

Министерство науки и высшего образования РФ
Алтайский государственный университет

Л.И. НЕХВЯДОВИЧ

**ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:
АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Учебное пособие



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2025

УДК 75.03
ББК 85.103 (0)
Н 585

Рецензенты:

М.В. Москалюк, доктор искусствоведения, профессор, Почетный член Российской академии художеств, член Союза художников России, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института имени Д. Хворостовского;

О.Ю. Астахов, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры

Нехвядович, Лариса Ивановна

Н 585 **Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве: анализ и интерпретация** : учебное пособие / Л.И. Нехвядович; Министерство науки и высшего образования РФ, Алтайский государственный университет. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2025. 166 с.

ISBN 978-5-7904-

Учебное пособие посвящено основным положениям этноискусствознания, которое сформировалось в конце XX века и продолжает активно развиваться в начале XXI века. В пособии рассматриваются ключевые вопросы становления этнометодологии и особенности взаимовлияния искусства и этнических культур. Особое внимание уделено конкретным примерам интерпретации этнокультурных традиций в современном изобразительном искусстве. Читатели получают представление о методах изучения этнокультурного наследия, выявлении традиционных мотивов и образов в современных произведениях искусства. Пособие ориентировано на студентов, изучающих искусствоведение и различные виды искусства, а также начинающих исследователей и профессионалов, интересующихся взаимодействием этноса и искусства. Оно также может быть полезно преподавателям соответствующих дисциплин.

УДК 75.03
ББК 85.103 (0)

Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект №850000 Ф.99.1.БН66АА04000

«Тюркский мир «Большого Алтая»: единство и многообразие в истории и современности»

ISBN 978-5-7904-

© Нехвядович Л.И., 2025
© Оформление. Издательство
Алтайского государственного университета, 2025

ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве: анализ и интерпретация» занимает важное место в программе подготовки искусствоведов. В условиях глобализации и стремительного развития информационного общества усиливается значимость этнической идентичности, что делает этническую тематику одной из ключевых в современном художественном процессе. Творческие поиски, направленные на формирование индивидуальной выразительности, приводят к появлению новых закономерностей в искусстве. Эта мировоззренческая установка становится определяющей чертой отечественного искусства в целом и находит яркое отражение в изобразительных практиках региональных художественных центров.

Художественно-образная система отечественного изобразительного искусства служит ценным источником этноискусствоведческих сведений. Уникальность этой системы обусловлена историческим контекстом формирования этнической ментальности, а также сложным переплетением мировоззренческих основ традиций, которые проявляются в формальной и содержательной структуре произведений искусства. Осмысление этих взаимосвязей помогает выявить самобытность национальных (локальных) художественных школ.

Актуальность исследования особенностей проявления этнокультурных традиций в изобразительном искусстве обусловлена уникальностью художественного наследия и культурного пространства регионов России, которые определяются их полиэтничностью. В современном изобразительном искусстве регионов особую остроту приобретают вопросы исторических корней, этнокультурной самобытности и межкультурного диалога. Анализ этнокультурных традиций в работах художников позволяет оценить их влияние на формирование образной системы искусства, творческого метода и стиля.

В условиях глобализации, когда преемственность развития искусства оказывается под угрозой, междисциплинарный подход демонстрирует диалектику индивидуального и общего, этнического и национального. Этот подход предполагает изучение проблемы в рамках формирующейся методологии этноискусствознания, требующей уточнения его объекта и предмета по отношению к смежным дисциплинам. В учебной литературе отсутствует единое мне-

ние относительно методов и целей анализа этнокультурных традиций в изобразительном искусстве, а также последовательности этапов исследования. Освоение основ анализа художественных произведений поможет студентам глубже воспринимать и понимать этническую специфику произведений, а также осознавать и интерпретировать замыслы художников. Этот процесс необходим для формирования целостного представления о роли этнокультурных традиций в изобразительном искусстве и их влиянии на современную художественную практику.

Целью учебной дисциплины «Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве: анализ и интерпретация» является формирование у студентов глубоких знаний и навыков, необходимых для понимания и анализа этнокультурных традиций в изобразительном искусстве, их интерпретации в контексте культурного наследия и современности. Дисциплина направлена на развитие способности оценивать художественные произведения с учётом их этнической специфики, а также осмысливать влияние этнокультурных традиций на формирование творческого метода и стиля в искусстве.

Задачи учебной дисциплины:

1. Ознакомление с основами этноискусствознания.
2. Развитие навыков анализа и интерпретации произведений искусства.
3. Исследование влияния этнокультурных традиций на современное искусство.
4. Формирование критического мышления и аналитических способностей.
5. Развитие междисциплинарного подхода.

Учебная дисциплина «Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве: анализ и интерпретация» тесно связана с другими курсами учебного плана искусствоведов, такими как история искусства, этнография, культурология, социология искусства и философия искусства.

В результате освоения данной дисциплины студент должен обладать следующими компетенциями:

Знать:

- 1) основные понятия и категории этноискусствознания и их значение в контексте изобразительного искусства;

- 2) исторические и культурные аспекты формирования этнокультурных традиций;
- 3) методы и подходы к анализу и интерпретации произведений искусства с учётом их этнической специфики;
- 4) влияние глобализационных процессов на развитие этнокультурных традиций в современном искусстве;
- 5) основные направления и тенденции в современном изобразительном искусстве, связанные с этнокультурной идентичностью.

Уметь:

- проводить анализ произведений искусства с учётом их этнокультурных традиций и контекста;
- интерпретировать художественные произведения, опираясь на знания о культурном наследии и этнической специфике;
- оценивать влияние этнокультурных традиций на формирование стиля и творческого метода художников;
- разрабатывать собственные исследовательские проекты в области этноискусствознания;
- применять междисциплинарный подход в анализе художественных явлений и процессов.

Владеть:

- 1) навыками критического анализа и интерпретации художественных произведений;
- 2) методами исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве;
- 3) желанием к самостоятельному поиску и систематизации информации по теме исследования;
- 4) умением формулировать и обосновывать собственные выводы и мнения по вопросам, связанным с этнокультурными традициями в искусстве;
- 5) коммуникативными навыками для обсуждения и представления результатов исследований в рамках научных и образовательных мероприятий.

Структура учебного пособия включает три раздела. Первый раздел «Теоретические основы изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве» посвящен основам этнометодологии и этноискусствознания. Первая лекция рассматривает становление этнометодологии, включая её происхождение, центральные пробле-

мы и современные направления, а также возможности этнометодологии в искусствознании. Вторая лекция посвящена специфике этноискусствознания, его периодизации, ключевым этапам эволюции и определению границ и содержания в гуманитарном знании.

Второй раздел «Этнокультурные традиции в контексте гуманитарного знания» освещает подходы к изучению и определению понятия «этнокультурная традиция». Третья лекция содержит исторический обзор исследований этнокультурной традиции, а также рассматривает особенности и отечественные исследования в этой области. Четвертая лекция посвящена применению этноискусствознания как метода исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве, где представлены основные методы и подходы, а также анализ примеров их применения.

Третий раздел «Практика анализа и интерпретации этнокультурных традиций в изобразительном искусстве» посвящен основам этноискусствоведческого анализа специфики национальных (локальных) школ в искусстве. Каждый раздел и лекция сопровождаются вопросами для самоконтроля, практическими заданиями и списком рекомендуемой литературы, что способствует активному усвоению материала.

Настоящее учебное пособие призвано заложить фундаментальные знания и развить практические навыки, необходимые для понимания и анализа этнокультурных традиций в изобразительном искусстве. Оно направлено на подготовку будущих специалистов, способных не только анализировать художественные произведения сквозь призму этнокультурной специфики, но и осмыслять влияние этих традиций на формирование современного искусства. Таким образом, освоение данного курса открывает перед студентами широкие перспективы для профессиональной деятельности и научно-исследовательской работы в области искусства и культуры.

Раздел I

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ЛЕКЦИЯ 1. СТАНОВЛЕНИЕ ЭТНОМЕТОДОЛОГИИ

Ключевые слова: этнометодология, история этнометодологии, феноменология и этнометодология, жизненный мир, Альфред Шюц, герменевтика, Гарольд Гарфинкель, современные направления этнометодологии, этнометодология и искусствознание.

1.1. Определение этнометодологии

В данном разделе лекции мы сосредоточимся на определении термина и ключевых аспектах этнометодологии. Начнем с краткого исторического обзора формирования этого направления, после чего перейдем к рассмотрению его основополагающих принципов и методов. Завершим обсуждение пониманием потенциала этнометодологического подхода в исследовательской практике.

Термин «этнометодология» состоит из двух частей: «этнос», происходящего от древнегреческого ἔθνος, означающего «народ», и «методология», образованной из греческих корней μέθοδος («метод») и λόγος («учение»). Термин «этнос» используется в этнографических науках для описания совокупности характеристик, присущих этнической общности, проявляющихся на разных этапах исторического развития общества. Методология же обозначает систему принципов, идей и подходов, служащую основой для научно-исследовательской деятельности (В.А.Ельчанинов)¹. Таким образом, этнометодологию можно определить как направление в социогуманитарном знании, которое фокусируется на изучении основополагающих идей, принципов и установок, касающихся природы социальных действий в этнических общностях. Эта дисциплина интегрирует методологические инструменты этнографических исследова-

¹ Ельчанинов В.А. Роль негативной методологии в научном познании: монография. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013. С. 17.

ний в более широкие сферы социальных и гуманитарных наук для анализа явлений этничности.

Этнометодология использует разнообразные методы, позволяющие изучать социальные взаимодействия и повседневные практики в контексте этнических общностей. Рассмотрим наиболее распространенные методы, применяемые в этнометодологических исследованиях.

Методы этнографического исследования:

Полевые наблюдения

Стационарные и экспедиционные полевые наблюдения включают систематическое наблюдение за жизнедеятельностью этнических сообществ в их естественной среде обитания. Эти методы помогают зафиксировать поведение и обычаи исследуемой группы в условиях их повседневной реальности, а также выявить изменения в этих процессах со временем.

Интервьюирование

Включённое и глубинное интервьюирование предполагает проведение целенаправленных бесед с представителями различных этнических групп. Этот подход даёт возможность получить подробную информацию о восприятии участниками своей культуры, а также выявить личные интерпретации происходящих событий и практик.

Участие в ритуалах и обрядах

Непосредственное участие исследователя в культурной жизни этнических групп представляет собой форму включённого наблюдения, при которой исследователь становится частью изучаемого сообщества. Этот метод обеспечивает глубокое понимание внутренних механизмов функционирования группы через личный опыт участия в её ритуальной практике.

Методы анализа повседневности:

Анализ разговоров

Этот метод включает исследование вербальных взаимодействий членов общества в контексте их повседневной жизни. Он направлен на выявление особенностей языковой практики, способов коммуникации и обмена информацией внутри социальной группы.

Индексация

Механизм индексации используется для определения смыслового содержания человеческих действий и поведения. Исследователь интерпретирует действия людей в зависимости от контекста, в котором они совершаются, что помогает раскрыть скрытые смыслы и значения.

Фоновое ожидание

Этот метод ориентирован на изучение восприятия индивидами окружающей социальной реальности. Он фокусируется на анализе субъективных представлений участников о своём социальном мире, включая нормы, ценности и культурные традиции.

Герменевтические методы:

Герменевтический анализ

Этот метод подразумевает интерпретацию значений и смыслов, содержащихся в текстах, символах и других культурных артефактах. Он предполагает глубокий анализ культурных продуктов с целью выявления их скрытого значения и связи с общей системой ценностей и норм данного общества.

Реконструкция контекста

Реконструкция контекста направлена на воссоздание социальных и культурных условий, в которых происходят определённые события или формируются культурные феномены. Этот метод особенно важен для понимания причин возникновения и развития конкретных культурных практик и традиций.

Качественные методы:

Этнографическое описание

Этнографическое описание подразумевает подробный отчет о наблюдаемых явлениях и событиях, который может включать в себя описания мест, лиц, ситуаций, а также деталей поведения и взаимодействия членов исследуемого сообщества. Такой подход обеспечивает богатый материал для последующего анализа и интерпретации.

Типологический анализ

Типологический анализ основан на классификации и систематизации собранных данных по различным категориям и типам. Это позволяет структурировать информацию и выявить общие закономерности и тенденции в поведении и культуре исследуемой группы.

Количественный анализ:

Количественный анализ применяет статистические методы для обработки данных, связанных с различными аспектами жизнедеятельности общества, такими как объем производства, распределение ресурсов и другие количественные показатели. Этот метод позволяет получить объективную картину социально-экономической структуры исследуемого сообщества и оценить эффективность его деятельности.

Ниже представлена таблица с примерами использования количественных методов в этнометодологических исследованиях.

Таблица 1

**Пример использования методов
этнометодологии в исследованиях**

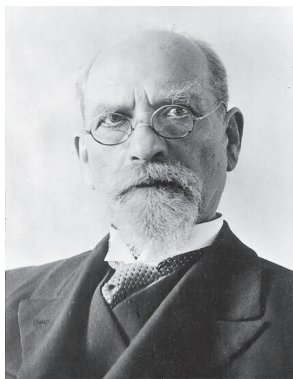
Метод	Описание	Примеры использования
Наблюдение	Непосредственное наблюдение за поведением и действиями людей в естественной среде.	Изучение ритуалов, обрядов, повседневной жизни общины.
Интервью	Личное общение с информантами для получения информации о культуре и традициях	Сбор данных о верованиях, мифах, семейных обычаях
Анализ текстов	Исследование письменных источников, таких как фольклор, летописи, документы	Анализ мифов, сказок, исторических хроник.
Картографирование	Создание карт культурных особенностей, распределения населения, ресурсов	Карты расселения этнических групп, распределение природных ресурсов
Фотография и видео документирование культурных явлений через визуальные средства	Документирование культурных явлений через визуальные средства	Запись, описание традиционных ремесел

1.2. Происхождение и центральная проблема этнометодологии

Ранее мы рассмотрели определение этнометодологии и её ключевые аспекты. Теперь перейдем к изучению происхождения этого направления и основной проблемы, которую оно стремится решить. Понимание истоков этнометодологии поможет нам увидеть, как она подходит к исследованию социальных взаимодействий и какие новые возможности открывает для искусствоведения.

Этнометодология начала формироваться во второй половине XIX – начале XX века, когда ученые обратили внимание на повседневную жизнь как источник знания о мире. Ключевой вопрос этой дисциплины заключался в том, могут ли повседневные практики и взаимодействия стать основой для понимания социальной реальности и выявления универсальных принципов познания этнокультурных различий.

Важнейшее влияние на становление этнометодологии оказали философские идеи феноменологии, особенно труды Эдмунда Гуссерля.



Эдмунд Гуссерль
(1859–1938)

Концепция «жизненного мира» («Lebenswelt»), разработанная Гуссерлем, легла в основу методологического аппарата этнометодологии. Рассмотрим основные принципы философии Гуссерля, которые нашли отражение в этнометодологических исследованиях.

Феноменологическая редукция

Гуссерль предложил метод феноменологической редукции, подразумевающий отказ от суждений о внешнем мире и сосредоточение на изучении сущностных характеристик явлений. Этот метод направлен на раскрытие структуры сознания и его интенциональных объектов.

В этнометодологии этот принцип применяется для анализа того, как люди воспринимают и интерпретируют социальную реальность, освобождая сознание от предвзятых мнений и внешних воздействий.

Интенциональность

Концепция интенциональности, предложенная Гуссерлем, утверждает, что любое сознание всегда направлено на определенный объект². Сознание возможно только тогда, когда есть предмет мышления. В этнометодологическом контексте это положение применяется для изучения того, как участники социального взаимодей-

² Интенциональность была осознана в античной философии в трудах Парменида в V в. до н.э., который характеризовал интенциональность как реляционную и объяснял, что в случае несуществующих объектов интенциональное отношение невозможно. Brentano в «Психологии с эмпирической точки зрения» ввел термин «интенциональность» в научный оборот, дав объектам, не имеющим реального существования, быть объектами, на которые, невзирая на их «несуществование», могут быть направлены интенциональные акты.

ствия интерпретируют и понимают друг друга исходя из своих намерений и целей.

Жизненный мир

Важнейшим аспектом становления этнометодологии является утверждение, выдвинутое Гуссерлем в его труде «Философия как строгая наука» (1911): «...люди, пережившие установку, и дальше сохраняют как члены универсальной жизненной общности (своей нации) свои естественные интересы, каждый — свой индивидуальный; они не могут их просто утратить, т.е. перестать быть самими собой, теми, кем они являются от рождения»³. Концепция жизненного мира («Lebenswelt») представляет собой совокупность всех непосредственных, донаучных переживаний человека. Эта категория служит фундаментом для всех научных и философских размышлений, а также выступает базовой предпосылкой для формирования общественных институтов и культурных традиций. В этнометодологии эта идея используется для анализа повседневных практик и их значимости в поддержании социальной стабильности и порядка.

Поэма и ноэзис

Гуссерль проводит различие между ноэмой (интенциональным объектом) и ноэзисом (способом, посредством которого субъект направляет свое внимание на объект). В этнометодологии эти понятия используются для анализа процесса создания смысла в ходе социального взаимодействия, где участники интерпретируют свои собственные и чужие действия.

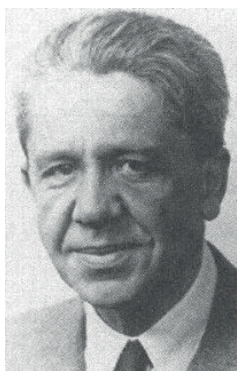
Интерсубъективность

Согласно Гуссерлю, мир существует не только для индивидуального сознания, но и для других субъектов. Это привело к разработке концепции интерсубъективности, которая играет важную роль в этнометодологии. Она акцентирует внимание на том, как люди понимают и интерпретируют действия друг друга, формируя тем самым общую социальную реальность. Идеи Гуссерля стали основой для разработки теоретико-методологического инструментария этнометодологии, позволяющего исследовать повседневные социальные практики и механизмы, посредством которых люди конструируют и поддерживают свою социальную реальность.

³ Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Гуссерль Э. Философия как строгая наука. Новочеркасск : САГУНА, 1994. С. 112.

Вклад Альфреда Шюца

Альфред Шюц, ученик Гуссерля, внес значительный вклад в развитие этнометодологии. В своем труде «Структуры жизненного мира» (1932) Шюц ввел ряд терминов, таких как «повседневность», «обыденное знание», «универсальность смысла жизненного опыта», «типизация поведенческих моделей» и «фокусированное бодрствование».



Альфред Шюц
(1899–1959)

Одно из центральных положений Шюца заключается в утверждении, что жизненный мир индивида структурирован вокруг его собственного Я как центрального элемента системы релевантностей. Обыденные знания о социальном мире неразрывно связаны с этими взаимосвязями. Шюц рассматривает повседневную жизнь как сферу человеческого опыта, характеризующуюся специфической формой восприятия и интерпретации реальности. Он подчеркивает такие черты повседневности, как убежденность в объективной данности и очевидности окружающего мира и социальных взаимодействий. Повсед-

невная реальность, по мнению Шюца, тесно связана с культурным контекстом, поскольку она изначально представляет собой смысловую вселенную, состоящую из значений, которые необходимо интерпретировать для ориентации в мире и достижения согласия с ним. Эти значения формируются через человеческие действия, как наши собственные, так и действия других людей, включая современников и предшествующие поколения⁴.

Концепция множественности интерпретационных моделей повседневной жизни, разработанная А. Шюцем, нашла продолжение в этнометодологии. Здесь она представлена как проблема понимания и легла в основу применения методов герменевтического анализа. Герменевтические и этнометодологические подходы обладают значительным философско-методологическим измерением, углубляющим наше понимание социального мира через интерпретацию значений и действий.

⁴ Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1988. №2. С. 130.

Герменевтика и понимание

В философии герменевтики понимание рассматривается как фундаментальная форма человеческого существования. Идеи философской герменевтики, предложенные Мартином Хайдеггером и развитые Хансом-Георгом Гадамером, оказали значительное влияние на разработку методов герменевтического анализа, которые впоследствии были интегрированы в этнометодологическую парадигму. Эти методы направлены на описание обыденных норм, социальных правил и значений языка в контексте повседневного социального взаимодействия.



Гарольд Гарфинкель
(1917–2011)

Программное исследование Гарольда Гарфинкеля «Этнометодологические исследования» (1967) сыграло ключевую роль в становлении этнометодологии как самостоятельной дисциплины. В нем Гарфинкель представил понятие «этнометодология» как категорию, раскрывающую мотивы социальных взаимодействий внутри этнических сообществ через анализ

действующих норм, процессов их формирования и интерпретаций. Основная цель этнометодологии заключается в изучении механизмов интерпретации коммуникативных актов между индивидами, главным образом через анализ повседневных вербальных практик.

Этнометодологический подход Гарфинкеля базируется на нескольких принципах:

- установление корреляции между социальными практиками и элементами речевого общения;
- связывание социологических исследований с интерпретациями действий и высказываний других субъектов;
- выявление различных уровней понимания и ведения диалога в процессе интерпретации;
- идентификация структурных характеристик устного дискурса и их сопоставление с синтаксическими особенностями повседневной речи.

Центральные категории этнометодологических исследований включают «фоновые ожидания» — представления индивидов об окружающем социальном мире, и «индексацию» — механизм опре-

деления смысла человеческого поведения. Гарфинкель определяет этнометодологию как исследование рациональных свойств индексных выражений и других практических действий, рассматриваемых как возможные непрерывные достижения организованной искусственной практики повседневной жизни⁵.

Теоретическая конструкция Гарфинкеля выделяет два уровня социального познания: опыт повседневности и принципы социологической науки, выражаемые через индексные и объективные выражения соответственно. Индексные выражения описывают конкретные объекты в контексте, где формируются их значения, тогда как объективные выражения относятся к общим характеристикам объектов. Это разделение позволяет этнометодологам исследовать процессы формирования и реализации повседневных взаимодействий между субъектами, а также механизмы их восприятия и интерпретации.

Таблица описывает хронологию развития этнометодологии и ключевые идеи каждого периода, а также указывает на ученых, внёсших значительный вклад в эту область.

Таблица 2

Становление этнометодологии

Период	Основные идеи	Ключевые фигуры
1950-е годы	Начало формирования концепции этнометодологии. Основное внимание уделяется повседневным практикам общения и взаимодействия людей.	Гарольд Гарфинкель
1960-е годы	Развитие методологических подходов к изучению социальных взаимодействий. Введение понятия "этнометоды", что позволило более детально исследовать повседневные практики и способы взаимодействия людей	Гарольд Гарфинкель, Аарон Сикурел
1970-е годы	Расширение применения этнометодологического анализа в различных областях социологии и антропологии. Появляются работы о социальном конструировании реальности	Гарольд Гарфинкель, Харви Сакс, Эммануэль Шеглофф

⁵ Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. СПб. : Питер, 2007. С. 20.

Продолжение табл. №2

Период	Основные идеи	Ключевые фигуры
1980-е годы	Дальнейшее развитие методов исследования повседневной жизни и коммуникации. Появляется интерес к изучению профессиональных сообществ и их практик.	Джон Херитейдж
1990-е годы	Интеграция этнометодологии с другими подходами в социальной науке. Применение этнометодов для изучения современных технологий и цифровых коммуникаций.	Люси Сачмен

После рассмотрения этапов становления этнометодологии и вклада ключевых исследователей в её развитие, важно обратить внимание на современные тенденции и направления, которые продолжают формировать эту научную дисциплину. В следующем параграфе мы проанализируем новейшие подходы и методы этнометодологического анализа, которые находят применение в современных исследованиях социально-культурных взаимодействий и художественных практик.

1.3. Современные направления этнометодологического анализа

Со временем этнометодология развивалась и расширялась, отвечая на новые вызовы и требования социальных исследований. Сегодня существует несколько направлений, каждое из которых предлагает уникальные подходы к изучению социальных взаимодействий. В этом параграфе мы рассмотрим основные современные направления этнометодологического анализа, их особенности и примеры применения в различных областях социально-гуманитарных наук, включая искусствознание. Ниже представлены некоторые из наиболее значимых современных течений этнометодологического анализа:

Методология анализа повседневных практик (ДА-подход)

ДА (Дискурс-анализ) — сосредоточивается на анализе разговоров и дискурсов в повседневной жизни. Основное внимание уделяется

тому, как люди используют язык для создания и поддержания социальных порядков, а также исследованию влияния этих порядков на повседневные взаимодействия.

МСА (Анализ категорий членства) — метод направлен на анализ того, как люди классифицируют себя и других в повседневных ситуациях, используя различные критерии принадлежности к социальным группам.

Этнометодологическая герменевтика

АЕ (Этнография, ориентированная на действия) — сочетает этнографические методы с герменевтическими принципами для глубокого анализа повседневных действий и их значений.

ЕМСА (Этнометодологически информированный анализ дискурса) — сочетание этнометодологии и анализа дискурса, предназначенное для исследования того, как люди создают и поддерживают социальные порядки через язык и коммуникацию.

Этнолингвистика

СА (Анализ разговора) — исследование структуры и организации разговоров, включая последовательность действий, паузы, наложения реплик и другие аспекты устного общения.

LSI (Язык и социальное взаимодействие) — анализ того, как язык используется в социальных взаимодействиях, включая такие аспекты, как интонация, жесты и невербальная коммуникация.

Этнографический анализ научных исследований

Studies of Work Practices (Исследования рабочих практик) — исследование профессиональных практик и рабочих процедур в различных организациях и институтах.

Science and Technology Studies (STS) (Исследования науки и технологий) — анализ того, как научные и технологические достижения формируются и интерпретируются в контексте повседневной жизни и профессиональной деятельности.

Мультимодальный анализ

Multimodal Ethnography (Мультимодальная этнография) — подход, который учитывает не только вербальное общение, но и другие модальности, такие как визуальные образы, звуки и физические движения, в анализе социальных взаимодействий.

Gesture Studies (Исследования жестов) — исследование того, как жесты и телесные движения влияют на социальное взаимодействие и передачу смыслов.

Цифровая этнометодология

Digital Ethnologies (Цифровые этнометодологии) — исследование того, как цифровые технологии и онлайн-коммуникации воздействуют на социальные взаимодействия и повседневные практики.

Social Media Analysis (Анализ социальных медиа) — анализ того, как платформы социальных сетей формируют и изменяют социальные отношения и нормы.

Критическая этнометодология

Critical Ethnology (Критическая этнометодология) — подход, который критически оценивает и анализирует социальные структуры власти и неравенства, выявляя, как они проявляются в повседневных практиках и взаимодействиях.

