mother

В определении возрастной периодизации и обрядового, статусного значения вещи не последнюю роль играет цветовая составляющая. Особенно интересен здесь по богатству культурных контекстов белый цвет. Белый, называемый некоторыми народными мастерицами «цветом смерти», точнее было бы назвать цветом божественным, цветом высшей мудрости как ее меры (с этим цветом ассоциируется верхний мир рушника). Белый можно рассматривать еще и как цвет инициации, если белая невышитая середина рушника фигури-

рует как место, куда, по сохранившимся у украинцев описаниям данной традиции, ставят молодых в ритуале благословения на супружество. Смерть в сопряжении с символикой белого тоже может рассматриваться своего рода инициацией для души, переходящей в иное качество существования – из посюстороннего в потустороннее – по абсолютно белому, вывешенному через окно или вложенному в руку покойного обрядовому рушнику. Никак не украшенная (помимо узкой плечевой вставки кружева) белая рубаха старушки или старика (пример из традиции белгородско-воронежского костюма) также соотнесена с обретенным под конец жизни статусом мудрости на пути «к Богу», с духовным возрастом, которому сопутствуют уже совершенно иные жизненные задачи. Так же и крестьянская невеста первого дня свадьбы, когда в традиционной обрядности проигрывается ее символическая «смерть» в прежнем статусе, своим облачением в белую рубаху олицетворяет окончание девичьего жизненного цикла, чтобы на второй день «родиться заново» во всем многоцветии и красоте своего уже женского образа, где самая яркая цветовая доминанта – красно-оранжевый (народное, белгородско-воронежское название «желто-горячий») будет указывать на пик жизненных сил и войдет в символическое созвучие с силами природы в пору ее цветения и плодоношения. Проходящая через ритуальную смену статуса ощущает всю необратимость «прыжка» в смерть (неведомое), во время которого переживается эмоциональное ощущение стирания предыдущей программы (девичество) и начинается «запись» новой уже в новых условиях, т. е. с чистого листа. Костюм в совокупности с его цветовым маркером и сегодня настраивает организм на определенный энергетический тонус, и одновременно, вне контекста культурной традиции, посылает об этом невербальное информационное сообщение окружающим.

Рассмотрение категории времени, запечатленного и проявляющего свои свой-

ства в различных слоях (или уровнях) символической народной модели мироздания, способствует расширению знаний о его знаковой и цветовой составляющих в продолжающей традицию культуре. Творческие эксперименты творцов актуального этноискусства, черпающего из архаических пластов народного знания, стремятся погрузить в них и зрителя как участника этого триалога художественного переживания. Космос народного искусства, задействующий глубины коллективного бессознательного, архетипического, как тонко замечала исследователь этнофутуризма Э.М. Колчева, является местом, высвечивающим гармоничный характер отношений природы и человека, предоставляющим шанс и художнику восстанавливать единую «ткань времени, целостность бытия» [8, 49-56], где прошлое и будущее не спорят друг с другом, а напротив, «способны исцелить своей полнотой» пребывающего в нем.

#### Литература

1. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2001. 288 с.
2. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. 800 с.
3. Байбурин, А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1983. 188 с.
4. Зеленин, Д.К. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы. СПб., Типография императорской Академии наук, 1911. 20 с.
5. Илиев, С.Д. Симбиоз «мифологического» и «исторического» времени и памятники древнерусской литературы. Библиотека электронных публикаций Института исследований природы времени [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/EesUG> (дата обращения: 05.11.2018 г.).
6. Казарина, В.Б. Культовые знаки в народной вышивке // Народное творчество. 2007. № 4. С. 9-12.
7. Кацар, М.С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / Пер. з рус. мовы, літ. апрац. и навук, рэд. Я.М. Сахуты. 3-е вид.

Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2013. 224 с.

8. Колчева, Э.М. Способы репрезентации образов в изобразительном искусстве этнофутуризма: на примере искусства современных марийских художников // Обсерватория культуры. 2008. № 6. С. 49-56.
9. Лосев, А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
10. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996. 416 с.
11. Привалова, В.М. Семантика орнамента в семиотике культуры (антропологическая проекция ритуала в геометрическом орнаменте) // Известия Самарского научного Центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5. С. 277-283.
12. Русакова, Л.М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды русского и коренных народов Сибири / Ред. Л.М. Русакова, Н.А. Миненко. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1987. С. 99-125.
13. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 608 с.
14. Толстой, Н.И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 625 с.