1.4. Возможности этнометодологии в искусствознании

Традиционно искусствознание занимается анализом художественных произведений и их контекста, но этнометодологический подход открывает новые перспективы для исследования искусства. В этом параграфе мы рассмотрим, как этнометодология может обогатить анализ искусства и какие новые возможности она предоставляет для искусствознания.

Культурная специфика и интерпретация искусства

Этнометодология подчеркивает важность учета культурных различий при интерпретации и восприятии искусства. Представители разных этнических групп могут по-разному понимать и оценивать художественные произведения исходя из своих культурных традиций и ценностей. Поэтому анализ культурного контекста становится ключевым для понимания значения и воздействия искусства.

Повседневные практики и искусство

Исследование интеграции искусства в повседневную жизнь этнических сообществ помогает глубже понять его роль в поддержании культурных традиций и социальной сплоченности. Особое внимание уделяется таким формам культурного самовыражения, как ритуалы, праздники и другие мероприятия, где искусство играет важную роль.

Коммуникация и язык в искусстве

Этнометодология обращает внимание на язык и коммуникацию как средства передачи смыслов в искусстве. Исследование того, как художники и зрители используют язык для обсуждения и интер-

претации произведений, открывает новые перспективы для понимания их значения и воздействия. Языковые практики становятся мощным инструментом для раскрытия многослойных смыслов в искусстве.

Социальные взаимодействия и арт-сообщества

Этнометодология позволяет изучить социальные взаимодействия в арт-сообществах, выявляя скрытые структуры влияния, определяющие создание и восприятие искусства. Анализируя взаимоотношения между художниками и зрителями, можно обнаружить, какие факторы способствуют формированию определенных художественных тенденций и предпочтений.

Материальная культура и искусство

Этнометодология помогает исследовать, как материальные объекты, такие как скульптуры, картины и другие формы искусства, вписываются в повседневную жизнь и культурные практики этнических групп. Анализ символического значения этих объектов и их функций в обществе обогащает наше понимание искусства как важной составляющей материальной культуры.

Этнографические методы в искусствоведении

Применение этнографических методов, таких как включенное наблюдение и интервью, позволяет получить ценные данные о том, как искусство функционирует в конкретных культурных контекстах. Это может включать исследование музейных экспозиций и других мероприятий, что способствует созданию целостной картины о месте искусства в общественной жизни.

Герменевтика и интерпретация

Герменевтические методы, применяемые в этнометодологии, помогают искусствоведам лучше понять, как разные аудитории интерпретируют и реагируют на произведения искусства исходя из своего культурного и личного опыта. Это позволяет видеть многообразие возможных трактовок одного и того же произведения и выявлять различия в его восприятии в разных социокультурных средах.

Исследование контекста и среды

Этнометодология подчеркивает важность анализа контекста, в котором создаются и воспринимаются произведения искусства. Это включает исследование исторических, политических и экономических факторов, влияющих на художественную практику. Понимание этих контекстов позволяет точнее оценивать значение и воздействие искусства в конкретный исторический момент.

Критическая этнометодология

Критическая этнометодология может использоваться для анализа проявления политики в сфере искусства, например, в выборе тем и стилей. Это направление исследования позволяет выявить и проанализировать скрытые механизмы идеологии, влияющие на художественное творчество и его восприятие.

Таблица демонстрирует возможности применения этнометодологии в различных аспектах искусствознания, открывая новые перспективы для анализа и интерпретации художественного творчества.

Таблица 3

Возможности этнометодологии в искусствознании

Аспект искусствознания	Возможность этнометодологии	Примеры исследований
Анализ художественных произведений	Этнометодология позволяет исследовать, как участники культурного контекста интерпретируют и создают смыслы вокруг произведения искусства	Исследования восприятия картин в разных культурах
Изучение традиций	Этнометодологический анализ помогает выявить скрытые механизмы передачи культурных норм и ценностей через искусство	Анализ традиций и их влияние на художественные формы
Этнографические исследования	Использование методов наблюдения и интервьюирования для понимания роли искусства в повседневной жизни сообществ	Исследование декоративного искусства в этнических общностях
Исторический контекст	Этнометодология помогает раскрыть, как историческое наследие влияет на восприятие и создание современного искусства	Анализ влияния эпохи на искусство
Мультикультурализм	Этнометодология способствует пониманию того, как разные культурные группы взаимодействуют друг с другом через искусство	Исследования межкультурного диалога в современном искусстве

Цифровое искусство	Этнометодология исследует, как цифровые технологии влияют на производство и восприятие искусства	Анализ онлайн-галерей и виртуальной реальности в контексте цифрового искусства
--------------------	--	--

Таким образом, использование этнометодологических инструментов в искусствознании расширяет возможности для комплексного анализа искусства, позволяя учитывать культурные, социальные и политические аспекты его создания и восприятия.

Задания для самоконтроля:

1. Дайте определение этнометодологии и перечислите основные объединяемые ею понятия.
2. Опишите методы, применяемые в этнометодологических исследованиях.
3. Охарактеризуйте процесс становления этнометодологии и приведите примеры первых исследований.
4. Объясните, как идеи Эдмунда Гуссерля повлияли на развитие этнометодологии.
5. Оцените вклад Альфреда Шюца в развитие этнометодологии.
6. Назовите современные направления и подходы, развивающиеся в рамках этнометодологии.

Практические задания:

1. Найдите примеры применения этнометодологических методов в научных исследованиях.
2. Изучите фрагмент работы Альфреда Шюца «Структуры жизненного мира» и составьте краткое резюме основных идей автора.
3. Разработайте сравнительную таблицу методов этнографии, герменевтики и качественного анализа в контексте этнометодологии.
4. Создайте сценарий эксперимента, который можно провести с применением методов этнометодологии.
5. Подготовьте презентацию на тему «Роль этнометодологии в исследовании межкультурных коммуникаций».
6. Напишите эссе на тему «Как этнометодология помогает понять повседневные практики в современном обществе?»

Библиографический список:

1. Гарфинкель Г. Этнометодологические исследования (1967) // Исследования по этнометодологии. СПб. : Питер, 2007.
2. Гуссерль Э. Картезианские размышления (1931).
3. Шюц А. Структуры жизненного мира (1932).
4. Давыдова И.В. Формирование этнометодологии: влияние Т. Парсонса и А. Шюца на теоретическую позицию Г. Гарфинкеля // Социологический журнал. 2002.
5. Ельчанинов В.А. Роль негативной методологии в научном познании. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013.
6. Ионин Л.Г. Социология как non-fiction: О развитии этнометодологии // Социологический журнал. 2006.
7. Огурцов А.П. Этнометодология и этнографическое изучение науки. М. : Наука, 1988.
8. Токарев С.А. Этнография народов СССР. М. : Академия наук СССР, 1958.

ЛЕКЦИЯ 2. СПЕЦИФИКА ЭТНОИСКУССТВОВЗНАНИЯ

2.1. Определение этноискусствознания

Ключевые слова: этноискусствознание, интеграция, этнография, искусствознание, междисциплинарное направление, этнический фактор, этничность, признаки, реально существующий этнос, объект изучения, искусство этнических общностей, предмет, этнические особенности искусства.

Чтобы определить значение понятия «этноискусствознание», необходимо сначала уточнить термин «искусствознание». Научный анализ показывает, что нет единого общепризнанного определения этого термина. Чаще всего он интерпретируется как комплекс социальных дисциплин, направленных на исследование искусства. Такое понимание можно рассматривать как первую вариацию формальной дефиниции, нуждающуюся в дальнейшем уточнении содержательной стороны термина. В российской научной традиции подходы к осмыслению сущности понятия «искусствознание» подразделяются на три уровня.

Философский и теоретический уровень, на котором рассматриваются социально-эстетические основы искусства, а также особенности его видов и жанров.

Историко-искусствоведческий уровень, изучающий процесс зарождения, формирования и эволюции искусства, а также его видовое, родовидовое, жанровое и стилистическое разнообразие.

Художественно-критический уровень охватывает способы оценки и анализа произведений искусства, включая современные явления и тенденции.

Эти три уровня соответствуют трём основным компонентам, выделяемым в структуре искусствознания: теории искусства, истории искусства и художественной критики.

Исходя из вышесказанного, под искусствознанием следует понимать интегрированную систему научных знаний, направленную на исследование социально-эстетической природы искусства, его происхождения, становления и эволюции, а также на анализ видового, родового, жанрового и стилистического разнообразия на основе художественного анализа и оценки произведений, новых феноменов и тенденций в искусстве.

Итак, рассмотрев содержание и структуру искусствознания, мы можем перейти к определению этноискусствознания. Этноискусствознание — это междисциплинарная область исследований, находящаяся на стыке этнографии и искусствознания. Основное внимание уделяется изучению искусства, создаваемого в рамках определённых этнокультурных сообществ. Данная дисциплина исследует не только эстетические и формальные характеристики художественных произведений, но и их социокультурный, исторический и антропологический контексты.

Таблица 4

Ключевые аспекты этноискусствознания

Область исследований	Этноискусствознание
Междисциплинарный характер	На стыке этнографии и искусствознания
Объект исследования	Художественные произведения и практики, созданные в рамках определённых этнокультурных сообществ
Предмет исследования	Учение этнической специфики искусства

Этноискусствознание занимается широким спектром вопросов, связанных с изучением этнических аспектов художественной культуры. Оно охватывает следующие ключевые направления:

Этническая специфика художественной культуры

Изучение отличительных черт художественной культуры различных народов.

Народное (традиционное) искусство

Исследование народного искусства разных этносов, его происхождения и закономерностей развития.

Генезис и истоки

Анализ истоков народного искусства и его первобытных корней.

Взаимосвязь народного и профессионального искусств

Изучение взаимодействия между народным и профессиональным искусством.

Отдельные виды искусства

Специфические исследования отдельных видов народного искусства.

Судьба народного искусства в современном обществе

Анализ состояния народного искусства в условиях современного индустриального общества.

Способы сохранения и демонстрации

Методы сохранения и демонстрации народных художественных произведений в этнографических музеях.

Использование народного искусства для изучения этногенеза

Применение народного искусства как источника для исследования процессов этногенеза⁶.

В узком смысле этноискусствознание специализируется на исследовании изобразительного народного искусства. Народное искусство занимает центральное место в этноискусствознании, так как оно воплощает в себе неповторимые черты каждого народа, его мировоззрение, традиции и обычаи. Его значение проявляется в нескольких аспектах:

Историческая память и идентичность

Народное искусство сохраняет сведения о прошлом народа, его значимых событиях, традициях и религиозных воззрениях. Оно становится источником при изучении процесса формирования национальной и культурной самобытности.

Эстетика и художественный язык

Народное искусство обладает уникальной эстетикой, существенно отличающейся от канонов академического или профессионального искусства. Оно воплощает народные представления о красоте, гармонии и символике. Этноискусствознание исследует эти особенности, стремясь понять, каким образом они отражаются в произведениях народного творчества.

Антропологический аспект

Народное искусство часто содержит в себе отголоски древних верований, мифологических сюжетов и ритуальных практик. Этноискусствознание анализирует эти элементы, помогая понять мировосприятие и менталитет народа, а также выявить его взаимоотношения с окружающим миром.

Предметом этноискусствознания как научной дисциплины является изучение этнической специфики художественной культуры различных народов, а также исследование народного (традиционного) искусства, его генезиса, закономерностей развития, взаимодействия с профессиональным искусством, способов сохранения и трансляции в условиях современности.

⁶ Вайнштейн С.И. Этноискусствознание // Социально-этические проблемы в инфокоммуникационных технологиях (СЭПИТ). М., 1988. Вып. 2. С. 103–104.

2.2. Периодизация этноискусствоведения

Периодизация этноискусствоведения позволяет выделить ключевые этапы его становления и развития, начиная с самых ранних попыток осмысления искусства сквозь призму этнических особенностей и заканчивая современными междисциплинарными исследованиями. Проанализируем, как менялись подходы и методы в изучении этнического искусства, какие научные открытия и культурные события оказывали влияние на его эволюцию, а также как этноискусствоведение интегрировалось с другими областями знаний.

В самом общем виде периодизацию этноискусствоведения можно представить следующим образом:

Предыстория (до начала XIX века):

- Ранний этап (XVI век): вопросы о своеобразии творчества отдельных народов были впервые подняты Джорджо Вазари (1511–1574), который отмечал особенности итальянской художественной школы.
- Новое время (XVIII век): Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) сделал важный шаг в направлении этноискусствоведения, исследуя причины различий в художественном творчестве разных народов.

Формирование этноискусствоведения как научной дисциплины (XIX–XX века):

- Зарождение (рубеж XIX–XX веков): этноискусствоведение начинает оформляться в самостоятельную научную дисциплину. Основателями этого направления стали Франц Боас (1858–1942) и Альфред Крёбер (1876–1960), которые внесли значительный вклад в разработку его теоретических основ.

Модернизация и расширение исследований (конец XX – начало XXI века):

- Активизация научных исследований (рубеж XX–XXI веков): этап характеризуется расширением тематики исследований, активным применением междисциплинарного подхода и использованием инновационных исследовательских моделей, учитывающих национальное самосознание и культурные особенности.

Важным моментом в развитии этноискусствоведения является определение временного промежутка, когда исследования начали носить систематический характер. Для периодизации можно предложить использовать подход, предложенный австрийским историком искусства Г. Зедльмайром с учетом специфики этноискусствоведения.

Первый этап — предыстория, когда исследования носили несистематический характер и не были связаны с этноискусствоведческими методами. Этот этап мог бы соответствовать начальному накоплению знаний о народной культуре и искусстве, но без четкой методологии.

Второй этап — становление этноискусствознания как науки, начавшееся в первой половине XX века с разработки первых научных методов и теорий, посвященных исследованию этнического аспекта в искусстве. Этот этап характеризуется формированием основ этноискусствознания и началом использования этнографического материала в исследованиях.

Третий этап — развитие самостоятельного этноискусствоведческого подхода, начавшееся во второй половине XX века, связано с появлением специализированных концепций и методов, направленных на глубокое изучение проблемы взаимовлияния этноса и искусства.

Критерии периодизации

В основу периодизации этноискусствознания положены критерии, которые исследователи А.В. Жук, С.С. Тихонов и Н.А. Томилов использовали для периодизации этноархеологии. Интерпретация основных понятий и категорий в истории науки играет важную роль, поскольку, как отмечают исследователи, «...изменение понимания той или иной категории приводит к изменению лица и языка науки, что свидетельствует о наступлении нового этапа её развития»⁷. В этноархеологии учёные выделяют четыре ключевые категории:

1. Памятник — результат человеческой деятельности, непосредственно доступный исследователю.

2. Источник — информация, извлекаемая исследователем из памятника.

3. Объект и предмет — всё то, что изучается посредством источника и воссоздаётся на его основе.

4. Метод — приёмы, способы, умения и навыки, делающие возможными познавательные процессы в науке.

Применение исторического метода при анализе многообразия подходов является необходимым условием для систематизации различных концепций и выявления их генезиса. Размещение этих кон-

⁷ Жук А.В., Тихонов С.С., Томилов Н.А. Введение в этноархеологию / отв. ред. И.В. Молдин. Омск : Наука, 2003. С. 22.

цепций на хронологической оси позволяет реконструировать процесс формирования современных этноискусствоведческих теорий и установить существующие между ними взаимосвязи.

2.3. Ключевые этапы эволюции представлений об этнической специфике искусства

Античность и Средневековье

Проблема этничности как источника художественного своеобразия привлекла внимание мыслителей ещё в Античную эпоху. Греческие и римские мастера акцентировали внимание на различиях между эллинскими и варварскими художественными традициями, подчёркивая своё превосходство и оригинальность. Эллинское искусство воспринималось как образец изящества и гармонии, в то время как варварское творчество оценивалось как грубое и примитивное. Эти представления оказали существенное влияние на формирование классических канонов, ставших эталоном для последующих поколений европейских художников.

Идеи, обосновывавшие художественные различия между народами, нашли отражение в трудах таких философов, как Аристотель, Платон и Плиний Старший, и были восприняты средневековыми эстетическими учениями. Средневековье характеризуется расцветом христианского искусства, которое приобрело универсальный характер, независимый от этнических границ. Однако региональные художественные школы сохраняли локальную специфику, отражавшую особенности местных традиций и религиозного мировоззрения. Византийская иконопись, например, следовала строгим каноническим правилам и насыщалась глубокой символикой, в отличие от западноевропейского готического искусства, стремившегося к экспрессивности и эмоциональной насыщенности.

Эпоха Возрождения

Эпоха Возрождения стала периодом ренессанса интереса к классическому искусству и античным канонам красоты. Мастера этой эпохи активно изучали наследие древнегреческой и древнеримской цивилизации, стремясь воссоздать их эстетические идеалы. Несмотря на стремление к универсализации критериев художественности, национальные школы начали вырабатывать индивидуальные стилистические подходы. Итальянский Ренессанс отличался приверженностью натурализму и пристальным вниманием к анатомической достоверности, тогда

как североевропейское искусство больше тяготело к духовной и нравственной проблематике. Антропоцентричная направленность эпохи Возрождения проявилась в поиске обоснований уникальных особенностей итальянского художественного стиля, что ярко иллюстрируется в сочинении Джорджо Вазари (1511–1574) «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550–1568). Идея национальной самобытности итальянского искусства, выдвинутая Вазари, получила поддержку в XVII столетии благодаря подъему национального самосознания и нашла отражение в трудах Карела ван Мандера (1548–1606) «Книга о художниках» (1604), Иоганна фон Зандрарта (1606–1688) «Немецкая академия» (1675–1679) и Андре Фелибьена (1619–1695) «Беседы о наиболее знаменитых живописцах, старых и новых» (1666–1688).

Новое время

В период Нового времени национальная идентичность начала играть ключевую роль в развитии искусства. Образование национальных академий художеств способствовало утверждению идей патриотизма и национальной идентичности через искусство. Одновременно с этим процесс колонизации привёл к распространению европейских художественных традиций по всему миру, стимулируя взаимопроникновение культур и возникновение синкретичных форм искусства, сочетающих элементы европейского и местного художественного наследия.

Эпоха Просвещения ознаменовалась усилением тенденций к поиску корней художественного своеобразия, что было обусловлено новым осмыслением идей географического детерминизма, в частности, влияния природной среды на народы и их искусство, выраженного в трудах Шарля Луи де Секонда, барона де Ла Брэда и де Монтескьё (1689–1755). Значительное влияние оказали представления о народности и национальных традициях, разработанные Джамбаттистой Вико (1668–1744) и Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803).

Среди историков искусства Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) в своём труде «История искусства древности» (1764) стал одним из первых, кто перешел от накопления фактов к аналитическому исследованию причин художественных различий между народами, стремясь выявить закономерности и создать стройную научную систему⁸.

⁸ Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / пер. с нем. Ю.В. Иванова. М. : Алетей : Государственный Эрмитаж, 2000. С. 377–407.

Он разработал теорию, в которой стиль ассоциировался с определенным этносом и исторической эпохой, связывая понятия стиля с конкретными культурными и временными рамками. Это позволило осуществлять этническую и хронологическую атрибуцию памятников искусства на основании их стилистических особенностей.

В Новое время философские размышления о природе искусства велись Георгием Вильгельмом Фридрихом Гегелем (1770–1831). В своей работе «Эстетика» (1832–1845) Гегель развивал идею о том, что искусство служит средством выражения и постижения абсолютной идеи, проходящей через стадии философии природы и субъективного духа, до достижения этапа объективного духа, включающего нравственность⁹. Искусство, по мнению Гегеля, становится «ключом к разгадке мудрости и религии народов», являясь важнейшей формой осознания и выражения глубоких общечеловеческих интересов. Именно благодаря этому произведения искусства несут в себе отпечаток национального духа, что объясняет их уникальное своеобразие.

Идея Карла Шнаазе о том, что искусство является высшим проявлением культурного и национального духа, во многом предвосхитила концепции Виллема Воррингера (1881–1965) и Макса Дворжачка (1874–1921). Немецкий историк искусства предложил воспринимать стиль как систему форм, отражающих дух, настроение и миропонимание определенной эпохи, расы или нации. Эти положения оказались основополагающими для определения художественного своеобразия в работах Ипполита Тэна (1828–1893), который выдвинул базовые категории своей эстетической системы: «раса», «среда» и «исторический момент». Тэн считал, что расовая принадлежность определяется врожденными наследственными свойствами, которые проявляются в искусстве, тесно связанным с окружающей средой и культурой. Эти идеи получили дальнейшее развитие в труде Якоба Буркхардта (1818–1897) «Цивилизация в Италии в эпоху Возрождения» (1869), где он акцентировал внимание на исследовании духовной культуры и менталитета народа как определяющего фактора в формировании особенностей итальянского искусства.

Основные идеи Франца Боаса

На рубеже XIX–XX веков на пересечении этнографии и искусствознания формируется новая научная дисциплина — этноискус-

⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. М., 1968–1973. Т. 1. С. 50–51, 60–61.



Франц Боас
(1858–1942)

ствознание. Основателем данного направления признается американский этнограф и антрополог Франц Боас (1858–1942). Основной тезис Боаса заключался в отказе от применения унифицированных схем при изучении искусства различных племен и народов. Его культурно-исторический метод предполагал необходимость комплексного исследования этнического искусства, основанного на внимании к каждому уникальному пути развития культуры. Исходя из предпосылки, что каждая культура обладает собственным, неповторимым путем развития, Боас был одним из первых, кто применил междисципли-

нарный подход к изучению культуры североамериканских индейцев, интегрируя методы этнографии, антропологии, лингвистики, культурологии и искусствоведения. Чтобы лучше понять эти идеи, обратимся к следующей таблице, которая наглядно демонстрирует основные положения его теории:

Таблица 5

Основные идеи Франца Боаса

Идея	Содержание
Отказ от применения общих схем	Каждая культура имеет свой уникальный путь развития, поэтому использование общих схем для анализа искусства различных племен и народов неправомерно. Необходимо глубоко изучать каждую культуру отдельно, чтобы понять её специфику и уникальные проявления.
Комплексный подход	Искусство рассматривается как неотъемлемая часть целостной культуры, что требует интегрирования методов этнографии, антропологии, лингвистики, культурологии и искусствоведения. Такой подход позволяет учесть взаимодействие различных аспектов культуры, включая язык, религию, обычаи и другие факторы, которые непосредственно влияют на искусство.

Продолжение табл. №5

Идея	Содержание
Антропологический подход	Искусство является продуктом человеческого опыта и самовыражения, поэтому оно неразрывно связано с особенностями мировоззрения, психики и физического состояния людей, создающих и воспринимающих произведения искусства
Критика культурно-исторического метода	Критика попыток свести развитие искусства к общим законам и закономерностям. Каждый случай требует индивидуального рассмотрения, учитывая контекст, в котором создавалось произведение искусства.

Акцент на внехудожественные факторы развития искусства вызвал неоднозначную реакцию среди представителей Венской школы искусствознания. Одним из важнейших концептов, определивших формальный подход в искусствознании XX века, стала концепция Алоиза Ригля (1858–1905). Известный своими трудами по разработке понятия «художественная воля», Ригль также критиковал культурно-исторический метод. Согласно его взглядам, развитие художественного творчества следует собственным внутренним закономерностям, которые нельзя объяснить исключительно внешними факторами. Однако Ригль признавал влияние психологических и национальных факторов на искусство. Он считал, что выявление специфичных для искусства закономерностей возможно через изучение самого искусства в контексте реальных условий, в которых осуществляется художественное развитие. Исследование мотива, художественной формы, генетического ряда этой формы, а также параллельное изучение других форм, составляющих генетические ряды, позволяют выделить общие закономерности развития искусства и выявить структурные принципы, определяющие особенности художественного стиля.

Формальная школа

Немецкий историк искусства Август Шмарзов (1853–1936), в отличие от Алоиза Ригля, полагал, что произведение искусства обретает подлинную ценность только тогда, когда в нём достигается гармония между субъектом и объектом, человеком и природой. Философ искусства В. Арсланов (год рождения 1947), анализируя труды Шмарзова, охарактеризовал его концепцию как антропологический вариант формального

искусствознания. Он отмечает, что «...единство субъективного и объективного представлено в самом человеческом теле, которое, с одной стороны, есть один из объектов природы, а с другой стороны, человек — это дух, причем человеческая душа не что-то противоположное телу, а как понимал уже Аристотель, иное название целое, форма форм»¹⁰.



Генрих Вельфлин
(1864–1945)

Генрих Вельфлин (1864–1945) рассматривал стиль как выражение чувственности, связанной с телесным существованием определённого типа. Он искал формы телесного бытия человека соответствующей эпохи, описывая их как «...определённую манеру держаться и двигаться, игриво-легкую или серьёзно-важную осанку, взволнованность или спокойствие — одним словом, жизнеощущение эпохи»¹¹. Вельфлин подчеркнул связь изобразительного искусства с национальным характером, понимаемым как совокупность устойчивых черт восприятия окружающего мира, присущих данной национальной общности. После Вельфлина в структуру формально-стилистического анализа вошло описание национальных типов, поскольку «схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности»¹². Таким образом, у Генриха Вельфлина наблюдается чёткое выделение роли этнического фактора в процессе формообразования произведений искусства, что предопределило интеграцию искусствознания с этнопсихологией.

Иконологический метод, теория архетипов и структурализм

Иконологический метод, разработанный на основе исторической методологии и развитый в немецкой школе Абрахама Варбургом (1866–1929) и Эрвином Панофски (1892–1968), использовался для выявления в произведениях искусства различных уровней индивидуального и коллективного сознания. В статье «Перспектива как символическая форма»

Панофски выделяет три ключевых аспекта:

1. Отношения между идеалом, систематизированной точкой зрения и детализацией исторического поиска.

¹⁰ Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX в. М., 2003. С. 127.

¹¹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е.Г. Лундберга. СПб., 2004. С. 143.

¹² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002. С. 278.

2. Связь между концепцией общей теории и частной инфраструктурой произведений искусства.

3. Взаимодействие между образами и концептуальными моделями.

Этот метод предполагает глубокий анализ произведений искусства, основанный на рассмотрении символического содержания, культурных кодов и интерпретационных ключей, что позволяет раскрыть многослойные смыслы, скрытые в художественных произведениях¹³. Эта методика подразумевает подход, который включает три основных уровня анализа. Рассмотрим каждый из них подробнее в таблице 6.

Таблица 6

Основные принципы иконологического метода

Уровень	Описание
Предикативный	Простое описание видимых объектов и сцен в произведении. Этот уровень ограничивается фиксацией очевидных элементов композиции.
Иконографический	Идентификация традиционных мотивов, символов и аллегорий. Данный уровень требует знания культурных кодов и традиций для правильной интерпретации образов.
Иконологический	Глубокий анализ смысла произведения, учитывающий исторические и культурные контексты. Этот уровень позволяет раскрыть смыслы, скрытые в художественных произведениях.

Задача искусствоведа, по мнению Э. Панофского, заключается в выявлении бессознательных и интуитивно уловленных художником точек зрения, которые отражают мировоззрение нации, эпохи, класса, религиозные и философские убеждения¹⁴. Для реконструкции этих смыслов необходим синтетический подход, основанный на знании основополагающих тенденций человеческой мысли, обусловленной индивидуальной психологией и мировоззрением (*Weltanschauung*)¹⁵.

¹³ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб., 2004.

¹⁴ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства / пер. В.В. Симонова. СПб., 1999. С. 24.

¹⁵ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства / пер. В.В. Симонова. СПб., 1999. С. 57.

Теория архетипов Карла Густава Юнга (1875–1961) сыграла значительную роль в развитии этноискусствознания. Термин «архетип», введённый Юнгом в 1919 году в работе «Инстинкты и бессознательное», обозначает изначальные, врождённые психические структуры, служащие основой для фантазии и поведения, закреплённые в коллективном бессознательном и проявляющиеся в мифах, верованиях, сновидениях, литературе и искусстве. Архетипы формируются в результате взаимодействия индивида с окружающей средой и служат источниками символов и метафор, используемых в искусстве и культуре.

Значительный вклад в развитие этноискусствознания внесли труды французского антрополога Клода Леви-Стросса (1908–2009). Его работы, такие как «Печальные тропики» (1955), «Структурная антропология» (1958) и «Тотемизм сегодня» (1962), основаны на методах этнографии и структурного анализа языка. Они позволили выявить и описать систему «мифем» — базовых элементов культуры, служащих строительными блоками мифов и сказаний, а также факторов, влияющих на художественное творчество. К. Леви-Стросс показал, что в различных этносах существуют схожие механизмы формирования устойчивых мифов, символов и сюжетов, что объясняет повторяющиеся мотивы в художественных произведениях.

Расширение исследований об этнической специфике искусства в XX—XXI веках

Конец XX — начало XXI века знаменуются специализацией этноискусствознания как научной дисциплины. В этот период сформировался обширный библиографический корпус, посвященный вопросам этнической специфики искусства, появились специализированные исследования, охватывающие национальные школы, стили, жанры и отдельных авторов. Этническое искусство привлекает внимание ученых из различных областей, что стимулирует увеличение числа публикаций и дискуссий в рамках международных исследовательских проектов. Например, труды Дж. Томаса «Этнические пассажи: литературные эмигранты в XX веке в Америке», «Итальянское чувство: искусство этничности в Америке», а также исследования, посвященные проблемам этнической идентификации в американской литературе «Изобретение этнической принадлежности» и «Этническая принадлежность как социальная конструкция».

Концепция «этноискусство» (ethnoart) разрабатывалась на основе исследований Георгия Сильвера, немецкого философа и историка ис-

куства, жившего в середине XX века. Он известен своими работами по философии искусства, особенно по вопросу соотношения между стилем и формой. Г. Сильвер изучал проблемы идентификации различных видов искусства и интерпретации художественных образов в его эмном аспекте. Особенностью эмного подхода является изучение культуры с позиции внутреннего наблюдателя, то есть с точки зрения носителя традиции. Эмный подход, предложенный Сильвером, стал важным инструментом для этноискусствоведческого анализа, позволяя исследователям учитывать не только внешние формы, но и внутренние смыслы, передаваемые через художественные образы.

Концепция этноискусства получила развитие благодаря трудам различных ученых и исследователей, которые работали над вопросами этнической идентичности, культурного разнообразия и специфики художественного творчества в контексте этнических групп. Помимо уже упомянутых исследователей, таких как Франц Боас, Карл Шнаазе и Георгий Сильвер, стоит упомянуть следующих:

Клод Леви-Стросс — французский антрополог и структуралист, чьи работы оказали значительное влияние на развитие теории этноискусства. Его идеи о структуре мифа и символическом мышлении были применены к анализу художественных произведений и их значения в этнических сообществах.

Марсель Мосс — французский социолог и антрополог, внёсший большой вклад в изучение дарообмена и символического обмена в обществах. Его работы помогли лучше понять культурные и социальные аспекты искусства в этнических группах.

Виктор Тернер — британский антрополог, известный своими исследованиями ритуалов и символизма. Его идеи о ритуалах перехода и социальной драме также нашли применение в изучении этнического искусства.

Джеймс Клиффорд — американский антрополог и критик, чьи работы сосредоточились на вопросах идентичности, власти и репрезентации в контексте мультикультурализма. Его исследования помогают понять, как этническое искусство функционирует в глобальном мире.

Арнольд Хаузер — венгерский историк искусства, чья книга «Социальная история искусства» предложила новую перспективу для понимания искусства в контексте общественных и исторических изменений.

2.4. Проблема определения границ и содержания этноискусствознания в отечественном гуманитарном знании

Во второй половине XX века активизация этнокультурных процессов стала одной из ключевых характеристик российской культуры, проявляющейся в стремлении этносов сохранять свою самобытность и этническую идентичность. Развитие отечественного этноискусствознания отражает общую динамику эволюции научного знания, включая постепенное движение от создания частных теорий к формированию более широких научных концепций.

С середины 1960-х годов российские искусствоведы начали обращаться к понятиям «этнос», «этничность» и «этническое» для определения истоков национального стиля. Теоретической базой для многих исследований послужила концепция этноса Ю.В. Бромлея, согласно которой основной консолидирующей силой культурного опыта этноса является этническая традиция.

Труды таких исследователей, как С.В. Иванов, Б.М. Бернштейн, А.А. Каменский, А.Я. Зись, Д.В. Сарабьянов, М.Г. Неклюдова, И.Я. Богуславская, Е.Г. Катаева и Л.М. Немченко, направлены на выявление роли этнического фактора в развитии искусства и утверждение этничности как важного фактора искусствоведческого анализа. Принципы междисциплинарного подхода способствуют исследованию национального (локального) своеобразия искусства.



С.И. Вайнштейн
(1926–2008)

Российский этнограф и археолог С.И. Вайнштейн одним из первых определил предметную область этноискусствознания как этническую специфику художественной культуры отдельных народов. Определение содержания явлений и процессов, составляющих предмет этноискусствознания, является сложной задачей, поскольку эта область находится на пересечении нескольких дисциплин и требует глубокого понимания как этнических, так и художественных аспектов. Решение этой задачи осложняется двумя основными препятствиями:

Во-первых, многообразие определений этничности. Этничность — это сложная и многогранная категория, которая может включать в себя язык, культуру, традиции, религию и другие аспекты. Различные исследователи могут по-разному опреде-

лять сущность этничности, что приводит к разным подходам к изучению этнического искусства. Например, одни ученые могут фокусироваться на материальной культуре, другие — на символических и ритуальных аспектах. Это разнообразие подходов затрудняет создание единой и универсальной модели для этноискусствознания.

Во-вторых, необходимость междисциплинарного подхода. Этноискусствознание требует интеграции знаний из различных областей, таких как этнография, искусствоведение, антропология, социология и психология. Каждое из этих направлений предлагает свои методы и подходы к изучению искусства, что усложняет создание единого и последовательного метода исследования. Междисциплинарный подход также требует от исследователей высокой квалификации и способности синтезировать знания из разных наук.

Таким образом, проблема определения границ и содержания этноискусствознания связана с необходимостью выработки четких критериев и подходов, позволяющих адекватно оценивать и анализировать этническое искусство в его многообразии и сложности.

Для преодоления вышеуказанных ограничений принято применять *комплексный подход*, который объединяет: 1) многоаспектный анализ этнической специфики, предполагающий рассмотрение этнических особенностей в различных сферах; 2) анализ культурного контекста.

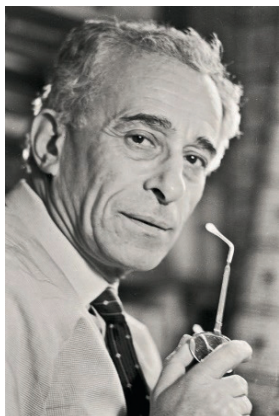


С.В. Иванов
(1895–1986)

Этот подход лежит в основе работ этнографа и искусствоведа С.В. Иванова (1895–1986), специализировавшегося на истории изобразительного искусства народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Ученый сформулировал принципы интерпретации народного орнамента как источника для исследования вопросов этногенеза и этнической истории. В своей монографии «Орнамент народов Сибири как исторический источник» он убедительно продемонстрировал, что разнообразие типов орнаментов в искусстве данных регионов свидетельствует о культурных связях с соседними народами¹⁶. В ряде случаев именно типы орнаментов могут слу-

¹⁶ Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). // Народы Севера и Дальнего Востока / отв. ред. Л.П. Потапов. М.; Л., 1963.

жить индикаторами хронологических этапов в развитии искусства определенного этноса. Иванов настаивал на необходимости комплексного подхода при изучении народного орнамента, подчеркивая важность привлечения данных этнографии, антропологии, лингвистики, истории, археологии, фольклора, религиоведения и искусствоведения.



Б.М. Бернштейн
(1924–1993)



С.М. Червонная

исследования, имеющие общетеоретическое значение, включают работу искусствоведа Б.М. Бернштейна «Несколько соображений в связи с проблемой искусство и этнос». По мнению исследователя, наличие искусства само по себе является важным признаком существования этнических общностей даже в археологических культурах. В этом смысле вся история искусства может считаться этноискусствознанием, поскольку этническая составляющая присутствует в любом историко-художественном описании¹⁷. Выводы Бернштейна о сущности взаимосвязей искусства и этноса, а также задачи и принципы этноискусствоведческого подхода значительно уточняют наше понимание этноискусствознания.

Конец XX — начало XXI века ознаменовались активизацией этноискусствоведческих исследований в России. Проблема специфики художественных школ рассматривалась в контексте межкультурного диалога и определения общего и особенного.

С.М. Червонная, специалист по национальному изобразительному искусству российских регионов, в своей монографии «Все наши боги с нами и за нас» сформулировала обобщающие положения об особенностях проявления этнического в современном искусстве¹⁸. Она определила основные тенденции, вписав локальные явления в мировой контекст,

С.М. Червонная, специалист по национальному изобразительному искусству российских регионов, в своей монографии «Все наши боги с нами и за нас» сформулировала обобщающие положения об особенностях проявления этнического в современном искусстве¹⁸. Она определила основные тенденции, вписав локальные явления в мировой контекст,

¹⁷ Бернштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Советское искусствознание. 1978. Вып. 2. С. 274–294.

¹⁸ Червонная С. М. Все наши боги с нами и за нас (Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России). М., 1999.

и проанализировала творчество конкретных художников, работающих в таких направлениях, как этнографика и этноживопись.



Н.А. Томилов



Т.М. Степанская
(1939–2020)

В конце 1990-х годов одной из ведущих тенденций в современном искусстве стала концепция этнофутуризма. Впервые этот термин был введен эстонским литератором Карлом-Мартинусом Синияром в 1989 году, а в 1990-е годы этнофутуризм оформился как художественное направление финно-угорского искусства. Основные программные положения этнофутуристов были изложены в «Манифесте этнофутуризма». Культуролог Л.М. Колчева в работе «Этнофутуризм как явление культуры» определяет это явление как мировоззрение и творческий метод, сочетающий архаичное, первозданное этническое содержание, присущее исключительно данному народу, с современной формой или архаичную форму с современным содержанием¹⁹.

В 1990-е годы произошла смена научной парадигмы в изучении искусства региональных художественных центров. В центре внимания сибирских искусствоведов оказался категориальный комплекс «этноценность–субъектность».

В работе «Художественный стиль и проблемы выявления этнической специфики в археолого-этнографических материалах» (1993), имеющей принципиальное значение для развития этноискусствознания, исследователь Н.А. Томилов провел сравнитель-

ный анализ существующих определений категории «стиль» и пришел к выводу о необходимости выяснить глубинные причины возникновения стиля, а также детально проанализировать его зависимость от этнической психологии и этнического самосознания²⁰. Автор подчер-

¹⁹ Колчева Э.М. Этнофутуризм как явление культуры. Йошкар-Ола, 2008.

²⁰ Томилов Н.А. Проблемы этнической истории: (по материалам Западной Сибири). Томск, 1993. С. 201.

кнул рациональный аспект интеграции этнографии и искусствоведения, повышающий информативную

Доктор искусствоведения, профессор Т.М. Степанская (1939–2020) внесла значительный вклад в развитие этноискусствознания. Ее научно-педагогическая школа была ориентирована на комплексное изучение архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства Сибири и прилегающих территорий (Казахстан, Монголия, Китай). Центральной идеей этноискусствоведческой концепции Степанской является положение о том, что этнические традиции представляют собой целостные формально-содержательные структуры, включающие ценные художественные достижения этноса и определяющие индивидуальность творческого метода и стиля современного художника.

На современном этапе исследования этноискусствознания развиваются в следующих направлениях:

1. Роль этнических факторов в формировании специфики искусства. Изучается влияние этнических особенностей на художественную практику, анализируются процессы адаптации и трансформации этнических традиций в условиях современности.

2. Связи этнотрадиций и художественного творчества. Исследуется, как традиционные этнические формы и символы находят отражение в современном искусстве, взаимодействуя с новыми формами художественного выражения.

3. Архетипические, мифологические и символические мотивы в искусстве. Утверждается, что этнокультурная традиция выражается в искусстве через архетипические, мифологические и символические мотивы, темы, сюжеты и образы. Этнический менталитет рассматривается как устойчивый стержень, система сознательных и бессознательных установок, сопряженная с этническими традициями.

4. Концепция искусства как формы выражения идентичности. Утверждается, что искусство, принадлежащее этносу, цивилизации или эпохе, является формой осознания и выражения идентичности данной общности.

Эти направления свидетельствуют о важности междисциплинарного подхода и углубленного анализа этнических аспектов в производстве искусства.

Таким образом, теоретическая основа этноискусствознания строится на концепции этничности, которая описывает её как совокупность признаков, отличающих один реальный этнос от другого. Объ-

ектом исследования становится искусство этнических общностей, а основное направление изучения — этнические особенности этого искусства. Как междисциплинарное научное направление этноискусствознание объединяет элементы этнографии и искусствознания, что позволяет глубже понимать искусство через призму культурных традиций различных народов.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Определите, что такое этноискусствознание, и объясните его значение в современном мире.
2. Перечислите основные периоды в развитии этноискусствознания и дайте краткую характеристику каждому из них.
3. Опишите ключевые этапы эволюции представлений об этнической специфике искусства и объясните, почему они имеют важное значение.
4. Охарактеризуйте развитие этноискусствознания в России и выделите уникальные особенности российского подхода к этому направлению.
5. Какие методы используются в исследовании этноискусства и как они применяются на практике?
6. Назовите актуальные проблемы и перспективы развития этноискусствознания в XXI веке.

Практические задания:

1. Составьте сравнительную таблицу, в которой этноискусствознание сопоставляется с другими смежными дисциплинами (например, этнографией, культурологией). Обозначьте сходства и различия, а также укажите возможности взаимного обогащения дисциплин.
2. Выберите один из ключевых этапов эволюции представлений об этнической специфике искусства и подготовьте эссе, в котором подробно рассмотрите выбранный этап и его влияние на последующее развитие дисциплины.
3. Проведите сравнительный анализ подходов к этноискусствознанию в трудах различных исследователей. Выявите сходства и отличия, а также оцените их влияние на современные представления об этнической специфике искусства.
4. Проведите исследование этнической специфики искусства одного из народов, используя методы этноискусствознания. Резуль-

таты исследования представьте в форме отчета или мультимедийной презентации.

5. Напишите реферат на тему «Роль этноискусствознания в сохранении культурного наследия». Включите в работу обзор теоретических основ и практические примеры реализации этноискусствознания в культурной политике.

6. Создайте мультимедийную презентацию, демонстрирующую основные этапы эволюции представлений об этнической специфике искусства. Используйте визуальные материалы, аудиозаписи и видеоматериалы для повышения наглядности и эффективности подачи информации.

Библиографический список

1. Бернштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Советское искусствознание. 1978. Вып. 2. С. 274–294.

2. Боас Ф. Ум первобытного человека // Открытый текст: электронное периодическое издание. URL: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=3337> (дата обращения: 22.11.2011).

3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М. : Наука, 1983. 412 с.

4. Вайнштейн С.И. Этноискусствознание // Социально-этические проблемы в инфокоммуникационных технологиях (СЭПИТ). Вып. 2. М., 1988. С. 45–56.

5. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань : Дом печати, 2002. 234 с.

6. Колчева Э.М. Этнофутуризм как явление культуры. Йошкар-Ола, 2008.

7. Нехвядович Л.И. Историко-теоретические аспекты этноискусствознания // Известия Алтайского государственного университета. 2013. № 2–1. С. 10–15.

8. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.). Барнаул, 2009. С. 36–37.

9. Томилов Н.А. Проблемы этнической истории: (по материалам Западной Сибири). Томск, 1993. 201 с.

10. Червонная С.М. Все наши боги с нами и за нас (Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России). М., 1999.

РАЗДЕЛ II

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

ЛЕКЦИЯ 3. ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Ключевые слова: этнокультурная традиция, эволюционизм, диффузионизм, функционализм, исторический подход, структурализм, модернизм, постмодернизм, отечественная этнология, этнос, этническая культура, этническая идентичность, этнический менталитет, мифология, стереотипы, ценности, преемственность, наследие, современная культура, глобализация

3.1. Определение термина «этнокультурная традиция»

Термин «этнокультурная традиция» введен в научный оборот во второй половине XIX века, однако до сих пор нет общепризнанной точки зрения на его сущность и значение. Эволюция понятия «этнокультурная традиция» в гуманитарных науках связана с многообразием исторических моделей формирования этносов, что находит отражение в тенденции к расширению объема значения.

Первоначальные сведения о племенах и народах, содержащие описание их внешнего вида, образа жизни и бытовых особенностей, представлены в трудах Геродота, Гиппократ и Платона. В ранне-средневековый период начали формироваться подходы к описанию традиций, основанные на изучении «чужих» народов по сравнению с собственными. Подобные описания встречаются в трудах византийских авторов VI–X веков, таких как Иордан, Маврикий и Константин. Мыслители эпохи Ренессанса, включая Марсилио Фичино, Никколо Макиавелли и Джорджо Вазари, внесли значительный вклад в развитие представлений о традициях, подчеркивая важность приобщения человека к культурному наследию Античности через самосовершенствование. В эпоху Просвещения продолжалось осмысление античных идей о влиянии природной среды на традиции и обычаи народов, что получило своё теоретическое обоснование в трудах Шарля Луи де Монтескье. В Италии подобные идеи разви-

вал Джамбаттиста Вико, в Германии Иоганн Готфрид Гердер. В Новое время Иммануил Кант в своём труде «Антропология с прагматической точки зрения» предложил рассматривать народ как сообщество, объединённое общей идеей происхождения, что заложило основу для современных теоретических концепций о роли традиции в структуре этнической идентичности.

Процесс продвижения гуманитарной науки к определению этнокультурной традиции проявляется в трудах Г. Гегеля о нации. Он рассматривал нацию как общность, обладающую двумя источниками развития: с одной стороны, это родовые и племенные образования, которые со временем трансформировались в этнические общности, а с другой — общественные институты, возникшие с образованием государственных структур. Гегель подчеркивает, что традиция «...является душой каждого последующего поколения, его духовной субстанцией, ставшей чем-то привычным, его принципами, предрассудками, богатством»²¹.

3.2. Основные подходы к исследованию этнокультурной традиции

Со второй половины XIX века этнокультурная традиция исследуется с использованием методологических подходов эволюционизма, диффузионизма, функционализма, американской школы исторической этнологии и структурализма. Следует подчеркнуть, что этнокультурная традиция рассматривается как многоаспектное, полиструктурное междисциплинарное явление, которое стало предметом анализа в таких науках, как этнология, антропология, социология и психология. Внутри этих дисциплин начались процессы разграничения исследовательских подходов к изучению этничности. В дальнейшем, начиная с середины XX века, появились новые теоретические направления, такие как постмодернизм, которые также внесли вклад в изучение этнокультурных традиций. Рассмотрим следующие теоретические направления:

Эволюционизм

В рамках этнологии, в контексте теории эволюционизма, был разработан один из первых подходов к определению этнокультурной традиции. Эволюционная школа предложила концепцию последо-

²¹ Гегель Г.Ф.В. Философия права // Сочинения. М.; Л., 1990. Т. 7. С. 356–357.

вательного развития человечества и его культуры, основываясь на признании идеи общественного прогресса, подразумевающего переход от простых форм к более сложным. В рамках этого подхода традиция рассматривается как часть социокультурного наследия прошлого, которая сохраняет или адаптирует свою сущностную природу при взаимодействии с современной реальностью. Основой данного подхода является представление о динамическом развитии общества, где традиционные элементы могут адаптироваться и сосуществовать с современными практиками (Э. Тайлор, Г. Спенсер, А. Бастиан, Л. Морган).

Диффузионизм

В рамках теории диффузионизма была разработана концепция, согласно которой этнокультурная традиция рассматривается как результат взаимодействия внутренних процессов развития культуры и внешних факторов, связанных с процессами заимствования, переноса и смешения её элементов посредством различных форм взаимодействия между народами, таких как переселение, завоевание, смешение расовых типов и прочие (Ф. Ратцель, Л. Фробениус, Ф. Гребнер).

Функционализм

Бронислав Малиновский, основоположник функциональной школы в этнографии и антропологии, утверждал, что этнокультурные традиции сохраняются благодаря своей интеграции в функционирование конкретного общества, которая определяется системой потребностей и интересов этого общества. В качестве основного механизма воспроизводства этнокультурной традиции учёный выделял миф. Миф, по его мнению, играет важную роль в поддержании социальной сплоченности и идентификации сообщества. Он считал, что мифы выполняют не только повествовательную функцию, но и активно участвуют в общественной жизни, объясняя и оправдывая существующие порядки, обычаи и ритуалы. Согласно Малиновскому, мифы обеспечивают передачу культурных ценностей и традиций от поколения к поколению, выполняя функции «живого» хранилища коллективного опыта. Они выступают как средство социализации, способствуя сохранению и воспроизводству этнокультурных традиций, одновременно укрепляя социальные структуры и нормы.

Исторический подход

Среди подходов к интерпретации этнокультурной традиции в гуманитарной науке важным является исторический подход, который рассматривает изменения во времени, а также принцип культурно-

го детерминизма, согласно которому духовные явления культуры оказывают значительное влияние на общественное развитие. Этнокультурная традиция воспринимается как ценность, передаваемая из поколения в поколение. Одной из концепций, развивающей эту идею, является теория Франца Боаса, который видел в традиции основной фактор культурной динамики. Антропологи, придерживающиеся этого подхода, изучают примитивные общества, рассматривая их как культурные системы, где обычаи и традиции играют важную роль в регулировании жизнедеятельности. Идеи Боаса нашли продолжение в работах этнопсихологов Маргарет Мид и Рут Бенедикт, которые подчеркивали значение этнокультурной традиции в формировании межпоколенной идентичности и передачи опыта.

Структурализм

Следующий этап концептуализации этнокультурной традиции связан со структурализмом. Согласно концепции Клода Леви-Стросса, этнокультурная традиция включает не только «нормы поведения, навыки и понятия», но и символический круг ментальных смыслов, архетипов и отношений, тесно связанных с языком и невербальными формами коммуникации этноса. Важной идеей является то, что структура мифа как механизма воспроизводства традиции коррелирует со структурой бессознательного, отражая менталитет народа, создавшего этот миф. Феномены этнокультуры воспринимаются как внешние проявления «Я», выражаемые через символы и знаки²². Разработку данной концепции начал Карл Густав Юнг, который связал исследование традиции с архетипическими структурами коллективного бессознательного, предлагая объяснение традиционных механизмов индивидуации и формирования этнической идентичности. Эти идеи были развиты в трудах таких исследователей, как Эдвард Эдингер, Михаил Евзлин, Майкл Полани и Владимир Топоров. Основываясь на принципах символического подхода, они рассматривают традицию как символический код, обеспечивающий сохранение и передачу этнокультурного опыта.

Модернистская критика традиции

Дихотомическая концепция традиции, заложенная эволюционистами, получила дальнейшее развитие в модернистской теории. Здесь традиция часто рассматривается как негативный фактор, замедляющий историческое развитие. Макс Вебер, Горен Терборн и Самюэл

²² Леви-Стросс К. Структура и форма // Семиотика. М., 1983. С. 700–729.

Хантингтон утверждали, что модернизация имеет универсальный характер и ведет к постепенному исчезновению региональных и этнических различий. Согласно цивилизационной теории модернизации Терборна, эпоха модернизируется заканчивается, когда различия между традиционными и современными моделями поведения утрачивают свое значение в общественных и культурных дискуссиях. В результате модернистские концепции культурного развития привели к формированию представления об этнокультурной традиции как о застывшем явлении, принадлежащем доковременному периоду.

Неомодернизм

В начале 1980-х годов в теории модернизации сформировался неомодернизм, который предложил новую тенденцию в интерпретации развития. Ключевой концепт исследований Ральфа Дарендорфа, Петра Штомки и Шмуэля Эйзенштадта заключался в идее позитивного потенциала традиций, включая этнокультурные. Оспаривая анти-традиционалистские взгляды классического модернизма, ученые сосредоточились на выявлении модернизационных возможностей традиций. В новых трактовках традиция стала восприниматься не как неподвижный элемент культуры, а как динамичный стержень, вокруг которого сосредотачиваются подвижные и изменчивые культурные элементы.

Постмодернистский конструктивизм

В постмодернистской трактовке этничности доминирующим направлением стал конструктивизм. Работы таких авторов, как Абдулла Глассис, Эрнест Геллнер, Бенедикт Андерсон и Эрик Хобсбаум, объединены идеей о нации как результате социального конструирования. В этом контексте традиция воспринимается как символическая конструкция, постоянно создаваемая и изменяемая живущими поколениями в зависимости от субъективной интерпретации и переосмысления. Центральным понятием становится отказ от культурных определённостей, что приводит к критическому отношению к идее познаваемости этнокультурных традиций. Такой подход сводит традицию к субъективному восприятию, ставя под сомнение её объективное содержание как знаковой системы. Постмодернистские концепции, подвергнув сомнению понятие этнокультурной традиции, актуализировали проблемы национальной и этнической идентичности.

Оценка аргументов, приводимых зарубежными авторами, показывает, что в современном западном гуманитарном знании суще-

ствуют две противоположные точки зрения. Одна из них утверждает, что этнокультурная традиция постепенно исчезает, уступая место инновациям, и воспринимается как нечто устаревшее. Другая точка зрения развивает идею о том, что традиция обладает значительным модернизационным потенциалом и играет ключевую роль в сохранении и передаче этнокультурного опыта, служа своего рода символическим кодом.