#### References

1. Anderson, B. (2001), *Voobrazhaemie soobshestva. Razmyshleniya ob istokah i rasprostraneni natsionalizma* [Imaginary communities. Reflections on the origins and spread of nationalism], Translated by Nikolaev, V., KANON-press-C, Kuchkovo pole, Moscow, Russia (in Russ.).
2. Afanasyev, A. N. (1865), *Poeticheskie vovzreniya slavian na prirodu* [Poetic views of the Slavs on nature. Vol.1.], Moscow, Russia (in Russ.).
3. Baiburin, A. K. (1983), *Zhylyshe v obriadah i predstavleniyah vostochnyh slavian* [Dwelling in ceremonies and representations of the East Slavs], Nauka. Leningrad branch, Leningrad, Russia (in Russ.).
4. Zelenin, D. K. (1911), "Obydenniya" polotentsa i obidennye khramy ["Ordinary" towels and ordinary temples], Printing house of the Imperial Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia (in Russ.).

5. Iliev, S. D. *Simbioz "mifologicheskogo" i "istoricheskogo" vremeni i pamiatniki drevnerusskoy literatury*. Biblioteka elektronnyh publikatsiy Instituta issledovaniy prirody vremeni [Symbiosis of "mythological" and "historical" time and monuments of old Russian literature. Library of electronic publications of the Institute of nature studies of time]. [Online] available at: <https://clck.ru/EesUG> (Accessed 5 November 2018) (in Russ.).

6. Kazarina, V. B. (2007), "Religious signs in folk embroidery", *Narodnoe tvorchestvo*, 4, 9-12 (in Russ.).

7. Katsar, M. S. (2013), *Belaruski arnament. Tkactva. Vyshyvka* [Belarusian ornament. Weaving. Embroidery], Translated by Sahuta, Ya.M., 3-rd issue, Belarusian encyclopedia named after P. Brovka, Minsk, Belarus (in Belar.).

8. Kolcheva, E. M. (2008), "Ways of representation of images in the fine arts of ethnofuturism: on the example of the art of modern Mari artists", *Observatory of culture*, 6, 49-56 (in Russ.).

9. Losev, A. F. (1994), *Mif, Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence], Mysl', Moscow, Russia (in Russ.).

10. Makovskiy, M. M. (1996), *Sravnitel'nyi slovar' mifologicheskoy simboliki v indoevropayskikh yazykakh. Obraz mira i miry obrazov* [Comparative dictionary of mythological symbolics in Indo-European languages. The image of the world and worlds of images], Gumanitarnyi izdatelskiy centr "Vlados", Moscow, Russia (in Russ.).

11. Privalova, V. M. (2010), "The Semantics of the ornament in the semiotics of culture

(anthropological projection of the ritual in the geometric ornament)", *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 12 (5), 277-283 (in Russ.).

12. Rusakova, L. M. (1987), "The Image of the world in geometrical ornament on towels of Russian peasants of Altai", *Traditsionnye obryady russkogo i korenykh narodov Sibiri* [Traditional rites of Russian and indigenous peoples of Siberia], in Rusakova, L.M. and Minenko, N.A. (ed.), Nauka, Novosibirsk, Russia, 99-125 (in Russ.).

13. Rybakov, A. A. (1981), *Yazychestvo drevnih slavian* [The Paganism of the ancient Slavs], Nauka, Moscow, Russia (in Russ.).

14. Tolstoy, N. I. (2003), *Ocherki slavianskogo yazychestva* [Essays of Slavic paganism], Indrik, Moscow, Russia (in Russ.).

*Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для деклараций.*

*Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare.*

#### **ОБ АВТОРЕ:**

**Шведова Ирина Викторовна**, старший научный сотрудник, Белгородский государственный музей народной культуры, ул. Мичурина, д. 43, г. Белгород, 308002, Россия; [irinasventa@gmail.com](mailto:irinasventa@gmail.com)

#### **ABOUT THE AUTHOR:**

**Irina V. Shvedova**, Senior Researcher of the Belgorod State Museum of Folk Culture, 43 Michurina St., Belgorod, 308002, Russia; [irinasventa@gmail.com](mailto:irinasventa@gmail.com).