3.3. Отечественные исследования этнокультурной традиции

В работах советских и российских авторов, несмотря на существенные различия в теоретических подходах, понятие этнокультурной традиции рассматривается в контексте анализа традиции как социально-философской категории. В 1960–1980-е годы И.В. Суханов, В.Д. Плахов, Э.С. Маркарян и К.В. Чистов разработали концепции, раскрывающие этот феномен в его целостности и многообразии связей, определяя его место в истории культуры, и значимость этнокультурной традиции как понятия в системе методологического инструментария гуманитарных наук.

В отечественной словарной и энциклопедической литературе понятие «традиция» чаще всего объясняется через призму понятий классической социологии, особенно в контексте проблем передачи общественного наследия из поколения в поколение. Философский словарь определяет традицию (лат. *tradicio* — передача, предание) как «...исторически сложившиеся и передаваемые от поколения к поколению обычаи, обряды, общественные установления, идеи и ценности, нормы поведения и т.п.; элементы социально-культурного наследия, сохраняющиеся в обществе или в отдельных социальных группах в течение длительного времени»²³. Как видно, в философском определении традиции акцент делается на её содержательном аспекте и отождествляется с культурой. Однако в культурологическом словаре предлагается более широкое определение, охватывающее не только культурные, но и социальные аспекты традиции: «Традиции — социальное и культурное наследие, передающееся от поколения к поколению и воспроизводящееся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени. Традиции включают в себя: объекты социокультурного наследия (матери-

²³ Философский словарь. М., 1991. С. 465.

альные и духовные ценности); процессы социокультурного наследования; способы этого наследования. В качестве традиции выступают определенные культурные образцы, институты, нормы, ценности, идеи, обычаи, обряды, стили»²⁴.

Традиция, по определению К.В. Чистова, означает «опыт, накапливающийся в виде системы стереотипов человеческой деятельности (активности) и результатов этой деятельности, представлений о тех и других и, наконец, способов их обозначения и символизации»²⁵. При этом как культура в целом, так и традиция представляют собой формы коллективной социальной памяти, сохраняющие и передающие опыт поколений.

В отечественных научных исследованиях традиция рассматривается в двух основных значениях: 1) как фундаментальная универсальная характеристика, действие которой распространяется в широких временных и пространственных пределах, охватывая целые исторические эпохи, цивилизации и регионы; 2) как конкретная практика, воспроизводящаяся в определенных группах, например, в этнических общностях. Российский ученый Э.В. Быкова, анализируя эти значения на основе культурологического подхода, утверждает, что в первом случае традиция определяет собой конкретный тип культуры, а во втором — тождественна традиционной этнической культуре²⁶.

Этнокультурная традиция является ключевым понятием отечественной исторической этнологии. Ее определения связаны с теориями этноса и этничности. Существуют две основные позиции в трактовке понятия «этнос»: во-первых, природное биологическое понимание, представленное в отечественной науке концепцией Л.Н. Гумилева, во-вторых, культурное понимание, базирующееся на идеях конструктивизма. Гумилев определяет этнокультурную традицию как иерархию стереотипов и правил поведения, культурных канон, политических и хозяйственных форм, мировоззренческих установок, характерных для данного этноса и передаваемых из поколения в поколение. Эта традиция определяет своеобразие каждого этноса, его место среди других народов: «...именно этническая традиция, а не язык, не религия и не общая территория, является един-

²⁴ Культурология XX век : словарь. М., 1997. С. 480–481.

²⁵ Чистов К.В. Традиции и вариативность // Советская этнография. 1983. №2. С. 15.

²⁶ Быкова Э.В. Традиция как способ формирования и функционирования народной культуры // Народная культура в современных условиях. М., 2000. С. 30.

ственным уникальным дифференцирующим маркером для самоидентификации этноса»²⁷.

Теория этноса Ю.В. Бромлей способствовала развитию социально-культурного подхода к интерпретации этнокультурной традиции. Ученый определяет традицию как явление материальной и духовной культуры, социальной или семейной жизни, сознательно передающееся от поколения к поколению с целью поддержания жизни этноса. Ю.В. Бромлей рассматривает этнокультурную традицию в тесной взаимосвязи с понятием «этническое самосознание». Исследователи сходятся во мнении, что общность происхождения, языка, территории, антропологические и другие признаки не являются необходимыми условиями для выделения этноса. Однако этнокультурная традиция признается важнейшим признаком реальной этнической общности на всех этапах ее существования.

Важной для теоретического оформления понятия этнокультурной традиции является концепция этнолога С.В. Лурье. Исследователь понимает традицию как «...комплекс культурных парадигм, крепко сцепленных одна с другой и представляющих собой устойчивую целостность, которая однако же может принимать в зависимости от внешних условий различные формы выражения»²⁸. Раскрывая сущность этнокультурной традиции, С.В. Лурье отмечает её динамическое взаимодействие с тремя составляющими этнической идентичности: «образом для других», «образом для себя» и «образом в себе». «Образ для себя», по мысли этнолога, осознаётся обществом и представляет собой набор характеристик, значимых для него. Этот образ подкреплён собственной мифологией и символикой, имеющей важное коммуникативное значение внутри этнической системы, хотя для сторонних наблюдателей видны лишь отдельные фрагменты. «Образ для других» С.В. Лурье описывает как набор качеств, транслируемых вовне, с целью налаживания эффективной коммуникации с окружающим миром. Символика, легенды и мифы, ассоциируемые с этим образом, также имеют своё значение, но направлены на внешний мир. «Образ в себе», по словам Лурье, остаётся бессознательным, однако именно он определяет внутреннюю согласованность и ритмичность действий членов этноса.

²⁷ Гумилёв Л. Н. Этносфера. История людей и история природы. М. : Экспресс, 1993. 544 с.

²⁸ Лурье С.В. Историческая этнология : учебное пособие для вузов. Гл. 3. Основные понятия этнологии. М., 2003.

Концепция Лурье подчёркивает, что этнокультурная традиция интегрируется в систему этнической идентичности через эти три образа. Изменение условий существования этноса может приводить к изменению как внешней, так и внутренней символики и мифологии, что, в свою очередь, воздействует на саму этнокультурную традицию. Таким образом, традиция приобретает гибкость и способность адаптироваться к новым условиям, сохраняя при этом свою суть и уникальность.

Идея творческого подхода к сохранению этнокультурных традиций как средоточия значимого социального и культурного опыта, полученного от предыдущих поколений, лежит в основе традиционализма (А.Г. Дугин, Л.А. Сугрей). Так, Л.А. Сугрей рассматривает традиционализм как доминирование в социальной картине мира этнической общности тех способов познания и преобразования мира, которые основаны на традиционных ценностях. Эти ценности способны консолидировать этническую общность и стимулировать её стремление к историческому творчеству. Современное развитие этнокультурных исследований подтверждает эту мысль, утверждая, что этнокультурные традиции — это не только устойчивый каркас этноса, но и основа его обновления (Г. Померанц, Ю.В. Чернявская, Т.А. Мазаева).

Современные тенденции в развитии культуры вызвали появление системного подхода в гуманитарной науке, который рассматривает этнокультурную традицию как информационную систему, обеспечивающую информационные связи между поколениями (С.А. Арутюнов, Н.Н. Чебоксаров, Ю.М. Лотман, А.В. Костина, В.С. Жидков, К.Б. Соколов). Этот подход позволяет применять общую теорию информации к анализу этнокультурной традиции, выделяя систему этнических символов как носители важнейших информационных единиц. Проходя через процессы аккумуляции, трансформации и трансляции, традиция обеспечивает накопление, сохранение и трансляцию этнокультурного опыта. Характер информации, составляющая содержания этнокультурной традиции, формы её кодификации (символ, образ, метафора, знак) и способы ретрансляции позволяют этносу сохранять общие черты в культуре, общий миф о происхождении, коллективную память и наименование. Это объясняет отличия в коллективном сознании этноса, особенностях его восприятия мира, мифологии, формах объективации воображения и этнических архетипов, представленных в целостной системе этнических символов.

Таким образом, этнокультурная традиция — это единица анализа культуры, обозначающая схемы накопления, сохранения и трансляции этнокультурного опыта. Категории, граничащие с этнокультурной традицией, можно разделить на три группы:

первая группа категорий образует её теоретическое основание («этнос», «этническая культура», «этническая идентичность», «этнический менталитет», «этническая картина мира»);

вторая группа включает противоположные ей понятия («новация», «инновация», «модернизация»);

третья группа конкретизирует её («стереотип», «архетип», «миф», «символ», «знак», «этнокультурный образ», «обряд», «обычай», «культурный канон», «преемственность», «этническое наследие», «этническая ценность»).

3.4. Особенности этнокультурной традиции

Исходной точкой нашего исследования структуры и содержания этнокультурной традиции служит концепция известного российско-го этнолога Л.Н. Гумилёва. Согласно его определению, «этническая традиция — это иерархия стереотипов и правил поведения, культурных канонов, политических и хозяйственных форм, мировоззренческих установок, характерных для данного этноса и передаваемых из поколения в поколение»²⁹. Это определение даёт нам прочный каркас понятия, от которого мы можем отталкиваться, чтобы выделить ключевые аспекты этнокультурной традиции.

Функциональность этнической культуры

Этническая культура определяется как функционально обусловленная структура, обладающая механизмами самосохранения, которые помогают членам этноса адаптироваться к окружающей среде и приспособлять её к своим нуждам. В этой структуре этническая традиция действует как механизм закрепления и передачи этнокультурных моделей, становясь одним из ключевых компонентов, формирующих и сохраняющих этнос.

Структура этнокультурной традиции

Основными элементами структуры этнической традиции являются человек (этнофор — носитель этнической культуры), стереотипизированный опыт деятельности и результаты этой деятельности.

²⁹ Гумилев Л.Н. Этносфера. История людей и история природы. М., 1993.

Содержательная сторона этнической традиции включает информацию, относящуюся к различным сферам: религии, искусству, быту и поведению. Эту информацию можно разделить на консервативную часть (наследие прошлых поколений) и эволюционирующую, развивающуюся часть.

Этнический менталитет как основа традиции

Базовым основанием этнокультурных традиций выступает этнический менталитет. Исследования, посвящённые вопросам ментальности, включают работы Б.А. Рыбакова, Ю.С. Степанова, Г.Д. Гачева, С.В. Лурье и В.И. Топорова. Понятие «менталитет» («ментальность»), происходящее от латинского *mens* — ум, мышление, образ мыслей, душевный склад, обозначает «глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное. Менталитет — это совокупность готовностей, установок и предрасположенностей индивида или социальной группы действовать, мыслить, чувствовать и воспринимать мир определённым образом³⁰.

С.В. Лурье полагает, что понятие «менталитет» может выступать в паре с понятием «традиция», «...поскольку подразумевает подвижность, соотнесенность как с прошлым, так и с настоящим, возможность сколь угодно глубоких внутренних противоречий. В этом смысле можно сказать, что традиция выражается в менталитете народа, или точнее: менталитет — нематериализуемая составляющая традиции»³¹. Следовательно, менталитет является необходимым внутренним основанием этноса (народа), позволяющим ему создавать свой образ мира, собственную этнокультурную традицию, самосохраняться и саморазвиваться в истории. Ментальные основы этнокультурной традиции определяют, как этнос воспринимает природное и социально-историческое окружение, как реагирует на внешние влияния и трансформирует их в своей культуротворческой деятельности.

В.А. Щученко выделяет три структурных уровня менталитета: 1) глубинный, восходящий к трансцендентным и биогенетическим предпосылкам; 2) уровень взаимодействия глубинных структур с природно-географической и социальной средой определённой исторической общности, где менталитет проявляется в социально-психологических формах, выражающихся в повседневном поведении об-

³⁰ Визгин В.П. Менталитет, ментальность // Современная западная философия. М., 1991. С. 176.

³¹ Там же.

щества; 3) уровень идейно-образных форм, создаваемых творческими представителями культуры³².

В терминологии В.С. Жидкова и К.Б. Соколова ментальность — это картина мира, в которой отражаются различные стороны человеческой жизнедеятельности: образ социального целого и его субкультур, групп, классов и сословий; образ природы и способов воздействия на неё — от технических и трудовых до магических; представление о месте человека в структуре мироздания; представление о взаимоотношениях мира земного и мира трансцендентального, о связях между ними и роли потусторонних сил в жизни индивидов и коллективов; представление о пространстве и времени; представление об истории и её направленности (прогресс, повторение или развитие); формы религиозности³³. Соответственно, картину мира можно определить как систему образов, наглядных представлений о мире и месте человека в нём, сведений о взаимоотношениях человека с действительностью и с самим собой.

Разновидности этнического самосознания

Другим важным свойством этнокультурной традиции является этническое самосознание. Этносоциолог Ю.В. Арутюнян выделяет четыре источника этнического самосознания: родовой, психический, этнокультурный и социальный. Родовой источник основан на осознании общности происхождения и исторических судеб народа, являясь продуктом социально-биологической природы. Психический источник включает духовные идеалы народа, от религиозных до социальных. Этнокультурный источник связан с приобщенностью людей к этнической культуре и её традициям. Социальный источник отражает социальную позицию и интересы этноса³⁴.

Этническое самосознание функционирует на двух уровнях: общенациональном, охватывающем всё население этноса, и локальном, касающемся частей этноса, таких как территориально-племенные объединения, родовые структуры и диалектные группы. Ядро этнического самосознания составляет этническая идентичность. По определению культуролога А.П. Садохина, этническая идентичность — это

³² Щученко В.А. Менталитет русской культуры: актуальные проблемы его историко-генетического анализа // Русская культура: теоретические проблемы исторического генезиса. СПб., 2004. С. 27–28.

³³ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 34.

³⁴ Арутюнян Ю.В. Социально-культурное развитие и национальное самосознание // Социологические исследования. 1990. № 7. С. 42–49.

процесс отождествления индивидом себя с этнической общностью, позволяющий ему усваивать стереотипы поведения, нормы образа жизни и культурные ценности. Идентичность формируется через осознанное и неосознанное подражание, принуждение со стороны традиций и обычаев, а также свободный осознанный выбор принадлежности к этносу.

Фольклор как отражение менталитета

Фольклор как традиционное творчество этноса содержит в себе элементы этнического менталитета и является важным источником для изучения этнических образований, дифференциации этносов и этнической культуры (Ю.В. Бромлей). Однако фольклор не является единственной формой выражения этнического самосознания.

Мифологемы и архетипы

Внутренняя структура этнокультурной традиции, по мнению В.А. Щученко, формируется под влиянием энтелехийных импульсов, которые организуют ментальное содержание и проявляются в динамике перехода от неявных глубин к явленным и оформленным элементам³⁵. Эти процессы связаны с мифологемными началами сознания, которые отражают архетипические образы, оживающие и обретающие смысл в контексте личности (К. Юнг)³⁶. Мифология, обрабатывающая эти архетипы, отражает личностно-духовные истоки мироздания в форме мифов (А.Ф. Лосев). Мифы, будучи институционально закрепленными культурными программами (Ю.М. Лотман), выступают как общезначимые консолидирующие идеи этноса³⁷. Анализ структуры мифа позволяет выделить символы, такие как мифологические, религиозные и научные, которые способствуют укреплению этнического самосознания.

Стереотипы

Стереотипы являются важной частью этнокультурных традиций. Они представляют собой воспроизводимый опыт деятельности, связанный с обычаями и обрядами, а также память о событиях прошлого, служащую образцом для действий общины. В процессе актуализации стереотипы получают новое прочтение, соответствующее изменившимся социокультурным условиям³⁸.

³⁵ Щученко В.А. Менталитет русской культуры: актуальные проблемы его историко-генетического анализа. С. 27–28.

³⁶ Юнг К. Архетип и символ // Хрестоматия по психологии. М., 2000. С. 124–167.

³⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.

³⁸ Чернявская Ю.В. Народная культура и народные традиции. Минск, 2000.

Ценностный потенциал

Ценностный потенциал этнокультурной традиции обеспечивает её устойчивость (Э.С. Маркарян). Ценности понимаются как явления природы и общества, необходимые человеку в качестве действительности, цели или идеала. Они также рассматриваются как артефакты культуры, обеспечивающие преемственность поколений, и как регуляторы художественного, социально-политического и религиозного сознания (О.Г. Дробницкий). Ценности можно классифицировать следующим образом: предметные, отражающие значимость объектов, и нормативные, представляющие предписательно-оценочную сторону общественного сознания³⁹.

Преемственность

Преемственность является ключевой категорией при анализе процессов наследования этнокультурного опыта. Наследование определяется как освоение многомерного этнокультурного опыта, включающего мировоззренческие представления, символы и стереотипы деятельности, позволяющие людям осмысливать свое место в мире и в конкретном этносе.

Этническое наследие является одной из форм фиксации и передачи этнокультурного опыта. Оно включает материальные и интеллектуально-духовные ценности, созданные и сохраненные предыдущими поколениями, имеющие важное значение для сохранения культурного и природного генофонда Земли (Ю.А. Веденин)⁴⁰. Этническое наследие воплощено в изделиях прикладного искусства, ритуалах, обычаях, обрядах, традиционных формах хозяйствования и природопользования.

Накопленный в зарубежной и отечественной литературе опыт научного осмысления этнокультурной традиции свидетельствует о её многогранности и сложности. Интеграция гуманитарного знания способствует расширению понимания этого феномена, позволяя включать его в смежные научные области и обогащать новыми смыслами.

Механизмы накопления и трансляции традиции

Этнокультурная традиция рассматривается как механизм накопления, сохранения и трансляции этнокультурного опыта от поколе-

³⁹ Дробницкий О.Г. Ценность // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 462.

⁴⁰ Веденин Ю.А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике : тезисы докл. республ. науч.-практ. конф. Ставрополь : Изд-во СГУ, 1997. С. 4–9.

ния к поколению. Её существенные характеристики включают способы сохранения и трансляции, универсальные и этнокультурные значения, а также полифункциональность.

Анализ теоретических подходов показывает, что в дефиниции понятия «этнокультурная традиция» акцентируется её системность, выделяются ценности, мировоззренческие и социальные установки, характерные для этноса, а также определяется её роль как механизма обеспечения преемственности.

Развитие этнокультурной традиции проходит через следующие этапы: происхождение, накопление, обобщение, стереотипизацию, пространственно-временную трансляцию и актуализацию. Содержание этнокультурной традиции основано на бессознательных ментальных и мифологических основаниях и проявляется в системе стереотипов — устойчивых, повторяющихся структурно-смысловых единицах и образно-семантических комплексах.

Основные характеристики этнокультурной традиции включают выработку общего символического кода, наличие архетипического смысла, опору на обычаи, ритуалы и обряды, ориентацию на создание нового знакового инструментария культуры, а также выполнение коммуникативной, знаковой и нормативно-регулятивной функций. В условиях модернизации этнокультурная традиция сохраняется в форме архетипа, обладая потенциалом к актуализации в новых социально-культурных условиях.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как менялось понимание термина «этнокультурная традиция» в гуманитарных науках?
2. Почему теория диффузионизма важна для понимания механизмов заимствования культурных элементов?
3. Какую функцию выполняет миф в поддержании устойчивости этнокультурной традиции?
4. Чем отличается конструктивистский подход к пониманию традиции от классических теорий?
5. Какие факторы, по мнению Ю.В. Арутюняна, формируют этническое самосознание?
6. Что такое архетипы и как они проявляются в этнокультурной традиции?

Практические задания:

1. Подготовьте краткий доклад о вкладе одного из исследователей (например, Э.С. Маркаряна или К.В. Чистова) в разработку концепции этнокультурной традиции.
2. Проведите сравнительный анализ эволюции взглядов на этнокультурную традицию в рамках эволюционизма и функционализма.
3. Напишите эссе на тему «Функция мифа в сохранении и передаче этнокультурного опыта».
4. Проанализируйте влияние процессов глобализации на сохранение этнокультурных традиций в России.
5. Разработайте презентацию, иллюстрирующую структуру этнокультурной традиции, используя примеры из различных культур.
6. Разработайте проект, направленный на популяризацию этнокультурной традиции среди молодёжи, с учётом современных медиаресурсов и технологий.

Библиографический список

1. Белик А.А. Культурная (социальная) антропология : учебное пособие. М. : РГГУ, 2009. 238 с.
2. Каган М.С. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972. 384 с.
3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М. : Республика, 1994. 399 с.
4. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука. М. : Мысль, 1983. 284 с.
5. Нехвядович Л. И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании: монография. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2010. 96 с.
6. Чистов К.В. Традиция и вариативность. Л. : Наука, 1983. 256 с.
7. Щученко В.А. Менталитет русской культуры: актуальные проблемы его историко-генетического анализа. СПб. : Наука, 2004. 312 с.

ЛЕКЦИЯ 4. МЕТОД ЭТНОИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Ключевые слова: методология, этнокультурные традиции, изобразительное искусство, этноискусствознание, архетипы, герменевтика, стилистический анализ, этническая культура, этноискусствоведческий анализ

4.1. Проблема метода изучения этнокультурных традиций

В рамках настоящей лекции мы рассмотрим метод этноискусствоведческого анализа, который применяется для изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве. Этот метод помогает выявлять и интерпретировать этнические особенности, которые проявляются в художественных произведениях различных народов.

В искусствоведении проблема метода изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве остаётся актуальной и вызывает дискуссии. Основная сложность заключается в отсутствии чёткой и общепринятой методологии, которая бы позволяла теоретически обосновать этнические особенности искусства. В этой связи необходимо уточнить возможности и значение существующих методов и приёмов, применяемых в искусствоведческих исследованиях, а также определить специфику этноискусствознания как одного из таких методов. Задача научного метода заключается в регуляции познавательного процесса путём установления упорядоченной последовательности операций, соответствующих определённым требованиям, правилам и рекомендациям.

Выяснение специфики этноискусствознания как метода связано с философской концепцией Г. Гегеля (1770–1831), который разработал идею системных уровней рассмотрения изучаемых явлений. Эта концепция позволяет выделить три уровня в методологии этноискусствознания, основываясь на гегелевских понятиях «всеобщее — особенное — единичное». Согласно диалектике Г. Гегеля, понятие как таковое включает в себя следующие моменты:

1. Всеобщность — это свобода и самодостаточность в своей определённости, где понятие охватывает широкий спектр явлений, не ограничиваясь частными случаями.

2. Особенность — это определённая, где всеобщее сохраняет свою чистоту и идентичность, но проявляется через конкретные черты и характеристики.

3. Единичность — это рефлексия-в-самое-себя определённости всеобщего и особенного, отрицательное единство с собой, которое является одновременно определённым в себе и для себя, сохраняя при этом своё тождество с общим⁴¹.

Применительно к эстетике философ Н.Н. Александров раскрывает содержание этих уровней через их отнесенность к уровням методологии (философскому, общенаучному, частнонаучному) и к паре художественных категорий «содержание–форма»⁴². В произведениях изобразительного искусства диалектическая связь «содержания» и «формы» проявляется как целостный художественный образ. В терминологическом словаре художественное содержание определяется как эстетическая категория, выражающая идейно-эмоциональную, чувственно-образную сферу значений и смыслов. Художественная форма понимается как приведённая к единству совокупность художественных средств в отдельном произведении⁴³. Такой подход позволяет выделить следующие уровни методологии этноискусствознания:

Философский уровень — отражает общие закономерности развития культуры и искусства, рассматривая искусство как форму общественного сознания.

Общенаучный уровень — предполагает использование междисциплинарных подходов и методов для анализа конкретных культурных феноменов.

Частнонаучный уровень — сосредоточен на изучении специфики отдельных видов искусства и их взаимодействия с этнокультурными традициями.

Таким образом, методология этноискусствознания строится на интеграции различных уровней анализа, что позволяет глубже понять взаимосвязь художественного содержания и формы в контексте этнокультурных традиций.

⁴¹ Гегель. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М., 1975. С. 345.

⁴² Александров Н.Н. Эстетика. М., 2011. С. 16.

⁴³ Краткий словарь по эстетике/ под ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1983.

4.2. Методологические уровни в этноискусствоведении

В данной лекции мы рассмотрим основные методологические уровни, используемые в этноискусствоведении, и обсудим их значение для анализа этнической специфики искусства.

Первый уровень методологии касается философско-теоретических основ этноискусствоведения. Здесь важно учитывать базовые концепции, такие как этничность, культурная идентичность и символическое значение искусства. На философском уровне феноменология и герменевтика служат методологическими основами этноискусствоведческих исследований, направленных на выявление взаимоотношений между существованием и сущностью произведений искусства. Феноменологический подход позволяет фиксировать ментальные интенции художественного содержания, результатом которых становится культурный код — феномен, формирующий семантику композиции. Центральное понятие феноменологии — «жизненный мир», являющийся основанием этнической общности, — выступает фактором этнокультурного своеобразия мотивов, тем и сюжетов изобразительного искусства. Эти образные доминанты раскрываются с учетом их архетипической значимости.

Карл Юнг (1875–1961) оказал значительное влияние на формирование методик интерпретации художественных произведений через призму мифов, архетипов, знаков и символов⁴⁴. Юнг утверждал, что истинный художник должен мыслить архетипами, поднимая единичное и преходящее до уровня всеобщего и вечного. Мифы рассматриваются как выразители коллективного бессознательного и архетипов, играющих ключевую роль в анализе и толковании произведений искусства. Мифы также воспринимаются как носители иносказательных смыслов, раскрывающихся на уровне подсознания.

В науке архетип рассматривается как когнитивный образец, на который ориентируется инстинктивное поведение, и как когнитивная структура, в которой запечатлён родовый опыт. Важнейшие свойства архетипа — его способность видоизменяться, сохраняя своё значение и функции неизменными на протяжении различных исторических этапов, а также первичность и отвлечённость от конкретного материала, что делает его своего рода «идеальным типом». В современном искусствоведении предпринимаются попытки переосмыслить тра-

⁴⁴ Большакова А. Литературный архетип // Литературная учеба. 2001. №6.

диционное понимание «архетипа» через введение новых терминов и понятий, таких как «архетипические образы», «архетипические мотивы» и «архетипические сюжеты». Исследователи стремятся обнаружить в этническом и типологическом разнообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантное архетипическое ядро, основными характеристиками которого являются всеобщность, универсальность и воспроизводящий характер. Присутствие архетипического начала в художественном образе определяется по следующей схеме: тип → прототип → прообраз → архетип.

В изобразительном искусстве архетипы проявляются через знаки и символы. Знак представляет собой изображение, обладающее одним, строго определённым значением, и используется для восприятия, хранения, передачи и переработки информации об обозначаемом объекте. Американский философ Чарльз Пирс (1839–1914) выделил три ключевых аспекта знака: 1) материальная оболочка; 2) обозначаемый объект; 3) правила интерпретации, установленные человеком. Согласно Пирсу, отношение между знаком и объектом служит основой для классификации, включающей такие типы знаков, как: 1) иконические знаки; 2) индексные знаки; 3) символические знаки⁴⁵.

Семиотический подход рассматривает символ как элемент знаковой системы, представляющий собой отношение, состоящее из пяти компонентов: знак, интерпретатор (W), интерпретанта (X), значение (Y) и контекст (Z). В концепции Юрия Лотмана (1922–1993), символ в культуре обладает устойчивым значением, выступая как нечто отличное от окружающего его текстового пространства, служащее напоминанием о древних («вечных») основах культуры⁴⁶. В то же время символ активно взаимодействует с культурным контекстом, подвергаясь трансформации под его влиянием. Герменевтика как метод интерпретации значений архетипов, знаков и символов направлена на выявление особенностей ментального содержания в произведениях искусства. По определению французского философа Поля Рикёра, «... интерпретация — это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключённых в буквальном значении»⁴⁷.

Исследователь Ю. Бореев выделяет три этапа анализа в процессе интерпретации: 1) понимание (постижение смысла); 2) экспликация

⁴⁵ Пирс Ч. Элементы логики // Семиотика. М., 1983.

⁴⁶ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. М., 1991. С. 192.

⁴⁷ Рикер П. Конфликт интерпретации. Очерки по герменевтике. М., 1995. С. 18.

(выражение понятого смысла средствами описания); 3) применение (введение понятого и выраженного смысла произведения в практическую деятельность). Задача интерпретации произведения изобразительного искусства заключается в извлечении из художественного образа множества заложенных в нём смыслов либо в сведении возможных вариантов к общему, единому смыслу.

Второй уровень методологии этноискусствоведения связан с применением конкретных научных методов для изучения этнического искусства.

Системный подход в этноискусствоведении рассматривается как комплекс приемов и способов анализа, направленный на выявление целостности свойств изобразительного искусства и этноса, их взаимосвязей, структуры, особенностей функционирования и развития.

Исторический подход представляет собой интерпретационный принцип, позволяющий рассматривать произведение изобразительного искусства как неотъемлемую часть художественного процесса, развивающегося в контексте природных и социокультурных условий полиэтничного окружения.

Сравнительный подход акцентирует внимание на общих и специфических чертах жанров и видов изобразительного искусства, а также на особенностях взаимодействия изобразительного искусства с этнокультурными традициями.

В этноискусствоведении **биографический подход** играет важную роль, заключающуюся в восприятии, анализе и оценке произведения изобразительного искусства через призму биографии и личности художника. Биографический метод основан на принципах феноменологии и этнометодологии, которые позволяют глубже понять творческие мотивы и этнические аспекты в работах художника. В этноискусствоведении выделяются несколько разновидностей биографического метода: устная история, история жизни и история семьи художника. Эти разновидности позволяют использовать различные подходы к изучению жизненного пути художника и его произведений. Существуют три основных типа историй жизни: полные, тематические и отредактированные. Полная история жизни охватывает весь жизненный путь художника, предоставляя наиболее полное представление об его творческом развитии. Тематическая история сосредотачивается на отдельной стороне или этапе жизненного пути художника, что позволяет глубже изучить конкретный аспект его творчества. Отредактированная история жизни может включать

как полный, так и тематический аспекты. Её особенность заключается в ведущей роли искусствоведа-интерпретатора, который организует биографические данные согласно логике исследования, подчёркивая наиболее значимые моменты для понимания этнической специфики произведений искусства.

Использование биографического метода в этноискусствоведении способствует более глубокому пониманию произведений искусства, учитывая индивидуальные и этнические особенности их создателей.

Типологический подход в этноискусствоведении направлен на выявление комбинаций признаков, предпочитаемых создателями артефактов, что позволяет создавать типологические модели⁴⁸. Этот метод важен для изучения явлений искусства, так как помогает выявить общие черты и специфичные особенности произведений, распространённых на различных территориях. Причины появления одинаковых типов артефактов могут быть связаны с природной обусловленностью, этническим родством или культурным взаимодействием, что делает типологический подход полезным инструментом для анализа.

Этнографический подход в этноискусствоведении играет ключевую роль, так как он сосредоточен на изучении характерных черт традиционной повседневной культуры этносов, таких как обычаи, обряды, народное искусство, а также поселения, жилища, одежда, орудия труда и промыслы в их этнической специфике. Этот метод применяется для исследования влияния этнического фактора на национальное (этнорегиональное) своеобразие искусства. В рамках этнографического подхода проводятся этапы историко-географического и историко-этнографического описания, а также исследуется роль народных традиций в формировании произведений изобразительного искусства.

А.А. Формозов предлагает три аспекта изучения этнографического объекта: 1) описание, классификация, анализ технических особенностей и установление хронологии; 2) эстетическая оценка памятников как художественных произведений; 3) использование памятника как источника по истории культуры, особенно по истории мышления, религии и духовной культуры⁴⁹.

Третий уровень методологии этноискусствоведения относится к практическим аспектам исследования, включая полевые исследо-

⁴⁸ Крюков М.В. О принципах типологического исследования культуры // Советская этнография. 1983. № 5.

⁴⁹ Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М.: Искусство, 1969. С. 12.

вания, сбор материала и его последующий стилистический анализ. Цели и задачи стилистического анализа заключаются в глубоком исследовании особенностей художественного стиля произведения искусства, его контекста и культурных истоков. Основными целями стилистического анализа являются:

Определение принадлежности к стилю

Анализ помогает установить, какому стилю принадлежит произведение, будь то барокко, ренессанс, модернизм или любой другой.

Выделение индивидуальных характеристик

Выявление уникальных черт, которые делают произведение уникальным среди других работ того же автора или эпохи.

Анализ композиции и техник

Рассмотрение способа построения композиции, выбор цвета, текстуры, пропорций и прочих визуальных элементов.

Интерпретация смыслов

Раскрытие скрытых смыслов и символизма, заложенных автором в произведение.

Установление контекста

Определение социального, политического и культурного фона, влияющего на создание произведения.

Историко-культурное сравнение

Сопоставление с другими работами того же периода или схожими по тематике, чтобы выявить общие тенденции и различия.

Оценка мастерства автора

Оценивание технического совершенства и оригинальности художественного выражения.

Понимание эволюции стиля

Исследование изменений в стиле автора или направления на протяжении времени.

Эти цели помогают раскрыть многослойные аспекты произведения искусства, способствуя его всестороннему анализу и интерпретации. В стилистическом анализе применяются разнообразные методы, каждый из которых помогает исследовать разные аспекты художественного произведения. В таблице 7 представлены некоторые из наиболее распространенных методов:

Таблица 7

Методы искусствоведческого анализа

Метод	Описание
Композиционный анализ	Метод сосредоточен на изучении расположения элементов в произведении, включая пропорции, баланс, ритм и динамику. Он помогает понять, как композиция влияет на восприятие зрителем всего произведения.
Цветовой анализ	Изучает использование цвета в произведении, его эмоциональное воздействие, символизм и взаимодействие с другими элементами композиции. Цвет может передавать настроение, атмосферу и даже подтексты.
Технико-технологический анализ	Исследуются технические средства, используемые художником, такие как кисти, краски, холст, а также техника нанесения мазков и фактуры поверхности. Этот метод помогает понять, какие материалы и технологии использовались для достижения определенных эффектов.
Иконографический анализ	Включает изучение иконографии, то есть символов, образов и аллегорий, присутствующих в произведении. Этот метод важен для понимания культурно-исторического контекста и символического значения произведения.
Историко-культурный анализ	Позволяет поместить произведение в исторический и культурный контекст, что помогает лучше понять его происхождение, назначение и влияние на общество.
Сравнительный анализ	Сравнивает произведение с другими работами того же автора или аналогичными произведениями других художников. Это помогает выявить уникальные черты и общее развитие стиля.
Семиотический анализ	Использует принципы семиотики для расшифровки символов и знаков, содержащихся в произведении. Этот метод позволяет глубже проникнуть в смыслы, заложенные художником.
Структурный анализ	Предназначен для изучения внутренней структуры произведения, его организации и взаимосвязанности частей. Он помогает определить логику построения композиции и ее целостность.
Диахронический анализ	Исследует эволюцию стиля художника или движения в течение времени, сравнивая ранние и поздние работы.

Понимание этих методологических уровней поможет более эффективно проводить исследования в области этноискусствознания и глубже осознать значимость этнической специфики искусства.

4.3. Основные понятия этноискусствоведческого анализа

Изучение этнической специфики изобразительного искусства занимает центральное место в современных гуманитарных науках, поскольку оно позволяет глубже понять культурные истоки и уникальные черты, характерные для различных народов. Этническая специфика искусства — это совокупность художественных особенностей, отражающая мировоззрение, традиции и менталитет определённой этнической группы. Чтобы эффективно исследовать эту сферу, необходимо оперировать рядом ключевых понятий и рассмотреть этапы, через которые прошло развитие соответствующего научного направления.

Начнём с определения основного термина «этническая специфика». Под ним подразумевается совокупность характеристик, которые выделяют искусство одного народа среди других, придавая ему уникальность и узнаваемость. Эта специфика может проявляться как в материальных компонентах, таких как стиль, техника исполнения, так и в духовных аспектах, включая тематику, символы и образы. Метод этноискусствоведческого анализа направлен на изучение этнических особенностей в изобразительном искусстве и культуре. Он объединяет несколько ключевых понятий, которые важны для понимания сути этого подхода:

Этническая культура — совокупность материальных и духовных ценностей, традиций, обычаев, верований и практик, характерных для конкретной этнической группы.

Этнический стиль — уникальные черты, которые характеризуют художественное выражение этнической группы, включая специфические формы, узоры, цвета и символы.

Этногенез — процесс формирования и развития этнических групп, их культурного и художественного наследия.

Этнокультурные традиции — устойчивые практики и обычаи, передающиеся из поколения в поколение и влияющие на художественное творчество.

Этноискусствоведческий анализ — исследование произведений искусства с целью выявления этнических черт, символики и мотивов, отражающих культурные и исторические особенности.

Архетипы — универсальные образы и символы, встречающиеся в искусстве различных народов и эпох, которые имеют глубокие корни в коллективном бессознательном.

Иконография — система изображений и символов, характерных для определенной этнической группы, отражающих её верования, мифологию и мировосприятие.

Этнопсихология — изучение психологических особенностей этнических групп, влияющих на их художественное творчество и восприятие искусства.

Интеракционизм — взаимодействие и обмен культурными и художественными элементами между различными этническими группами.

Историко-культурный контекст — рассмотрение произведений искусства в свете исторического и культурного фона, в котором они были созданы.

Типологизация — классификация и систематизация этнических художественных проявлений на основе общих черт и различий.

Семиотика — изучение знаков и символов, используемых в этническом искусстве, и их значения в контексте культуры.

Функциональный анализ — исследование функций, которые выполняют произведения искусства в этнической среде, включая ритуальные, образовательные и коммуникативные аспекты.

Синкретизм — смешение и переплетение различных этнических элементов в одном произведении искусства.

Динамика и изменение — изучение эволюции этнического искусства, его адаптации к новым условиям и изменениям в обществе.

Эти понятия формируют основу этноискусствознания как метода, помогая глубже понять и интерпретировать этнические проявления в изобразительном искусстве.

4.4. Структура исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве

Структура исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве на основе методологии этноискусствознания включает следующие этапы:

1. Историко-этнографическая характеристика региона

- **Географическая и климатическая характеристика.** Описание географического положения, климатических условий и природных ресурсов региона.

- *Этнодемографическое исследование.* История заселения территории, миграция населения и этнический состав.
- *Социально-экономический и политический анализ.* Изучение социально-экономических и политических условий, влияющих на развитие региона.
- *Традиционная экономика и ремесла.* Исследование традиционных занятий и промыслов, которые могли повлиять на художественные традиции.

2. Выявление истоков и факторов этнокультурного своеобразия художественных традиций

- *Особенности этнокультуры.* Исследование древних верований, мифов и ритуалов, являющихся базисом для этнокультурного своеобразия.
- *Внешние влияния.* Анализ воздействия контактов с другими культурами.
- *Ключевые факторы этнокультурного своеобразия.* Определение факторов, формирующих уникальную этнокультурную идентичность региона.

3. Описание тенденций в изобразительном искусстве региона в контексте проблемы этнокультурного своеобразия

- *Идентификация художественных направлений.* Выявление основных направлений и течений в изобразительном искусстве региона.
- *Влияние этнокультурных традиций.* Анализ того, как этнокультурные традиции влияют на художественные формы и содержание произведений.
- *Сравнение с контекстом.* Сравнение местных художественных традиций с национальными и региональными тенденциями.

4. Этноискусствоведческий анализ проявления этнокультурных традиций в произведении изобразительного искусства

- *Формально-содержательный анализ.* Анализ художественных произведений с точки зрения использования этнических мотивов, символов и образов.
- *Анализ композиционных и технических аспектов.* Рассмотрение формальных аспектов произведений, таких как композиция, колорит, фактура и техника исполнения.
- *Архетипы и мифологические элементы.* Выявление архетипов, мифологических и фольклорных элементов, отражающих этнокультурное наследие.

Для проведения этноискусствоведческого анализа этнической специфики изобразительного искусства предлагается следующий набор этапов, адаптированных из традиционного стилистического анализа.

Таблица 8

Этапы этноискусствоведческого анализа

№	Этапы анализа	Описание
1	Подготовка и сбор данных	Исследование этнического контекста художника. Сбор биографических сведений. Запись справочной информации о произведении (название, дата, материалы и т.д.).
2	Описательная стадия	Обзор общей композиции с акцентом на этнические элементы. Детализация этнических деталей (орнаменты, костюмы, символы и т.п.).
3	Анализ формальных элементов	Организация этнического пространства и формы. Композиция с размещением этнических объектов. Колорит, свет и тень, фактура и текстура с этническими особенностями.
4	Иконографический анализ	Идентификация и интерпретация этнической символики и иконографии. Этнотематика и сюжет произведения.
5	Стилистический анализ	Соотношение этнического и индивидуального в творческом методе художника. Принадлежность к этническим школам и направлениям. Развитие этнического стиля в динамике.
6	Этнокультурный анализ	Социальный и политический контекст произведения. Баланс традиционализма и инноваций в работе.
7	Интерпретация и синтез	Интерпретация символики. Синтез всех данных для формирования полной картины произведения.
8	Выводы и заключение	Итоговая оценка произведения с учётом его этнической ценности. Рекомендации для дальнейшего исследования.

Такой подход позволяет понять этническую специфику изобразительного искусства, её истоки, влияние на современное творчество и сохранение традиций.

План этноискусствоведческого анализа этнической специфики станковой живописи включает следующие этапы:

1. Происхождение и история создания:
 - замысел произведения и обстоятельства его создания;
 - информация о заказчике.
2. Музейные данные:
 - автор, название, датировка, материалы, техника исполнения, размеры, наличие клейм, подписей, состояние сохранности.
3. Этнокультурный контекст:
 - определение сюжета картины и жанра с учётом этнической специфики;
 - характеристика персонажей, если они связаны с этнокультурными традициями.
4. Анализ средств художественной выразительности:
 - 1) композиционные особенности (симметрия, асимметрия, вытянутость по горизонтали, фризообразность, вписанность в круглую или овальную форму, многоплановость фигур, пирамидальность) с учётом этнических особенностей;
 - 2) колорит (использование тёплых/холодных тонов, мягких оттенков, контрастное сочетание цветов, декоративные решения, тонные акценты) с акцентом на этническую колористику;
 - 3) фактуры живописного слоя (сплавленные мазки, широкие свободные линии, пастозность, корпусная живопись, лессировки) в контексте этнических техник и приёмов;
 - 4) рисунок (роль линий, степень чёткости или размытости силуэта, конструктивные особенности рисунка) с учётом этнических канонов;
 - 5) индивидуальные приёмы живописи художника, отражающие этническую специфику произведения;
 - 6) взаимосвязь с этнокультурными традициями и их проявление в данном произведении;
 - 7) принадлежность к определенному стилистическому направлению и художественной школе с учётом этнического контекста.
5. Характеристика художественного образа:
 - общая атмосфера произведения, отражение этнических идеалов и традиций;

— раскрытие творческого замысла с учётом этнической составляющей.

6. Место произведения в творчестве автора:

— оценка места данного произведения в общем творчестве художника с учётом его этнической направленности.

Такой план позволит проанализировать этническую специфику станковой живописи, учитывая её художественные особенности.

Таким образом, метод этноискусствоведческого анализа является инструментом для исследования этнической специфики изобразительного искусства. В перспективе эти исследования могут стать основой для сохранения и продвижения культурного многообразия, а также способствовать лучшему взаимопониманию между культурами через призму их художественного наследия.

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы основные цели и задачи этноискусствоведческого анализа?
2. Какие методы используются в этноискусствознании для выявления этнической специфики в изобразительном искусстве?
3. В чём заключается отличие этнического стиля от индивидуального стиля художника?
4. Как внешние факторы (колонизация и глобализация) влияют на этнокультурные традиции в искусстве?
5. Какие архетипы и мифологические элементы чаще всего встречаются в этническом искусстве?
6. Какова роль междисциплинарного подхода в этноискусствознании?

Практические задания:

1. Проведите этноискусствоведческий анализ одного из произведений изобразительного искусства, выявив этнические мотивы и символы.
2. Составьте сравнительную таблицу, показывающую различия и сходства между этническими художественными традициями двух разных регионов.
3. Подготовьте презентацию, демонстрирующую примеры синкретизма в этническом искусстве.
4. Напишите эссе на тему «Влияние глобализации на сохранение этнокультурных традиций в изобразительном искусстве».

5. Разработайте план исследования, направленного на выявление этнокультурной специфики в произведениях конкретного художника.

6. Создайте инфографику, объясняющую основные этапы и методы этноискусствоведческого анализа.

Библиографический список

1. Ельчанинов В.А. Роль негативной методологии в научном познании. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013. 120 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М. : Мысль, 1975. 501 с.
3. Александров Н.Н. Эстетика. М. : Просвещение, 2011. 345 с.
4. Краткий словарь по эстетике / под ред. М.Ф. Овсянникова. М. : Советская энциклопедия, 1983. 432 с.
5. Руткевич А.М. Архетип // Культурология. XX век : энциклопедия / сост. С.Я. Левит. СПб. : Университетская книга, 1998. Т. 1. С. 34–56.
6. Большакова А. Литературный архетип // Литературная учеба. 2001. № 6. С. 123–135.
7. Пирс Ч.С. Элементы логики // Семиотика. М. : Прогресс, 1983. 234 с.
8. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. М. : Языки русской культуры, 1991. 240 с.
9. Рикер П. Конфликт интерпретации. Очерки по герменевтике. М. : Академический проект, 1995. 320 с.
10. Степанская Т.М. (автор-составитель). Описание и анализ памятников искусства. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. 210 с.
11. Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М. : Искусство, 1969. 189 с.

РАЗДЕЛ III

ПРАКТИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ЛЕКЦИЯ 5. ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Ключевые слова: этнокультурная традиция, национальное своеобразие, русская художественная школа, историческое развитие, философские концепции, евразийство, мифология и символика, христианство и язычество, природные и культурные факторы, фольклор и народные традиции, художественные образы и символы.

5.1. Русская этнокультурная традиция как предмет теоретического осмысления

Основные концепции и подходы

Под *русской этнокультурной традицией* понимается механизм сохранения, развития и передачи *этнокультурного опыта* русского народа, его ценностей, созданных в процессе исторического развития. Проблемы *самобытности* русской этнокультурной традиции, её роли в развитии культуры, толерантности как гуманистической основы русской культуры получили теоретическое осмысление в трудах славянофилов, евразийцев, областников. Способность к диалогу, межэтническому взаимодействию во многом определяется спецификой формирования российского суперэтноса при доминировании славянского. Анализ отечественной историографии показал, что русская этнокультурная традиция была одновременно и условием, и результатом исторического развития этноса.

Н.Я. Данилевский (1822–1885), автор книги «Россия и Европа» (1869), создатель концепции *культурно-исторических типов*, утверждал самобытность и уникальность русской культуры. Философ В.С. Соловьёв (1853–1900) полагал, что если Запад и Восток уже исчерпали себя, то славянство и русский народ полны жизни и способны дать жизнь и обновление первым, причём не через борьбу,

а через примирение. Вопрос о сохранении *культурного наследия* русского народа и его традиций, выработанных в результате тесного взаимодействия с другими национальными культурами, получил положительный ответ от религиозного мыслителя Г.П. Федотова (1886–1951), который видел Россию как живой, исторически сложившийся и культурно оправданный организм. По мнению И.А. Ильина (1882–1954), Россия обладает своей уникальной духовной культурой. Задача состоит в том, чтобы создавать русскую самобытную духовную культуру, исходящую из русского сердца, русским созерцанием и раскрывающую русскую предметность. Основные идеи многих мыслителей XIX — начала XX века подчёркивали важность русской этнокультурной традиции как источника, отражающего *ментальность этноса*.

В начале 1920-х годов в осмыслении русской этнокультурной традиции получили развитие идеи *евразийства*. Работа Н.С. Трубецкого «Европа и человечество» (1920) стала методологической основой евразийского учения, провозгласившего существование особой *византийско-русской культуры*. Эта тема получила дальнейшее развитие в его труде «К проблемам русского самосознания», где он обосновал идею *Евразийской цивилизации*, основанной на двух этнических элементах — восточнославянском и тюркском. Особое внимание Н.С. Трубецкой уделял рассмотрению *этнокультурных основ* российской истории, которая представляла собой родину великого этноса, сформировавшего свою особую цивилизацию и культуру.

В конце XX века всё больше учёных поддерживали мнение, что Россия, населённая преимущественно русскими, не принадлежит ни к Востоку, ни к Западу (Б.С. Ерасов, В.М. Хачатурян). На основе исторического опыта и анализа современной ситуации в России учёные пришли к выводу, что на русской национальной почве не могут утвердиться индивидуалистические социокультурные идеалы и ценности. Причиной тому стало то, что русская нация, как и вся российская многонациональная общность, сложилась в условиях многообразных *евроазиатских связей* и противоречий, тесно взаимодействуя с различными европейскими и азиатскими народами. Поэтому русская культура является самобытной национальной культурой, обогащённой элементами культур тех европейских и азиатских народов, с которыми русские веками сосуществовали.

В современной культурологии существенные характеристики русской этнокультурной традиции рассматриваются сквозь призму *природно-географических и социокультурных факторов*. Изучаются такие

её компоненты, как *этническая картина мира*, верования, русский *менталитет*, национальный характер и *национальное самосознание*.

Таким образом, русская этнокультурная традиция является многогранным феноменом, который сочетает в себе влияние исторических, социальных и культурных процессов. Её исследование требует комплексного подхода, учитывающего вклад как внутренних, так и внешних факторов. Идеи, выдвинутые философами и учёными, подчеркнули уникальную природу русской культуры, способной интегрировать и синтезировать разнообразные влияния, сохраняя при этом свою самобытность. Этот подход позволяет глубже понимать и интерпретировать проявления этнокультурной традиции в изобразительном искусстве.

5.2. Истоки русской этнокультурной традиции

Истоки русской этнокультурной традиции уходят корнями в глубокую древность, когда на территории Восточной Европы складывались первые очаги славянской цивилизации. Древние племена восточных славян, обитавшие на просторах от Карпат до Волги, постепенно развивали уникальные культурные особенности, основанные на взаимодействии с окружающей средой, соседними народами и внутренними миграционными процессами. Важнейшими факторами становления русской этнокультурной традиции стали:

Природные условия

Лесостепные и лесные зоны, обширные реки и озера формировали специфический уклад жизни, основанный на земледелии, охоте и рыболовстве. Эти природные условия способствовали развитию устойчивого хозяйственного уклада, который лег в основу традиционного быта и мировоззрения.

Этногенез

Формирование русского этноса происходило в результате сложного процесса ассимиляции и взаимодействия с финно-угорскими, балтскими и тюркскими племенами. Эти контакты оставили значительный след в языке, обрядах и материальной культуре.

Религиозные верования

До принятия христианства в X веке древние славяне исповедовали язычество, которое играло ключевую роль в их повседневной жизни. Языческие боги, ритуалы и праздники были неотъемлемой частью культурного кода, передаваемого из поколения в поколение.

Политическая консолидация

Создание первых государственных образований, таких как Киевская Русь, стало важным этапом в оформлении единой культурной идентичности. Именно в этот период начали закладываться основы государственности, правовые нормы и культурные институты, которые впоследствии определили вектор развития русской этнокультурной традиции.

Эти факторы заложили фундамент для дальнейшего развития русской культуры, которая на протяжении столетий впитывала в себя новые влияния, оставаясь при этом глубоко связанной с собственными корнями и традициями.

Содержательные аспекты русской этнокультурной традиции

В исследовании «Гео-этнические панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению функций)» В.Н. Топоров⁵⁰ вводит понятие геоэтнической панорамы, подразумевая под ней «максимально широкий по охвату, синтетически обобщённый способ одномоментного восприятия целого, отвечающий на три основных вопроса: где? (пространство, представленное страной или населением), когда? (время), кто? (власть над пространством в данное время, творец исторических событий, этническое сообщество в пространственном измерении)»⁵¹. Особенностью такого подхода, отмечает исследователь, является то, что объекты воспринимаются через пространственные или этнические «географические» коды, которые могут быть взаимозаменяемыми, но не всегда полностью идентичными. Он также подчеркивает, что геоэтнические панорамы представляют собой универсальное явление, хотя их структура и содержание могут значительно варьироваться в зависимости от культурных традиций и исторического контекста⁵².

Главным элементом геоэтнической панорамы является восприятие объекта как единого целого в пространственных или этнических координатах. В нашем исследовании объектом выступает русская этнокультурная традиция, и наша задача заключается в выявлении её объёма, характеристик и типов, что позволит определить её специфику, основываясь на фольклорно-мифологическом наследии. Это естественным образом возвращает нас к первому вопросу схе-

⁵⁰ Топоров В.Н. Гео-этнические панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению функций). М., 1997.

⁵¹ Там же. С. 30.

⁵² Там же.

мы, предложенной В.Н. Топоровым: «Где?» Следовательно, речь идёт о пространстве, в котором расположена данная традиция, и о том, какие знаки или коды отличают её в представлении людей, живущих в этом пространстве, от других, чуждых пространств. Обширный фольклорный и литературный материал помогает раскрыть представления о мире, его структуре, времени и пространстве, о богах и героях, обществе и человеке, а также о взаимодействии различных культурных кодов, что позволяет глубже понять специфику русской этнокультурной традиции в контексте её геоэтнической панорамы.

Вопрос преемственности мифо-ритуального контекста славянского язычества и христианского сознания рассматривается в исследованиях С.В. Домникова, который утверждает, что христианская антропология заимствует достижения архаической космологии:

1) образы архаической онтологии переносятся на экзистенциальный мир человека;

2) космогонические представления о трёхчастной структуре Вселенной переносятся на духовную организацию личности;

3) экзистенциальный мир человека, разделённый на добро и зло, отражает личность, обладающую свободой нравственного выбора, духовного или умственного действия.

С.В. Домников аргументирует свои положения следующим образом: «В историческом развитии христианство демонстрировало удивительные адаптивные возможности, способность приспособления к любым условиям и изменяющейся исторической действительности. <...> В своем историческом пути христианство сопровождает историю человечества со времен архаики до сегодняшнего дня. И на каждом из этапов оно выступает как источник традиционности и как основание идеи развития общества»⁵³. Таким образом, христианство, несмотря на свое противостояние язычеству и даже в силу этого противостояния, находится в постоянном диалоге с архаикой. В основе этого культурного диалога лежит символическая интерпретация архаических образов и сюжетов, освоенных ветхозаветной традицией.

На Руси христианство утверждалось как часть урбанизированной великокняжеской, властной культуры и как элемент народной крестьянской культуры, на что обращает внимание С.Д. Домников. Именно в народной традиции связь с архаикой оказывается наибо-

⁵³ Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. М., 2002. С. 56.

лее тесной и устойчивой. В пейзаже выделены главные характеристики, которые дают общее представление о местном ландшафте, его распространении (протяженности) по вертикальной оси с четким смысловым разграничением или оппозицией «верх» – «низ». В условиях господства аграрно-крестьянской традиции русская религиозность определялась культом Матери-Земли⁵⁴. Земля — это ближайшее к человеку природное пространство, поэтому именно ландшафт становится той первой осязаемой реальностью, с которой сталкивается человек. Земля символизирует плодородие.

Мифологическая картина мира

По данным этнографии, мифологизируются те объекты ландшафта, которым приписываются функции медиатора между: 1) небесной и земной сферами (оппозиция земля–небо); 2) поверхностью земли и подземным миром (земля–подземный мир). В космической вертикали (Небо–Земля–Вода) крайние элементы Неба и Воды обозначают вертикально-осевую структуру мироздания. Срединный элемент Земля характеризуется пространственно-горизонтальными параметрами («широта»). На основе осмысления соотношений вертикального и горизонтального измерений мира формируются первые космоонтологические системы: понятийные конструкции и образные модели.

С этой точки зрения мифологически значимым является Мировое древо. Оно выступает в качестве мировой оси. Согласно современным исследованиям в области фольклористики, Мировое древо как характерный для мифопоэтического сознания образ воплощает универсальную концепцию мира. Оно соединяет три мира: верхний — небо (крона), средний — земной, место обитания человека (ствол) и нижний — преисподнюю (корни). Это источник неисчерпаемой жизненной силы, символ жизни и бессмертия.

С Мировым деревом связаны представления о времени (будущее–настоящее–прошлое) и справедливости⁵⁵. Как отмечает М. Элиаде, символика Мирового древа «представляет Вселенную в ее постоянном возрождении, как неиссякаемый источник мировой жизни и, прежде всего, как вместилище сакрального... Во многих архаических традициях Мировое древо, выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеями творения, плодо-

⁵⁴ Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. С. 59.

⁵⁵ Древо мировое // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1994. Т. 2. С. 398–405.

родия и инициации, в конечном счете — с идеей абсолютной реальности и бессмертия. ... Мировое древо становится, таким образом, деревом жизни и бессмертия. Обогащенное бесчисленными двойниками и дополнительными символами (женщина, источник, молоко, животное, плоды и т.д.), Мировое древо предстает перед нами как вместилище жизни и повелитель судеб»⁵⁶.

По мысли Т.В. Цивьян, в каждой традиции выделяется одно или несколько репрезентативных растений, которые аккумулируют основные функции, сюжеты и мотивы, переходя таким образом границы своего кода и формируя особый круг текстов⁵⁷.

В русском мирозерцании Мировое древо трансформировалось в фольклорный образ дуба, растущего на острове Буяне посреди Океана: «На море на Океяне, на острове Буяне стоит дуб... под тем рунцом змея скоропея... И мы вам помолимся, на все на четыре стороны поклонимся»⁵⁸. Существует предание о железном дубе, на котором держатся вода, огонь и земля, а корень его покоится на божественной силе. Бытовало поверье, что семена дуба прилетают по весне из Ирия. В древности наши предки творили суд и правду под старыми дубами. Дуб, а также любое другое дерево, в которое ударила молния, получали те же целебные и живительные свойства, которые приписывают весеннему дождю и громовой стреле.

В славянской традиции священным деревом является береза. В русском фольклоре она представляет инвертированный образ Мирового древа, воплощая идею зеркального отображения и строгой симметрии верхнего и нижнего миров: «На море на Океяне, на острове на Кургане стоит белая берёза, вниз ветвями, вверх кореньями». Способность древа, держащего мир, к постоянному обновлению является признаком, характерным для такого варианта Мирового древа, как древо жизни. Приуроченность поверья о березе к рождественским праздникам позволяет сблизить её по символическому значению с рождественским деревом. Для рождественского дерева, в качестве которого избирается хвойное вечнозеленое растение (сосна, ель), определяющую роль играет его свойство — вечнозеленая хвоя, символизирующая бессмертие и вечное возрождение.

Одним из самых ранних изображений мирового древа является один из петроглифов Онежского озера. Рисунок объединяет два архе-

⁵⁶ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. С. 60.

⁵⁷ Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. С. 46.

⁵⁸ Демин В.Н. Тайны земли русской. М., 2000.

типических образа: птицу и древо. Публикуемые в альбоме «Русские прялки» донца прялок из центральных и южнорусских губерний также иллюстрируют иконографию Мирового древа. На одной из прялок XIX века (из бывшего Старицкого уезда) помещена трехчастная композиция: две птицы стерегут крестовидно расчерченный круг — архетип солнца; их силуэты образуют фигурное навершие прялки. Над ними вырезано деревцо — символ жизни.

Как полагают исследователи, графическим вариантом Мирового древа является крест — символ единства жизни и смерти, духа и материи. По замечанию В.Н. Топорова, «человек мифопоэтического сознания стоит перед крестом, как перед перекрестком, развилкой пути, где налево — жизнь, направо — смерть»⁵⁹. В зрелых мифологических и религиозных системах крест становится символом высших сакральных ценностей — вплоть до тождества «крест — Христос». Не случайно в христианской иконографии древо является символом богоугодной жизни, и его происхождение через годовой цикл указывает на жизнь, смерть и воскресение, а неплодородное или умершее дерево — на грешника. Мировое древо в нашей фольклорной модели может заменяться фигурой Богини-матери в разных её ипостасях.

Мировая гора присутствует в модели на периферии в роли Мировой ограды или в виде центра потустороннего антимира. Отношение носителей русской этнокультурной традиции к возвышенным местам неоднозначно. По ряду существенных признаков (высокий, верхний, светлый, сухой, близкий к небу) эти ландшафтные объекты оцениваются положительно, воспринимаются как сакральные, место расположения культовых сооружений и священных рощ. Вместе с тем это «чужое», не освоенное человеком, далекое «пустое» пространство, путь в страну смерти. Оппозиция гора–яма наделяется в русской этнокультурной традиции негативной семантикой. Овраги, ямы, ущелья в земле устойчиво ассоциируются с опасным демоническим локусом.

Море и океан (вода) — изначальная, вечная стихия, первоэлемент природы. Главные мифологические характеристики этой водной стихии определяются такими семантическими оппозициями: 1) море — земля; 2) море — небо. Концепт «море» объединяет в себе вертикальную и горизонтальную проекцию структуры мира. В славянских на-

⁵⁹ Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов. М. : Советская энциклопедия, 1994. Т. 2. С. 161–163.

родных заговорах море выступает как сакральное пространство, куда отсылаются болезни и вредоносные силы.

Исследователь Л.Н. Виноградова приводит в пример зачины восточнославянских заговоров, где «на море-океане» расположены следующие объекты: остров, курган, гора, поле, камень, алатырь-камень, столб, престол, церковь, дерево, кровать, кресло, стол, огненный дом. На этих объектах пребывают персонажи-помощники в лечении (Христос, Божья Матерь, святые, царь Давид, Соломон, бабушка Соломонида и другие мифические целители).

В славянской мифологии сохранилось предание о белом горячем камне Алатыре: «этот бел-горюч камень лежит на острове Буяне и наделен самыми чудесными свойствами. <...> Как гласят легенды, он упал с неба, и на нем были начертаны письмена с законами бога Сварога». Этот священный камень является средоточием Знания Вед и посредником между человеком и Богом.

Все остальные участки природного ландшафта рассматриваются через противопоставление: дикая природа — освоенная человеком природа. Мифологическим значением наделяются луга, поля, лесные поляны и места выпаса скота. Обозначаются трудные для освоения территории: болота, каменные завалы, ямы, ложбины, овраги, провалы и кручи, глухой лес.

Лингвисты установили, что в народной топонимии «святыми» или «божьими» в русской этнокультурной традиции чаще всего называются озера, реки, ручьи и родники. Признаками, определяющими «святость» водного источника, являются характеристики: большой, светлый, чистый, проточный, родниковый, глубокий, чудесный, красивый.

Глухой лес в русских фольклорных текстах приобретает значение негативного символа, выражающего идею пространства чуждого и враждебного.

В мифологической системе координат возделанное поле (засеянная пашня, нива) воспринимается как окультуренный природный объект, который выступает в роли места, где осуществляется аграрная деятельность крестьянина. В этом смысле поле — это «свое», обжитое пространство, обеспечивающее людей хлебом; это связующее звено между домом и диким, отдаленным, чуждым миром.

Семантикой в русской этнокультурной традиции обладают образы дороги, тропы, переправы через топкие места и реки. Подобно горам, соединяющим по вертикали землю и небо, дорога мыслится как горизонтальный медиатор между далеким и близким земным

пространством. Т.Б. Щепанская выделяет следующие семантические характеристики дороги в русском фольклоре: участие человека в ее создании; общедоступность; протяженность; возможность передвижения; место встречи «своих» и «чужих»⁶⁰. Если дом — это символ оседлости и защищенности, то дорога — символ движения и странствия. Развилки дорог и перекрестки во всех славянских традициях осмысляются как кризисные, наиболее опасные участки пути, где происходят сборища ведьм, колдунов, чертей и леших; по ночам там появляются вредоносные духи, преследующие путников.

Понятие пограничного локуса является значимым для мифологического восприятия окружающего пространства. Качественно пограничности в той или иной мере наделяются все рассмотренные выше участки рельефа: скалы и горы — граница между землей и небом; ямы — между землей и подземным миром; водные источники — разграничитель сухой и мокрой (твердой и зыбкой) земной поверхности; поле и прилегающий к жилью лес — это переходная зона между «человеческим» (освоенным) и «нечеловеческим» (чужим) мирами. В этом перечне объектов дороги и тропы занимают особое место. Общим признаком для всех проанализированных ландшафтных объектов является: 1) их противопоставленность дому; 2) семантика границы, за пределами которой простирается мир, удаленный от людей, опасный, «пустой» и «чужой»⁶¹.

В традиционном обществе непосредственное восприятие ежегодно повторяющихся в природе сезонных изменений формирует в сознании человека образ кругового движения. Основной единицей измерения времени выступал годичный круг, в котором связывались воедино астрономические циклы и главные крестьянские занятия.

Влияние христианства

С принятием христианства религиозная символика переплетается с астрально-языческой и бытовой земледельческой, «...наделяя дополнительными смыслами семейную и общественную жизнь, разные виды сельскохозяйственного труда; христианские ритуалы наслаиваются на языческие и наоборот». Общность цивилизационных основ традиционной земледельческой культуры на огромных пространствах Восточной Европы обусловила формирование общерусского

⁶⁰ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 251.

⁶¹ Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007. С. 56.

земледельческого календаря, имеющего, разумеется, свои территориальные особенности (С.Д. Домников)⁶².

С образом годового сакрального круга, символизирующего полноту, завершенность и целостность, связаны представления об общественном целом. Характер архаической социальности раскрывается в преобладающем в условиях традиционного общества типе крестьянской локальности. В сельской (деревенской, земельной) общине, локализованной в пространстве в силу земледельческого характера общественного производства, последовательно воплощается идея единства законов общества и природы. Крестьянская социальность вполне выражается метафорой «крестьянский мир»⁶³.

Для крестьянского мира с его локальной традицией и традиционной социальностью характерно восприятие Мира как сложной системы взаимосвязи структурированных элементов, включающих человека (общество и культуру) и природу (животный и растительный мир) в единый Космос. Переход к земледельческой цивилизации расширяет архаическую картину мира и представление человека о его собственном положении в нем, что отражается в культурной (медиальной) ориентации относительно структуры мира и самого себя. Земледелие отодвигает на задний план культ кровного родства, выдвигая на первый план культ земли: на смену космическому антропоцентризму (антропокосмизму) приходит геоцентризм. Осмысление человеком своего единства с животным и растительным миром обретает земную основу, и связь человека с миром воспринимается через общность жизненных сил, порожденных Матерью-землей. В социальных представлениях признание всеобщей связи через землю приводит к возникновению невиданного прежде идеала общечеловечности, общности людей, связанных единой земной судьбой⁶⁴.

Понятия «земля» и «мир» обозначают первичную социальную общность (например, Русская земля). Культ земли тесно связан с культом предков, которые покоятся в земле. Связь с миром предков осуществляется через труд, в частности, через земледелие. Животные (такие как конь и корова) становятся оберегами и посредниками между миром живых и миром мертвых. Например, богатырский чудо-конь, который появляется из могилы отца, или мать, превращающаяся в корову, из костей которой вырастает яблоня с чудесными плодами для дочери.

⁶² Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. С. 105.

⁶³ Там же. С. 147.

⁶⁴ Там же. С. 150.

Медиальный характер земледельческой культуры отражается в разделении труда внутри семьи: здесь мужчина, олицетворяющий верхний мир, становится проводником вертикальной связи между Небом и Землей. Женщина, в свою очередь, олицетворяет нижний мир и осуществляет связь семьи с подземным миром.

Распространенные представления о судьбе и доле изначально были связаны, как считает С.Д. Домников, со сменой возрастного статуса человека. Каждая последующая фаза жизни означала не только расширение жизненной доли, но и углубление связей, устанавливаемых с окружающим миром.

Символы и образы русских сказок и былин

Фольклорная картина мира находит отражение прежде всего в русской народной сказке. Лингвист Е.И. Алещенко считает, что русская народная сказка отличается антропоцентричностью; возникнув на основе мифа, она является отражением народного мировоззрения, в центре которого находится человек и его природное и социокультурное окружение. Составляющими этнической картины мира являются «живая природа», «неживая природа», «рукотворный мир», «общество» и «семья». В сказке отражаются представления о доме, «своем» и «чужом» пространстве, времени и стихиях. Следовательно, изучение русских народных сказок позволяет получить представление о русской этнокультурной традиции и менталитете этноса. В связи с невозможностью проанализировать в рамках одной работы всю фольклорную концептосферу, выделим ключевые образы русских народных сказок: «Человек», «Царь», «Мать», «Сестра», «Храм», «Змей Горыныч», «Кощей Бессмертный», «Баба Яга».

Былинные сюжеты также составляют содержательную основу и «сюжетную мотивировку» для формирования символического языка русской художественной школы. Если художники критического реализма изображали конкретные исторические личности с ярко выраженной индивидуальной психологической характеристикой, то художники рубежа XIX–XX веков воспроизводили идеальный образ героя-богатыря (таких как Микула, Святогор, Волга, Василий Буслаев, Садко, а также три защитника Русской земли — Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович).

Таким образом, русская этнокультурная традиция представляет собой механизм сохранения, развития и трансляции этнокультурного опыта русского народа, его ценностей, сформированных в процессе исторического развития. Сущностные характеристики русской

этнокультурной традиции определяются природно-географическими и социокультурными факторами. Христианство, несмотря на свое противостояние язычеству, находится в постоянном диалоге с архаическими традициями. В основе этого культурного диалога лежит символическая интерпретация архаических образов и сюжетов, освоенных ветхозаветной традицией.

Для крестьянского мира, с его локальной традицией и традиционной социальной структурой, характерно восприятие мира как сложной системы взаимосвязей структурированных элементов, включающих человека и природу в единый Космос. В условиях господства аграрно-крестьянской традиции русская религиозность во многом определялась культом Матери-Земли.

Русская этнокультурная традиция основывается на глубоком взаимодействии человека с окружающим его географическим пространством, которое воспринимается через призму утилитарных и мифологических представлений. Утилитарный аспект включает в себя практическое понимание природных ресурсов и хозяйственно-промысловых возможностей местности, что отражает адаптацию человека к условиям его проживания. Мифологическое восприятие, в свою очередь, придаёт ландшафтным объектам особое значение, связывая их с культурными и духовными аспектами жизни. Эта двусторонняя связь формирует семантическую оппозицию «культура — природа», где природа не просто фон, а активный участник культурного процесса, что подчеркивает важность природного окружения в формировании русской идентичности и культурных традиций. Таким образом, истоки русской этнокультурной традиции заключаются в синтезе практического и мифологического восприятия мира, что создает основу для дальнейшего развития культурных и художественных форм.

5.3. Интерпретация русской этнокультурной традиции в отечественном изобразительном искусстве

Понятие художественной школы

Художественная школа — категория искусствоведения, обозначающая исторически сложившуюся устойчивую общность художников, которая проявляется в общности мировоззрения, творческого метода и стиля. В контексте истории искусства этот термин обладает многоуровневым содержанием, акцентируя внимание на общ-

ности и уникальности, самобытности. Термин «художественная школа» используется:

По отношению к искусству страны: для обозначения национальных школ, таких как русская, итальянская, французская и другие, каждая из которых обладает уникальным набором характеристик и стилей.

По отношению к искусству географической области или города: если оно демонстрирует яркую самобытность черт в пределах определённых временных рамок. Примеры включают московскую, петербургскую, новгородскую и другие региональные школы.

По отношению к группе художников, близких по творческой позиции: это могут быть объединения, такие как передвижники, абстракционисты или представители других направлений, которые разделяют общие взгляды на искусство.

По отношению к группе учеников и последователей мастера: когда ученики перенимают стиль и методы учителя, формируя отдельную школу, как, например, ученики И.И. Шишкина, развивавшие русский пейзаж.

Таким образом, художественная школа является ключевым понятием в изучении искусства, позволяющим анализировать как индивидуальные, так и коллективные проявления творческих методов и стилей в разные исторические периоды.

В истории искусства попытки классификации школ по типам прослеживаются ещё с античных времён, однако особое развитие эта классификация получила в эпоху Ренессанса, когда появились такие термины, как «Сиенская школа», «Флорентийская школа», «Венецианская школа». В применении к искусству XIX века всё большее значение приобретает широкое национальное толкование термина, например, «русская художественная школа». В отечественном искусстве XX века художественная школа понимается как категория историко-художественного процесса, локализуемая во времени и пространстве по хронологическому, территориальному и географическому принципу, и находящая выражение в национальном (региональном) искусстве. Согласно исследованиям Т.М. Степанской, основополагающие признаки русской художественной школы включают:

- наличие общих мотивов;
- стабильность композиционных схем;
- общий характер колористических разработок;
- близость фактурных разработок;

- освоение общих мотивов в различных техниках, таких как акварель, живопись, литография, линогравюра;

- важная роль пейзажа как духовной составляющей картины⁶⁵.

Эти признаки подчёркивают значимость художественной традиции и образующего её художественного канона, поскольку они органично входят в систему самой школы, являясь одновременно характеристикой и способом рассмотрения её национальной специфики, а также своеобразной памятью.

Русский стиль

Термин «русский стиль» в искусствоведении обычно обозначает творчество мастеров, опирающееся на традиции русского национального искусства. Концепции, связанные с понятиями «русский», «русская традиция» и «национальная самобытность», рассматриваются как неотъемлемая часть отечественной художественной традиции, отражающие уникальность корней русской культуры (Е.И. Кириченко)⁶⁶.

Формирование национального своеобразия русской художественной школы происходит в контексте взаимодействия двух пространственно-временных моделей: *архаическо-мифологической*, или *фольклорной модели*, и *национально-пространственной модели* (Е.С. Медкова)⁶⁷. Архаическо-мифологическая модель характеризуется связью с языческой мифологией славян, материалом для её реконструкции служат фольклорные произведения и исследование наиболее архаичных и устойчивых образов в народном декоративно-прикладном искусстве. Национально-пространственная модель формируется под воздействием ряда факторов, включая природно-географические условия (ландшафт, климат, продолжительность светового дня, особенности растительного покрова), которые определяют не только выбор сюжетов, но и влияют на архетипические образы, воздействующие на мировосприятие русских художников. Учитываются также историко-этнографические факторы, такие, как специфика расселения на

⁶⁵ Степанская Т.М. Экспозиция. Типы экспозиций // Искусствоведение. Барнаул, 1998. С. 29.

⁶⁶ Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в. М., 1997. С. 8–10.

⁶⁷ Медкова Е.С. Русский национальный пейзаж. Две пространственно-временные модели // Педагогика искусства: электронный научный журнал / Институт художественного образования Российской академии образования. 2009. №1.

данной территории, плотность населения, доминирующие виды хозяйственной деятельности.

Понятие «русский стиль» в искусстве занимает центральное место в интерпретации национальной идентичности и самобытности русской культуры. Опираясь на традиции народного искусства и мифологические мотивы, художники создавали произведения, отражающие русские этнокультурные традиции. Взаимодействие архаических мифологических элементов и национально-пространственных концепций формирует художественный язык, который учитывает как природные, так и исторические условия существования нации. Таким образом, русский стиль становится символом преемственности этнокультурных традиций и важнейшим компонентом национальной художественной школы.

Цветовая палитра и географическое пространство

Исследователи В.М. Петров и И.Н. Киселев предложили гипотезу о значимой роли географического пространства в формировании национальных художественных школ. Согласно их предположениям, географические условия оказывают непосредственное воздействие на *цветовые предпочтения* и формируют *национальный светоцветовой эталон*. Светоцветовая среда регионов, определяемая свойствами солнечного излучения, оказывает влияние на уникальные особенности живописных произведений каждой национальной школы. Для России, находящейся в северных широтах, светоцветовой эталон ассоциируется с *белым светом*, что обусловлено преобладанием рассеянного солнечного освещения. Исследователи утверждают, что русская школа живописи может быть охарактеризована *триадой базовых цветов*: белый, красный и зеленый⁶⁸.

Географические условия играют значительную роль в формировании национальных художественных школ, оказывая влияние на светоцветовую палитру и цветовые предпочтения художников. Тем не менее, художественная практика остается чрезвычайно сложной и разнообразной, поскольку индивидуальные творческие методы и стили художников вносят существенные коррективы в национальные цветовые каноны. Гипотеза о прямом влиянии географических факторов на национальную живопись заслуживает внимания, но требует дальнейшей разработки и критического осмысления.

⁶⁸ Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М., 2004. С. 32–34.

Примеры этнографического подхода в жанре

Тяготение к непосредственному отражению повседневной действительности было одной из ключевых задач жанра на протяжении всего XVIII века в русском искусстве. Однако исторические обстоятельства не позволили жанру занять ведущее положение и сформировать устойчивую и зрелую традицию. Тем не менее, можно наблюдать разнообразие сюжетных и стилистических исканий, характерных для формирующегося русского жанра.

Исследователь Я.В. Брук отмечал, что «...проблема жанра в русском искусстве есть проблема поиска искусством пути к национальной жизни»⁶⁹. Это проявилось в жанровых образцах середины XVIII века, таких как картины русской жизни, «костюмный род» Ж. Лепренса, изображения московских улиц Ж. Девелье, народные портреты и «головки» П. Ротари, а также зарисовки русских крестьян А. Лосенко. Во второй половине XVIII века возникла задача обособления чисто жанрового изображения, и появились первые образцы бытовой живописи. В 1770-е годы Академия художеств открыла класс «домашних упражнений», что свидетельствовало о возрастающем интересе к жанровой живописи и её постепенном утверждении в русском искусстве.

Предпосылкой возникновения этнографической темы в русской жанровой живописи принято считать две работы Михаила Шибанова: «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777). Оба произведения находятся в фондах Государственной Третьяковской галереи. Рассмотрим композицию картины «Крестьянский обед». Перед нами сцена, наполненная внутренней значимостью и обрядовой торжественностью. Пожилая женщина неторопливым движением ставит на стол миску с едой, молодой крестьянин нарезает хлеб, его ласковый взгляд обращен к жене, которая, скинув на скамью душегрею, любит своим ребенком. Создается ощущение, что её бережное движение привлекает малыша к себе. Её лицо освещено выражением материнской нежности и скрытой печали. Это неуловимое выражение и свет, исходящий из глаз, придают героине одухотворенность. В этой картине М. Шибанов воплотил поэзию крестьянской жизни и одновременно её скрытую горечь. Фигуры изображены в натуральную величину и расположены в тесной группе, близко друг к другу, что создает эффект единства и сплоченности. Дей-

⁶⁹ Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. М., 1990. С. 231.

стве происходит на первом плане, и в положениях фигур, а также в их спокойных движениях ощущается значительность. Расположение фигур подчинено круговой композиции, что усиливает динамику и взаимодействие между персонажами. Линии силуэтов гармонично перекликаются, связывая фигуры в единое целое. Детальное изображение предметов быта, таких как деревянная миска с едой, каравай черного хлеба и икона в углу, служит атрибутами, олицетворяющими первоосновы крестьянской жизни. Образный строй картины и характер цветовой гаммы, представленной в красновато-коричневых и золотисто-розовых тонах, побуждают задуматься о русской этнокультурной традиции как источнике вдохновения для русского мастера. Таким образом, Шибанов не только фиксирует быт своего времени, но и передает глубокие эмоциональные и культурные аспекты жизни крестьян, что делает его произведение значимым в контексте русского искусства XVIII века.

Этнографический подход отчётливо проявляется в картине М. Шибанова «Празднество свадебного договора». Эта работа выделяется среди всего художественного наследия XVIII века благодаря тому, что художник уделяет особое внимание изображению сцен из крестьянской жизни, акцентируя внимание на особенностях быта, характерных для конкретной местности. Это выражается в точности передачи костюмов, головных уборов, которые носили суздальские крестьянки, а также в деталях наряда невесты и мотивах вышивки. Композиционное построение картины отличается симметрией, причём главные герои — жених и невеста — размещены в центре и выделены светом и цветом, что соответствует академическим правилам. Мужские фигуры справа и слева обозначают передний план, а женщина в нарядном кокошнике расположена позади молодых. Колористическое и композиционное решение картины отражает влияние исторической живописи, что подчёркивает её значимость в контексте общих тенденций русской художественной культуры того времени. Я.В. Брук отмечает, что подобные произведения Шибанова находятся в одном ряду с другими явлениями русской культуры 1770-х годов, такими как первые сборники народных песен, лексиконы и словари, содержащие описания народных праздников, игр, преданий и суеверий, а также ранние комические оперы, использующие народные говоры и диалекты⁷⁰.

⁷⁰ Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. М., 1990. С. 231.

Историки искусства XIX века признают Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847) основателем русской жанровой живописи. Уникальность его творчества заключалась в новизне этнографических сюжетов и оригинальной художественной манере, которые сохраняли свою значимость на протяжении многих десятилетий и определили национальное своеобразие русской художественной школы. Венецианов заложил основу крестьянского жанра, в котором сельские сцены неизменно сопровождались пейзажным фоном. Искусствовед Михаил Михайлович Алленов отмечает, что наследие Венецианова сыграло ключевую роль в формировании живописного языка русского искусства, передавая не только внешний облик, но и внутренний характер русской природы, с её равнинными сельскими ландшафтами, высоким небом и меланхоличной цветовой палитрой⁷¹. Эти идеи воплощены в таких известных полотнах, как «На пашне. Весна» (1820), «На жатве. Лето» (1820), «Возвращение солдата» (1830) и «Захарка» (1825).

5.4. Особенности русской художественной школы

Характерные черты

Русская художественная школа, развивавшаяся на протяжении нескольких столетий, обладает рядом уникальных черт, которые выделяют её среди других национальных художественных традиций. Одной из ключевых особенностей является её тесная связь с народными и религиозными корнями, что находит отражение в тематике и стиле произведений. Если европейские школы зачастую ориентировались на античные образцы и ренессансные идеалы, то русская школа долгое время оставалась под сильным влиянием православной иконописи и народного искусства.

Другая важная черта — это стремление к реализму и эмоциональной насыщенности, особенно ярко проявившееся в творчестве передвижников второй половины XIX века. Русские художники стремились не только запечатлеть внешние признаки действительности, но и передать внутреннее состояние персонажей, социальные и нравственные проблемы своего времени.

Наконец, нельзя не упомянуть разнообразие стилей и направлений, которые существовали внутри русской художественной шко-

⁷¹ Мастера русской живописи. М., 2008. С. 100.

лы. От академизма до импрессионизма и авангарда — каждый период приносил новые веяния, но при этом сохранялась общая тенденция к сохранению национальной идентичности и интереса к народной жизни.

Этнокультурные мотивы в русской живописи

Пейзажная живопись традиционно выступала инструментом репрезентации национальных и культурных особенностей, визуализируя уникальность природного ландшафта и отражая духовные ценности общества посредством синтеза элементов природной среды, архитектурных объектов, повседневных занятий и традиционных образов, фиксирующих быт и исторические нарративы.

Ярким примером интеграции этнокультурных мотивов в пейзажную живопись является творчество русских художников XIX века, таких как Иван Айвазовский, Исаак Левитан и Илья Репин, чьи произведения часто включают изображения типично русских природных ландшафтов, деревенских поселений, храмов и традиционных сельских видов, передающих атмосферу и настроение провинциальной жизни. Эти пейзажи, насыщенные символикой, связанной с русской историей и культурой, отличаются высокой степенью выразительности и остаются в памяти зрителей благодаря своему эмоциональному воздействию.

Образ Мирового Древа получил свое воплощение в творчестве Ивана Ивановича Шишкина, где он реализуется через мотивы дубрав, хвойных лесов и березовых рощ. Современники художника отмечали его глубокие знания и привязанность к лесной среде, что проявлялось даже в детальной проработке анатомии древесных пород. Ярким примером является полотно «Дубовая роща» (1887), где мощные дубы олицетворяют вечность и стойкость, напоминая мудрых старейшин, окружающих молодое поколение деревьев. В этом произведении идея Мирового Древа раскрывается через многослойную временную перспективу — от предков до будущих поколений, выстраивая иерархию временных пластов.

Еще один аспект реализации данного архетипа наблюдается в изображениях сосновых лесов, символизирующих устойчивость и долговечность. Среди таких работ выделяются «Сосновый бор. Мачтовый лес» (1872), «Сосновый лес» (1885), «Утро в сосновом лесу» (1889) и «Сосна» (1892). В пейзажах Шишкина проявляются ключевые черты русского реалистического пейзажа: мифопоэтическая образность, монументальность, панорамность, тщательная прорисовка деталей,

четкость линий и силуэтов, а также мастерское владение светотенью, что создает устойчивый и величественный образ природного мира.

Для Алексея Кондратьевича Саврасова мотив Мирового древа становится центральным в картине «Грачи прилетели» (1871), где авторская интерпретация архетипа основывается на идее соединения различных уровней бытия через образ птиц, символизирующий взаимосвязь между ними. Исаак Ильич Левитан продолжает разработку темы Мирового древа в своих лирических пейзажах, таких как «Берёзовая роща» (1885–1889) и «Над вечным покоем» (1894), где реальные природные мотивы приобретают символическое значение, отражающее сложные эмоциональные состояния и усиливая этнопсихологическую составляющую образов. Характерной особенностью русской пейзажной школы является утверждение пейзажа-картины как самостоятельного художественного жанра, предполагающего создание произведения с композиционно-цветовой, линейной и ритмической структурой, передающей целостное восприятие мира и его основных ценностей в их типичных и характерных проявлениях. В ходе исторического развития сформировались такие типы пейзажной картины, как пейзаж-портрет, пейзаж-состояние, пейзаж-настроение и пейзаж-размышление.

Художники рубежа XIX–XX веков обращались к наследию Древней Руси в поисках национальной стилистики. В исследовании русской этнокультурной традиции ученые выделяют три ключевых этапа: 1) «фольклорно-реалистический» (1880–1890 годы), характеризующийся синтезом фольклорных мотивов и реалистических приемов; 2) «декоративно-стилизированный» (конец 1890-х — середина 1900-х годов), связанный с активным использованием декоративных элементов и стилизации; 3) ретроспективизм (середина 1900-х — середина 1910-х годов), направленный на обращение к историческому прошлому и археологическим источникам⁷².

Значительную роль в актуализации русской этнокультурной традиции сыграл Абрамцевский кружок, объединивший таких выдающихся мастеров, как Аполлинарий Михайлович Васнецов, Михаил Александрович Врубель, Константин Алексеевич Коровин и Исаак Ильич Левитан. Деятельность кружка была нацелена на возрождение народных промыслов и поиски национальной стилистики в изо-

⁷² Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. М., 1991. С. 37–55.

бразительном искусстве. Участники объединения стремились соединить фольклорные элементы с реалистическими принципами, обогащая и трансформируя традиционные жанры. Исследователь Владимир Иванович Плотников в своей монографии «Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века» выделяет два основных направления в работе кружка: национально-фольклорное и живописно-пленэрное.

Таким образом, интеграция этнокультурных традиций способствовала формированию уникального национального стиля русской художественной школы, соответствующего духу времени и отражающего глубокую связь с историческим прошлым.

Рубеж XIX–XX веков

Анализ русского изобразительного искусства рубежа XIX–XX веков выявляет присутствие этнокультурных архетипов и мифологических образов, ставших ключевыми элементами в творчестве многих художников. Пейзаж воспринимался как источник, обладающий глубоким семантическим значением и множественными подтекстами, затрагивающими философские, эстетические, моральные и художественные аспекты восприятия мира. Мастера, такие как Виктор Михайлович Васнецов, Николай Константинович Рерих, Иван Яковлевич Билибин, Михаил Александрович Врубель и Андрей Петрович Рябушкин, привнесли значительные изменения в изобразительное искусство, интерпретируя этнокультурный материал. Центральным объектом художественного воплощения стал русский фольклор, в частности, такие сюжеты, как мотив Мирового древа, камни, образы мифологических и сказочных птиц, а также персонажи былин, адаптированные в рамках принципов русской реалистической живописи. Параллельно в художественно-образной системе усиливалось присутствие элементов импровизационности, соответствующих природе народного фольклора. Например, мотив камня, традиционно связанный в русской этнокультурной традиции с идеей выбора пути, превратился в важный смыслообразующий элемент в произведениях Виктора Михайловича Васнецова («Витязь на распутье»), Ивана Яковлевича Билибина («Об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке») и Николая Константиновича Рериха («Могила великана»). Михаил Александрович Врубель также обращался к этому мотиву в своей работе «Сидящий демон». Критик Сергей Константинович Маковский отмечал в живописи Врубеля «каменную» сущность,

проводя параллели между его демоническими образами и изваяниями из камня.

Николай Константинович Рерих активно использовал символику камня в своём творчестве, что особенно заметно в работе «Сокровище ангелов» (1905). Композицию произведения организует нижняя часть с изображением священного камня, рядом с которым располагается фигура ангела. Средний ярус занимают ряды ангелов, тогда как верхний представлен Небесным Городом с белокаменными стенами. Контраст золотистых и изумрудных оттенков усиливает игру света и тени на поверхности камня, крыльев ангелов и крон деревьев, что придаёт композиции символическое звучание.

Мотивы солнца, рождения, дороги и циклических природных явлений находили выражение в символах-знаках, присутствующих в творчестве русских художников-символистов. Метафоричность и ассоциативность ярко проявлялись в картинах на фольклорные сюжеты, таких как «Царевна Волхова» Михаила Александровича Врубеля и «Три царевны подземного царства» Виктора Михайловича Васнецова. Сопоставление этих произведений с работами Ивана Ивановича Шишкина и Исаака Ильича Левитана демонстрирует, что символическому содержанию искусства модерна соответствовала условно-декоративная форма, существенно отличающаяся от реалистической живописи, ориентированной на трехмерное пространство.

Особенное внимание заслуживают работы Виктора Михайловича Васнецова «Сирин и Алконост. Песня радости и грусти» (1896) и «Гамаюн» (1898), где центральной фигурой выступает мифологическая птица. В русской мифологии Сирин представляется как птица-дева, нисходящая из рая на землю и завораживающая людей своим пением, тогда как Гамаюн считается вещей птицей, предвещающей будущее. Эти образы занимали важное место в русской духовной культуре, будучи связаны с божествами Велесом и Колядой.

Таким образом, русские художники рубежа XIX–XX веков активно использовали этнокультурные и мифологические мотивы, формируя новое направление в искусстве, которое впоследствии оказало значительное влияние на развитие сказочно-мифологической темы в русской культуре.

Мифологема женского начала

Устойчивой мифологемой в русской живописи рассматриваемого периода становится мифологема женского начала. Женские персонажи, такие как принцессы, снежные девушки, русалки и нимфы,

занимают особое место в творчестве художников. В русской этнокультурной традиции женское начало тесно связано с образом Родины, и традиционные народные изображения Богини-Земли и Берегини служат основой для таких представлений. В произведениях Виктора Михайловича Васнецова, таких как «Аленушка», «Три царевны подземного царства» и «Снегурочка», образ русской земли раскрывается через женские образы, символизирующие душу и своеобразие русской нации.

Народное художественное творчество оказывало значительное влияние на станковую живопись и графику, привнося элементы декора и орнамента. Примером таких работ могут служить полотна Андрея Петровича Рябушкина и Филиппа Андреевича Малявина, где используются узоры и орнаменты тканей, одежды и обстановки, а также яркие, переливающиеся цвета, сближающие живопись с декоративно-орнаментальными формами, близкими к народному искусству. Рябушкин, например, в своих полотнах, таких как «Русские женщины XVII века в церкви», «Московская девушка XVIII века» и «Северная идиллия» (1888), сосредотачивается на обрядовых действиях, передавая исторические и национальные особенности через костюмы и предметную среду. Исследователь Е.И. Кириченко отмечает, что для Рябушкина красота неразрывно связана с идеальным представлением о России, особенно ярко выраженным в женских образах⁷³.

Филипп Андреевич Малявин также черпал вдохновение из этнокультурных корней, используя образы крестьянок как символы русской идентичности. Его работы, такие как «Две девки», «Крестьянская девушка» и «Поющие крестьяне», демонстрируют глубокое понимание крестьянской темы и связи с русским народным искусством.

В русском искусстве рассматриваемого периода большое значение имеют этнокультурные традиции, источником которых служит художественное наследие Древней Руси. Например, Наталья Сергеевна Гончарова в своей графической серии «Мистические образы войны» (1914) демонстрирует уникальный подход, сочетающий новаторство с русской этнокультурной традицией. Ее метод включает использование стилистики народного примитива в иконографии сюжета. Во-первых, Гончарова создает обобщенный образ воинства; во-вторых, композиция цикла строится на сочетании последователь-

⁷³ Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в. М., 1997. С. 383.

ных и одновременных эффектов; в-третьих, она активно обращается к традициям лубочной книжной графики, применяя приемы цитирования и стилизации. Художница создавала уникальный визуальный язык, в котором духовные поиски сочетались с новаторскими формами. Этот переход от «рассказа» к «структуре», от метафоры к универсальному коду, делает ее творчество важным для понимания искусства эпохи модернизма.

Этнические мотивы в изобразительном искусстве региональных художественных школ России

Изобразительное искусство России всегда было богатым и разнообразным, отражающим культурное многообразие страны. Региональные художественные школы сыграли важную роль в сохранении и развитии этнических мотивов, которые находят своё выражение в произведениях местных мастеров. Эти мотивы представляют собой уникальное переплетение культурных традиций, отражающих специфику жизненного уклада, природной среды и духовного богатства народов, населяющих различные регионы России.

Каждой региональной художественной школе присущи свои уникальные черты, которые формируются под влиянием местного фольклора, религиозных верований, природных ландшафтов и исторического контекста. Эти особенности проявляются в выборе сюжетов, технике исполнения, цветовой палитре и композиционных решениях.

Например, влияние этнокультурных традиций проявлялось в творчестве Владимирской художественной школы. Владимирская школа, представленная такими мастерами, как В.Я. Юкин, К.Н. Бригов и В.Г. Кокурин, сыграла ключевую роль в формировании нового художественного языка, опирающегося на природу и народное искусство. Художники этой школы перерабатывали стилиевые признаки народного искусства, адаптируя их к требованиям профессиональной живописи. В их произведениях можно выделить общие стилистические черты, касающиеся как формально-содержательной, так и образной структуры. Владимирская пейзажная школа выделяется своими уникальными характеристиками, которые определяют её как самостоятельное художественное направление в российском искусстве XX века. Тематика и мотивы, разрабатываемые художниками этой школы, глубоко укоренены в особенностях местной среды, что придаёт работам особую выразительность и аутентичность.

Одним из ключевых мотивов является изображение деревенского дома на краю деревни или на пригорке, символизирующего уют

и стабильность. Жанровая палитра школы охватывает как «чистый» пейзаж, так и сельский пейзаж, причем композиции часто характеризуются наивной упрощенностью. Типичная композиция включает изображение берега реки или дороги на переднем плане, холмистого рельефа с чередующимися рожицами или деревьями на среднем плане и неба — на заднем. Характерным приемом является приподнятый горизонт, благодаря которому небо либо полностью отсутствует, либо едва заметна его узкая полоска.

Пространство в композициях владимирских пейзажистов создается преимущественно за счет пластики предметов и их гармоничного сочетания по цвету, фактуре мазков и общему фону. Цвет играет ведущую роль в организации композиции, обладая декоративной функцией. Колорит строится на сочетании ярких теплых (желтых, оранжевых, красных, зеленых) и холодных (голубых, голубо-синих, фиолетовых) цветов, иногда с добавлением черного цвета, выполняющего функцию контура.

Живописная фактура также играет значительную роль в создании материальной убедительности изображений. Широкие, динамичные мазки, нередко наносимые мастихином вместо кисти, придают работам грубоватую поверхность, усиливая ощущение материальности. Иногда художники добавляют мелкую деревянную стружку в краску, усиливая текстуру и глубину изображения.

Несмотря на свою декоративную условность, работы владимирских пейзажистов сохраняют реалистичные черты, отображая типичные элементы местного ландшафта и интегрируя их в новый художественный контекст, который выходит за рамки простого натурализма. Используя средства народного искусства, художники привносят в традиционный лирический пейзаж дополнительные смысловые слои, превращая его в зеркало внутреннего мира, где природа становится не только предметом внешнего наблюдения, но и частью личностного переживания.

Владимирская школа просуществовала как относительно устойчивая художественная общность до начала 1980-х годов, хотя уже в первой половине десятилетия наметился спад коллективного единства среди её представителей. Тем не менее, значение школы выходит далеко за пределы её непосредственных достижений, поскольку она предвосхитила важные сдвиги в отечественном искусстве, такие как усиление интереса к этнокультурным традициям региона и фор-

мирование самобытного художественного языка, опирающегося на местные культурные коды.

Анализ форм проявления этнокультурных традиций в творчестве русских художников позволяет сформулировать следующие выводы:

Во-первых, русская художественная школа представляет собой исторически сложившуюся устойчивую общность мастеров, объединенных общностью мировоззрений, творческих методов и стилистических подходов. Хронологические, территориальные и географические параметры позволяют точно определить временные и пространственные границы этой школы.

Во-вторых, национальное своеобразие русской художественной школы обусловлено взаимопроникновением архаико-мифологических и национально-пространственных моделей. Ключевую роль в этом процессе играет этнокультурная традиция, формирующая уникальные черты и ценности, отражающие богатое культурное наследие России.

ЛЕКЦИЯ 6. ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО ИСКУССТВЕ АЛТАЯ

6.1. Историко-этнографическая характеристика Алтая

Обратимся к одному из наиболее интересных и самобытных явлений в культурном пространстве России — искусству Алтая. Данный регион обладает уникальным историко-культурным наследием, которое получило яркое воплощение в изобразительном искусстве. В рамках нашего исследования мы рассмотрим ключевые этапы формирования художественных традиций Алтая, проанализируем влияние различных факторов на их эволюцию и обратимся к основным темам, определяющим содержание алтайского искусства.

Для лучшего восприятия материала предлагаю воспользоваться следующей таблицей:

Таблица 9

Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Алтая: основные аспекты и анализ

№	Раздел	Описание
1	Историко-культурный контекст	Краткий обзор истории Алтая (основные этапы исторического развития региона, влияющие на формирование этнокультурных традиций) Этнографические особенности (характеристика этнического состава населения, основные занятия и традиции)
2	Традиционное искусство Алтая	Народные промыслы и ремесла (описание традиционных видов декоративно-прикладного искусства, таких как резьба по дереву, изготовление ковров, ювелирное дело). Орнамент и символика (анализ использования традиционных орнаментов и символов в искусстве Алтая, их значение и функции)

3	Современные художники и их творчество	Творчество ведущих мастеров (описание работ художников Алтая, их вклад в развитие регионального искусства) Темы и мотивы (анализ тем и мотивов в современном искусстве Алтая, их связь с этнокультурными традициями)
4	Этноискусствоведческий анализ	Этнографический подход (применение этнографических методов для анализа произведений искусства, связанных с этнокультурой) Семиотический анализ (исследование символов и их значений в произведениях искусства Алтая) Иконографический анализ (анализ иконографии, характерной для искусства Алтая, и ее связи с религиозными и мифологическими представлениями) Иконологический анализ (изучение визуальных образов, символов и их значений в связи с этнокультурными традициями)
5	Практические кейсы	Анализ конкретных произведений (пример анализа и интерпретации произведений искусства Алтая с использованием предложенных методов) Результаты и выводы (обсуждение результатов анализа и их значения для понимания этнокультурных традиций в изобразительном искусстве Алтая)

Данная структура позволит нам последовательно рассмотреть ключевые аспекты алтайского искусства, начиная с его исторических истоков и заканчивая современными тенденциями.

Краткий обзор истории Алтая

Алтай, находящийся на пересечении Евразийских степей и сибирских таежных зон, прошел сложный путь исторического развития, который оказал серьезное влияние на формирование его этнокультурных традиций. Географическое расположение региона превратило его в перекресток цивилизаций, пространство взаимодействия различных культур и этносов, что стало решающим фактором в формировании его уникального культурного облика.

Историческое развитие Алтая делится на несколько этапов:

Древнейший период (до V в. н.э.) охватывает каменный век (1 млн – 4 тыс. лет до н.э.), бронзовый век (4 тыс. – 1 тыс. до н.э.), железный век (1 тыс. до н.э. – V в. н.э.) и тюркский период (VI–X века). В I тыс. до н.э. на Алтае возникла культура скифского типа, оставившая многочисленные археологические памятники.

Средневековье (VI–XIV века н.э.) отмечено распространением древнетюркской и монгольской культур. С конца XII века население Алтая — торе-толенгуты — вступило в тесное взаимодействие с западными монголами-ойратами. В 1635 году ойраты объединились в единое обширное государство — Джунгарское ханство, и большинство алтайских племён оказалось под властью Джунгарии.

Российская колонизация (XVIII–XIX века) привела к присоединению Алтая к Российской империи, что открыло новый этап в его культурной истории. С приходом русских началось активное освоение региона, строительство промышленных предприятий и развитие инфраструктуры, сопровождавшееся взаимодействием традиционной алтайской культуры с русским влиянием.

Советский период (XX век) привёл к значительным изменениям в социальной и культурной сферах. В этот период активно поддерживались народные промыслы и ремёсла, происходила институционализация искусства, открывались учебные заведения и музеи, что способствовало развитию и популяризации региональных художественных традиций.

Этнографические особенности

Этнический состав населения Алтая представлен несколькими основными группами, каждая из которых внесла свой вклад в формирование его культурно-исторического облика. Среди коренных народов выделяются *алтайцы*, включающие такие подгруппы, как *телеуты*, *теленгиты*, *кумандинцы* и *тубалары*. В этнографической классификации алтайцы традиционно подразделяются на северные (*кумандинцы*, *тубалары*, *челканцы*) и южные (*телеуты*, *теленгиты*, *алтай-кижи*) группы. Северные алтайцы занимались охотой, рыболовством, ручным мотыжным земледелием, собирательством, проживали в постоянных поселениях и носили одежду из холста. Южные алтайцы практиковали кочевое и полукочевое скотоводство, а также занимались охотой, земледелием и использовали простую систему оросительных каналов. Основным типом жилища у южных алтайцев являлась переносная войлочная юрта и конусообразный аил, а традиционный вид одежды включал овчинную шубу.

Помимо коренных народов, в регионе представлены русские переселенцы, принесшие с собой свою культуру, язык и православные традиции. Переселенцы занимались земледелием, ремеслами и торговлей, что оказывало значительное влияние на развитие региона.

Также в культурном многообразии Алтая заметен вклад казахов, проживающих в приграничных районах, которые обогатили региональную культуру традициями кочевой жизни и мусульманскими верованиями.

Традиции и обычаи алтайцев

Шаманизм играл важную роль в религиозной и социальной жизни алтайцев. Шаманы выступали посредниками между миром людей и миром духов, проводили культовые обряды, занимались целительством и давали советы.

Обряд «кыйра буулар» — традиция почитания Хозяина Алтая, заключающаяся в привязывании ленточек на деревья, такие как береза, лиственница или кедр.

Обряд кормления огня — жертвоприношение духу огня, когда в огонь бросали кусочки мяса и окропляли его молоком.

Вера в целебные свойства природы — алтайцы считали, что родники и горные озёра обладают особыми свойствами, а вода из них может даровать бессмертие.

Традиции гостеприимства — строгие правила приёма гостей, подачи молока, араки (алкогольного напитка) в пиале или курительной трубке, а также приглашение к чаю.

Музыкальные традиции — особенностью алтайской культуры является передача опыта поколений через песню, включая легенды, сказания и эпосы.

Таким образом, историческое развитие Алтая и его этнический состав оказали существенное влияние на формирование уникальных этнокультурных традиций, которые находят своё отражение в разнообразных формах искусства, ремёсел и духовной культуры региона.

Народные промыслы и ремесла

Традиционные народные промыслы и ремесла Алтая тесно связаны с природными ресурсами региона и культурными особенностями его населения. Среди основных видов декоративно-прикладного искусства выделяются:

Резьба по дереву — один из старейших и наиболее распространенных видов ремесленной деятельности. Алтайские мастера создают разнообразные предметы быта, такие как посуда, мебель и куль-

товые объекты, украшенные сложными геометрическими и зооморфными орнаментами.

Изготовление ковров (войлочные и шерстяные ковры), производство текстильных изделий — неотъемлемая часть алтайской культуры. Эти ковры украшают яркими орнаментами, символизирующими плодородие, защиту и благополучие. Войлочное производство также играет важную роль в хозяйстве, предоставляя теплоизолирующие покрытия для юрт и одежды.

Ювелирное дело — обработка металлов, таких как серебро и золото, является одним из престижных ремесел. Ювелиры создают украшения, амулеты и культовые предметы, богато украшенные традиционными орнаментами и символами. Эти изделия служат не только украшением, но и выполняют функцию оберегов, защищающих владельца от злых духов.

6.2. Характерные черты алтайской этнокультурной традиции

Мифопоэтическая модель мира

Мифопоэтическая модель мира служит фундаментом и определяет своеобразие алтайской этнокультурной традиции. В ней раскрываются пространственно-временные представления о вселенной, место человека в этой модели, а также семантика ключевых образов и символов, имеющих основополагающее значение для культурного кода региона.

Специфика пространственных представлений, характерная для алтайской мифопоэтики, проявляется прежде всего в структуре космического устройства. В архаичный период происходит осознание мироустроительных начал, где центром вселенной становится племенной ареал, освоенная им территория. В алтайском эпосе эта идея воплощается в образе Алтая как Среднего мира, лунно-солнечного центра вселенной (*ай-лу-кунду алтай*). Единство племени, основанное на кровном родстве, ещё не отделяло географическое и социальное пространства друг от друга, поэтому причина существования космоса персонифицировалась в образе первопредка. Топоним *Алтай*, благодаря эпитету, обозначающему «кровь» (*Кан-Алтай*), наделялся телесностью, символизируя неразрывную связь космической гармонии с жизнью племени⁷⁴.

⁷⁴ Троицкий С.А. Образы хтонических существ в алтайской мифологии // Культура и традиции коренных народов Северного Алтая / отв. ред. А.В. Малинов. СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2008. С. 293.

В процессе эволюции художественного восприятия на смену недифференцированному восприятию окружающего мира в ранней архаике приходит новая концепция космоса, в которой оппозиция «реальное–нереальное» трансформируется в более сложные представления о моральной дихотомии. В этом контексте общественное сознание начинает осознавать деление на доброе и злое, хорошее и плохое, положительное и отрицательное, что находит отражение в художественных образах и символах. Персонализация этих понятий соответствует свойствам мифологического мира: «хорошее» ассоциируется с Верхним миром, в то время как «плохое» отождествляется с Нижним⁷⁵.

В алтайской мифологии причиной мира выступают два брата: Ульген(ь)⁷⁶ и Эрлик. Постоянное противостояние братьев обусловлено процессом разделения первоначально цельного образа первопредка; благодаря противостоянию формируются характеристики обоих братьев. Так, постепенно за Ульгеном закрепляется образ «положительного» божества, местом обитания которого становится небо (Верхний мир), а Эрлик приобретает «отрицательные» черты, оказывается властителем Нижнего мира. Однако, если сравнить различные варианты мифа о сотворении мира, можно выявить интересную особенность — Эрлик в большинстве случаев более удачлив, вызывая симпатию (и уважение) со стороны сказителя, кроме того, в некоторых вариантах именно он оказывается творцом человека. О прямой связи с тотемным первопредком говорит и тот факт, что в эпосе к имени Эрлика прибавляется «-пий» (господин), «-ада» («-абы», «-аба») (отец), в некоторых случаях он именуется «Ада кижии» (отец человека), а «кузнецкие татары зовут его Адам и считают первым человеком»⁷⁷. Благодаря Эрлику люди, после того, как он даровал им бубен, имеют возможность переходить из мира в мир. Н.А. Тадина пишет: «Природа, сотворенная богами-соперниками, выступает неотъемлемой частью обыденного (горизонтального) мира и одновременно символом земного или потустороннего (вертикального) мира»⁷⁸.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Этот персонаж относится к шаманизму, по мнению некоторых исследователей, он отсутствует в других традициях. Например, как считал С.С. Суразаков, Ульгень заменяется на Курбус. См.: Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. М., 1985. С. 48.

⁷⁷ Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Горно-Алтайск, 2005. Т. IV. С. 71.

⁷⁸ Тадина Н.А. Традиционная картина мира как основа культуры общения алтайцев // Картина мира (лингвистические и этнокультурные аспекты) : материалы междууз. конф. Бийск, 1999. С. 130–139.

Человек в этнической картине мира алтайцев рассматривается как созданный по образу своего небесного творца Ульгена, тогда как душа была тайно вложена в него подземным богом Эрликом. Эти божества образуют вертикальную иерархию мифологических образов алтайской культуры, соотносящуюся с образом мировой горы/дерева, где нижний мир (подземный) подчинён Эрлику, верхний мир (небосвод) принадлежит Ульгеню, а посередине располагается человечество. Как отмечает А.М. Сагалаев, шаман, облачающийся в ритуальный костюм и держащий бубен, оказывается посредником между мирами, выполняя функцию медиации между людьми и духами на границе между Природой и Культурой⁷⁹.

Культурные объекты и символы

Мифологема Алтая и связанный с ней образ родовой горы выступают смыслообразующими элементами картины мира алтайцев. Культ почитания гор сохраняет архаические черты, в фольклоре особое место занимают горные духи, «хозяева гор», или сами горы, воспринимаемые как живые существа с антропоморфными признаками. В героическом эпосе гора предстает в образе спящего богатыря. Вершина горы трактуется как «голова», северный склон — как «хребет», подножие — как «подол», нижний выступ — как «ноги», верхний выступ — как «плечо». Идея соответствия человеческого тела и макрокосмоса воплощена в обобщённом образе Мировой горы — Хан-Алтая.

Этнограф Л.П. Потапов отмечает, что у алтайцев «...почитание гор носило, во-первых, ярко выраженный родовой характер, во-вторых, культовые действия, связанные с почитанием священных гор, совершались не только шаманами, но и рядовыми охотниками или стариками»⁸⁰. Каждая родовая группа имела свою священную гору, считающуюся покровительницей рода. Члены рода приносили жертвоприношения, обращались с молитвами к своей родовой горе, прося удачи в охоте или исцеления от болезней. У тубаларов и челканцев охотники проводили осенние моления перед началом охотничьего сезона, приглашая для этого шамана. Родовые горы у алтайцев имели собственные имена и особые наименования: у тубаларов — «тось-тау» (основная, изначальная гора), у челканцев и кумандинцев — «тось-таг» или «аргін-таг», у шорцев — «улуг-таг», а у южных алтайцев — «јауық-ту».

⁷⁹ Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск, 1992. С. 115.

⁸⁰ Потапов Л.А. Культ гор на Алтае // Советская этнография. 1946. №2. С. 145–160.

Функцию границы, своеобразного «пояса», выполняет мифологема реки, которая является неотъемлемой составляющей центрального образа Хан-Алтая. В алтайской этнокультурной традиции река символизирует родину и воспринимается в образе матери — эне и отца — ада. Например, река Песчаная называется «Ада-Беш», а река Чуя — «Эне-Чуй». Река Катунь, в свою очередь, выполняет функцию разделения верхнего и нижнего миров⁸¹. В мифологии и эпосе с водой связан образ хозяйки воды — суу иези, которая в фольклоре предстает в виде прекрасной девушки с длинными волосами⁸². Долина, по которой течет река, осмысливается как этническая, родовая территория, родной край, поэтому тюркские народы Алтая при знакомстве указывают не только свое имя и род, но и речную долину, в которой выросли. Полноводная река Катунь, начинающаяся у вершины Белуха («Кадын-Бажы»), воспринимается как «Эне-Кадын киндикт» (Мать-Катунь, имеющая вершину). Река осмысливается как «дорога в заданном направлении» — от истока к устью, вдоль берегов которой разворачивается земная жизнь, а дно символизирует недоступную дорогу в иной мир. Таким образом, река становится границей миров, а переправа через нее символизирует переход из одного мира в другой.

Показательным в этом отношении является эссе Г.И. Гуркина «Алтай (Плач алтайца на чужбине)», в котором описывается функционирование мифологема горы как вертикального вектора и мифологема реки как горизонтального вектора, пересечение которых образует точку отсчета во времени и пространстве: «Среди громад голубых гор, среди дремучих темных лесов, по нежным, благоухающим цветам долинам, по золотому дну Алтая, течет изумрудная река — красавица Катунь. Глубоко врезалась она в самое сердце Алтая и между ущелий извилась голубою лентою. Бурная, неутомная, крепко прижалась она к груди великана и стремительно, с шумом течет вперед...»⁸³.

Таким образом, река и гора — основные составляющие мифологического образа Хан-Алтая. Образ Мировой горы функционирует как вариант Мирового древа, поскольку «гора часто воспринимает-

⁸¹ Байбурин А.К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. СПб., 1992. С. 8.

⁸² Тадина Н.А. Человек в модели мира как основы культуры общения алтайцев // Культурное наследие народов Сибири и Севера: материалы V Сибирских чтений. СПб., 2004. Ч. 2. С. 84–88.

⁸³ Памятное завещание. Горно-Алтайск, 1990. С. 217–218.

ся как образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства»⁸⁴.

Исследователи А.М. Сагалаев и И.В. Октябрьская подчеркивают, что в представлениях тюрков Южной Сибири гора и дерево взаимозаменяемы, а оба элемента тесно связаны с жизнью родового коллектива⁸⁵. Символика центра и оси мира, ассоциированная с образом дерева, пронизывает мифопоэтические образы и мотивы, такие как огромный кедр, возвышающийся на вершине горы. Этот образ служит моделью космического дерева, структурирующей вселенную и соединяющей небо и землю, верхний и нижний миры. В алтайской мифологии дерево, подобно шаману, способно осуществлять коммуникацию между людьми и божествами⁸⁶. Кедр, как одна из вариаций Мирового дерева, выступает медиатором между мирами.

Растения и животные

Мифологизация растительного мира находит отражение в символике различных пород деревьев. Так, тополь символизирует динамику роста, сезонное умирание и возрождение, являясь природным символом обновления. Священное дерево маркирует сакральное пространство, выступая связующей осью между разными космическими уровнями: нижним, средним и верхним мирами. В эпосе «Бай-Терек» дерево-тополь объединяет три мира: его корни уходят в мир предков, средняя часть пребывает в лунно-солнечной сфере, а вершина достигает небес⁸⁷. Исследования Н.А. Тадиной выделяют еще один значимый образ — березу-мать (*Каин-Эне*), играющую роль в родильной, свадебной и календарной обрядности, а также в шаманских практиках алтайцев⁸⁸.

Мифологические представления, связанные с животными, наполнены определенным знаковым смыслом и включены в единую систему мировосприятия. По принципу нижнего и верхнего миров происходит деление животных на темных — живущих в норах и светлых — носящих на рогах солнце. Согласно алтайским тотемным мифам об олене, это животное принадлежит миру людей и занимает

⁸⁴ Мифы народов мира : в 2-х т. М., 2000. Т. 1. С. 311.

⁸⁵ Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск, 1990. С. 32.

⁸⁶ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 213.

⁸⁷ Муйтуева В. А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев: монография. Горно-Алтайск, 2004. С. 14.

⁸⁸ Тадина Н.А. «Мать» — Береза в семейной обрядности алтайцев // Природные условия, история и культура Западной Монголии и сопредельных территорий: тезисы докладов Международной конференции. Томск, 1999. С. 211.

место в средней части мировой горы и является неприкосновенным. Приведем отрывок из легенды об охоте на белого оленя: «И тут сын рассказал отцу, что целый день гонялся по Юч-Сюмеру за белым оленем. Олень словно издевался над ним. Он появлялся то в курумнике, то у кедра, то на гольце, и все это на расстоянии выстрела. Очень странный олень, заключил сын. Как только хотел стрелять, он тут же мгновенно исчезал. Так гонялся за ним целый день. С заходом солнца белый олень как будто взлетел в гору и пропал совсем. Отец выслушал сына и строго наказал ему: «Не убивай белого оленя! Будет беда! Весь наш род вымрет». Но сын не послушал старого охотника и убил белого оленя. С тех пор род кергилов стал заметно редеть»⁸⁹.

Согласно алтайской мифологии, животные и птицы происходят от человека, следовательно, они наделены человеческими качествами⁹⁰. А.М. Сагалаев подчеркивает глубинную связь птицы и человека в алтайской мифологии, отмечая, что «...архаическое сознание урало-алтайских народов воспринимало человека как существо двойственной природы». В обрядовых текстах манси предки называются «семь крылатых, семь ног имеющих», что подчеркивает их причастность к миру пернатых. Представления ваховских хантов гласят, что человек произошел от «крылатого зверя-духа», изначально обладавшего крыльями. Это сопоставление человека с птенцом подчеркивает близость человеческой природы к птичьему миру⁹¹.

Орел в мифологиях алтайцев является символом небесной силы, огня и бессмертия, одним из наиболее значимых обожествленных животных-символов богов и их посланцев. В.Я. Пропп раскрывает семантику орла в шаманизме народов Сибири, утверждая, что у телеутов орел — это хозяин неба, сопровождающий шамана в его странствиях по небесам и подземному миру, защищая его от бедствий и помогая отправлять жертвенных животных различным божествам⁹².

В алтайской этнокультурной традиции особо выделяется сакральный статус коня. Известный исследователь тюркского фольклора С.С. Суразаков отмечает важность коня в тюркских эпических сказаниях, где он занимает центральное место наряду с героем⁹³. Первая

⁸⁹ Анохин А.В. Легенды и мифы седого Алтая. Горно-Алтайск, 1997. С. 29–30.

⁹⁰ Легенды северного Алтая. Горно-Алтайск, 1994. С. 15–16.

⁹¹ Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. Новосибирск, 1991. С. 85.

⁹² Мифы народов мира. Т. 2. С. 258.

⁹³ Суразаков С.С. Из глубины веков. Горно-Алтайск, 1989. С. 34.

встреча богатыря с конем, предопределённая высшими силами, является ключевой в эпосе. В традиционном эпическом сказании является особенно важной именно первая встреча героя и коня, так как эта встреча предопределена высшими силами. «Батыр или сам выбирает коня, или ему предлагает табунщик <...>, или, по условию, батыр должен выбрать коня, который сам оглянется на будущего хозяина или попадет на укрюк, причем это повторяется трижды, так как батыр недоволен экстерьером коня»⁹⁴.

В фольклоре тюркских народов Алтая описывается обряд почитания животных. Суть тотемизма заключается в вере родства отдельных групп людей с животными. Каждый сеок алтайцев имеет священного почитаемого животного или птицу, которая называется «Байана». Нарушившего табу своего «Байаны» подвергали наказаниям. «Чалу» — является самым страшным наказанием для алтайцев — смерть для членов семьи или рода по очереди, иногда сопровождающиеся мучительными неизлечимыми болезнями. Каждый род в определенное время должен совершить обряд поклонения «Байана чалузы» и тем самым возвысить его, чтобы он оберегал их. Например «Байана» майманов — косуля, глухарь, орел, собака. Мундусов — беркут, сова, бык. Комдошей — выдра. Кобоков — волк. Тодошей — заяц. По легендам именно от волка пошли десять самых известных алтайских сеоков. На эти мировосприятия повлияли мифы и легенды алтайского этноса.

Жилище и внутренний уклад

Основным видом алтайского жилья являлась юрта, вертикальное отверстие которой служило прежде всего для связи с миром духов, так как, по утверждению Е.М. Тощакowej, «расположение очага в центре юрты, прямо под дымовым отверстием было целесообразным, так как дым от костра не задерживаясь в юрте, выходил наружу, а огню приносили разнообразные жертвы»⁹⁵. Организация вертикальной структуры алтайского жилища во многом была определена противопоставлением верхнего и нижнего миров. «Крыша юрты соотносилась с небесной сферой. Дымовое отверстие служило своеобразной «дверью» в запредельное пространство-время»⁹⁶.

⁹⁴ Там же. С. 202.

⁹⁵ Тощакowa Е.М. Традиционные черты народной культуры алтайцев (XIX – нач. XX в.). Новосибирск, 1978. С. 102.

⁹⁶ Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. С. 62.

Культ домашнего очага и родного дома просматривается на основе внутреннего устройства жилища. Аил у алтайцев строго ориентирован по сторонам света, причем входом на восточную сторону, что является древней традицией тюркских народов. Восток, где встает солнце, ассоциируется с жизнью и считается благоприятной стороной света. Обычно налево от входа, с мужской стороны жилища, стоит коновязь (чаки) как символ гостеприимства хозяев. Внутри юрты, напротив дверей, находится почетное место, снаружи эта сторона направлена на запад. Относительно человека, находящегося в юрте и обращенного к дверям, внутреннее пространство делится на правую и левую стороны как бы по оси «восток – запад»: от входа через центр, к противоположной части аила. Правая — это южная сторона, а левая — северная.

В быту алтайца на почетном месте находятся духи, которые являются хозяевами стихий, элементов окружающей среды и предметов быта. Наиболее почитаемым принято считать Хозяина Тайги — *тагыны иези*. Часто этот образ встречается и в героическом эпосе тюркских народов Алтая. В эпосе Хозяин Тайги выступает как спаситель богатыря, его изображают в виде седого старца или в образе белого волка. По другим источникам спасителями являются духи вод или гор.

Жилище объединяет членов семьи. Принцип деления по полу выступает в горизонтальном отношении оппозицией «правый – левый». Традиционно правую половину юрты занимали мужчины, отсюда она называется «мужской», следовательно, левая — женская сторона. Обычно на женской половине, в соответствии с представлениями алтайцев об определяющем значении матери в продолжение рода, находилась кровать, женский вещевой набор. В хозяйственной женской части жилища размещались продукты, утварь, полки, а ближе к выходу инвентарь, дрова.

Внутреннее пространство имеет несколько знаков-символов, выступающих как обереги-хранители, что превращает жилище в сакрально освоенное пространство. Огонь очага — один из ключевых символов, который определяет благополучие семьи. Очаг как семантический центр юрты организует ее внутреннее пространство по принципу «почетный – менее почетный». Об этом А.В. Анохин, собиратель алтайской этнографии начала XX века, писал: «В представлении алтайца огонь олицетворен. Он имеет голову, ноги и прочие атрибуты человека как вещественные, так и духовные. Огонь ан-

тропоморфное существо. На этом основании в юрте огонь, в сторону торя, имеет голову, а в сторону двери — ноги. Зола его постель, а пламя его уши (кулак): Там, где голова огня, нельзя ходить женщине и посторонним людям. Можно пройти только около его ног. Место между сидением хозяина и самим очагом самое высокое и почетное место во всей юрте, потому что тут находится голова огня»⁹⁷.

Другим семантически значимый объектом является дверь (эжик) и порог (позого). Универсально толкование значения двери как «границы двух миров». Порог аила почитаем, потому что он оберегает семью и, в силу этого, является запретным местом: на него нельзя наступать, а лишь перешагивать.

Героический эпос

Героический эпос — важный источник выявления своеобразия алтайской этнокультурной традиции. Разные аспекты алтайского героического эпоса изучали крупнейшие ученые-тюркологи, историки, фольклористы — В.В. Радлов, Н.А. Аристов, С.В. Киселев, Г.Н. Потанин, В.И. Вербицкий, Н.К. Дмитриев, Н.А. Баскаков, Л.П. Потапов, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, С.С. Суразаков.

Смыслообразующим элементом эпоса является Богатырь, который проявляя храбрость, упорство, самоотверженность, побеждает мифологических чудовищ и чужеземных ханов⁹⁸. Исследователи выделяют пять наиболее значимых тем в алтайском эпосе: 1) борьба героя с чудовищами; 2) борьба героя с владыкой подземного мира Эрликом; 3) сватовство и женитьба героя; 4) борьба героя с набегами чужих ханов; 5) борьба героя со злым ханом-угнетателем.

Героический эпос исполняется сказителями горловым пением (каем). Известным кайчи на Алтае был Алексей Калкин, в его исполнении были записаны эпосы «Маадай-Кара», «Очи-Бала», «Кан-Алтын». Эпос сопровождается игрой на топшуре (двухструнный музыкальный инструмент в виде домбры).

Одним из основных героических эпосов Алтая является «Маадай-Кара». Сказание богато персонажами, действиями, таинственностью. В эпосе участвуют, помимо основного героя Когюдей-Мергена, персонажи почти всех духов существ, государей-ханов и духовные лица в лице лам, помогающие и подсказывающие пути выхода основному герою. Эпос содержателен в повествовании и в обра-

⁹⁷ Анохин А. В. Легенды и мифы Седого Алтая.

⁹⁸ Национальное наследие и современность Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1984. С. 147.

зах: богатырь с супругой оборачиваются звездами и улетают на небо. Созвездие Джети — Каан (Семь — Каанов, то есть Большая Медведица) — это семь одинаковых Когюдей Мергенов, едущих на свадьбу; Полярная Звезда — это единственная дочь Ай — Каана Алтын — Кюску, жена Когюдей — Мергена.

Спасителем будущего богатыря в эпосе часто выступает хозяин-дух вод или гор. Старый воитель Маадай-Кара узнал, что на него идет войною злодей Кара-Кула — каан. Старик прячет сына в недоступных горах, вешает люльку на ветвях березы. Мальчик вырастает, героически сражается, одолевает врага, освобождает свой народ и родителей, совершает подвиги, уничтожая зло и насилие, а потом улетает на небо и превращается в звезду, чтобы с вечных высот видеть и охранять пределы Алтая.

Многие сюжеты и мотивы «Маадай-Кара» встречаются и в других алтайских сказаниях. Таковы, например: рождение богатыря от старых родителей («Ак-Тайчы» «Сай-Солон»); нападение врага во время малолетства героя («Кан-Пюдей»); укрощение коня («Малчы-Мерген»); наречение имени героя стариком или старухой («Ай-Каан»).

«Очы-Бала» — одно из лучших произведений репертуара народного сказителя Алексея Калкина. Очы-Бала воплотила в себе ум, красоту, доброту и смелость героических женщин Алтая. Непокоренной и гордой выходит она из всех самых тяжелых испытаний. С лирической проникновенностью и нежностью говорит сказитель о молодой красавице, но находит он и грозные слова, густые краски, когда описывает ее подвиги.

Особый интерес вызывает эпос «Ак-Тайчы». В этом сказании говорится о том, что подземный бог Эрлик с помощью своих духов хотел утащить с «солнечного Алтая» в подземный мир новорожденного ребенка уже состарившегося богатыря Ак-Боко. Но «хозяин тайги» — Белый Волк унес ребенка в пещеру и стал кормить молоком диких маралух. Мальчик вырос и стал сильным молодым богатырем по имени Ак-Тайчы. Белый Волк, испытывая его силу и мудрость, заставляет уничтожить злых духов Эрлика. Таким образом, в героических сказаниях отражена вся богатая духовная историческая жизнь народа.

Итак, эпические герои, наделенные функциями мироустроителей, участвуют в созидании природных ландшафтов; их огромные размеры и физическая сила делают их сопоставимыми с масштабами самого мироздания. Классический образ богатыря описан в сказании «Маадай-Кара».

Легенды

Важнейшим источником для изучения алтайской этнокультурной традиции служат легенды, которые всесторонне исследованы в трудах В.В. Радлова, Г.Н. Потанина, Н.А. Аристовой и С.В. Киселёва. Легендарные предания, основанные на исторических событиях, глубоко укоренились в сознании этноса, формируя социальную структуру, родовые деления и тотемические представления.

О социальном устройстве повествуется в легенде о происхождении тюрков. Эта легенда была записана в китайской летописи и приведенной Н.А. Аристовым в его работе «Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения об их численности». В легенде говорится о том, что род туг-ю вел счет родства по материнской линии: «Старший, которого звали Надулу... имел десять жен, и все сыновья прозывались по дому матерей». Деление тюрков на разные рода (сеоки) по легенде происходит от детей Хана Алтая и его жены богини природы Умай. Наиболее известными сеоками являются те, которые повели свой род от дочерей Хана Алтая, так, например от Теле-уут пошли телеуты; Теле-сой дала начало телесам, которые селятся на берегах Телецкого озера; от Кума-най пошли кумандинцы; Теле-неет дала начало теленгитам. От сыновей Хана Алтая пошли два главных алтайских рода: от Тода — тодоши, от Кыпа — кыпчаки.

В легендах тюркских народов Алтая повествуется о происхождении алтайцев от зверей. Так, например, тотемические представления можно встретить в легенде о происхождении тюрков, где говорится о том, что основатель рода был сыном волчицы: «...Нишиду, родился от волчицы, ... дочь лета родила ему четырех сыновей. Первый превратился в лебедя». По легенде после кровопролитного побоища одного из племени остался десятилетний мальчик, которого враги не стали убивать а, отрубив ему руки и ноги, бросили в травянистое озеро. Здесь его нашла Волчица и стала кормить мясом. Узнав, враги, решили убить и Волчицу и мальчика. Однако Волчица спаслась и вместе с мальчиком ушла вглубь Алтайских гор, где нашла убежище в пещере. Здесь укрылась Волчица и родила десять сыновей. Впоследствии каждый из них составил особый род. По легенде в их числе был Ашин (волк) — основатель древнетюркского государства в VI в. В целом, легенды о сотворении мира и алтайских сеоков легли в основу родового деления. Этой социальной системы алтайцы придерживаются по сей день, и в наше время у каждого алтайца имеется свой родовой знак отличия принадлежности сеоку.

Устное народное творчество

Характерные черты алтайской этнокультурной традиции проявляются в произведениях устного народного творчества. Большое значение в собирательстве алтайского устного народного творчества сыгнали В.И. Вербицкий, В.В. Радлов, Г.Н. Потанин, А. Калачева.

Колыбельные песни по форме речевой организации «кабай кожон» — стихотворные произведения, которые поются для укачивания и усыпления ребенка в колыбели. Повторы устойчивого смыслового текста делают колыбельные песни запоминающимися в процессе бытования. Специфической особенностью жанра является смысловая роль песен. Укачивая ребенка, мать желает ему сытной и благополучной, счастливой жизни; чтобы, возмужав, он смог жениться на дочери состоятельного человека.

Колыбельная строится на традиционных символических благопожеланиях: «байын кызын ал» (женись на дочери богатого), «бай терекке чык» (заберись на священный тополь), «кунан ксйды сой» (заколи трехгодовалую овечку). Соответственно, первая метафора означает богатую, обеспеченную жизнь, если сын станет зятем богатого человека; второе иносказание передает пожелание в будущем стать уважаемым человеком, стать предводителем рода. Устойчивый эпитет «бай терек» означает символ родового священного дерева, выполняющего функцию посредника между божеством-покровителем и членами рода. Третья метафора также является пожеланием обеспеченной жизни.

Встречаются песни, имеющие тесную связь с мифом, в которых используется выражение «яйцо — ребенок» — архаичный мотив мифологического характера, песни, основанные на этом сопоставлении, имеют много вариантов.

Определенный интерес представляют колыбельные песни, основанные на сопоставлении «кош арка» (лесистая гора) — «кол Кабай» (рука — колыбель) или «таш Кабай» (каменная колыбель) — «кол Кабай». Возможно, параллель «таш Кабай» — «кол Кабай» (каменная колыбель — рука колыбель) является не только поэтическим средством, но представляет собой мифологический символ, метафору о рождающей функции пещеры, горы, земли.

Загадки в алтайском народном творчестве имеют сравнительный характер, часто используют метафору. В загадках встречаются одушевление окружающей природы, лесов, гор, деревьев и животных тайги. Так, например песни-загадки в алтайской фольклорной тра-

диции исполнялись во время молодежных игр или в свадебном обряде. Они состоят из иносказаний, имеющих тайный смысл, требующих отгадки. По словам К.Е. Укачиной, «Обычно песни-загадки исполняются девушкой и юношей в форме диалога. Такие загадки всегда выражены в стихотворной форме и носят импровизационный характер»⁹⁹.

Пословицы тюркских народов Горного Алтая наиболее точно отражают менталитет и дух этноса. Специфику пословиц составляют образы и мотивы, лежащие в их основе. В алтайских пословицах используется антропоморфное изображение гор, рек, лесов. Любой образ — это носитель определенной идеи, чаще он показан в характерном для него действии, свойстве, качестве: заяц — быстрый, медведь — ленивый. В каждой пословице и поговорке своя мораль, своя мудрость. В пословицах и поговорках часто выражается любовь к труду. Например, «...у трудолюбивого работы много, у лентяя разговоров много».

Орнамент и символика

Традиционные орнаменты и символы Алтая имеют многовековую историю и проявились в культуре и мировоззрении коренных народов региона. Их использование в декоративно-прикладном искусстве выполняет ряд функций:

Космогонические символы — многие орнаменты отражают представления алтайцев о мироздании, такие как Мировое Древо, символизирующее связь между тремя мирами (верхним, средним и нижним). Эти символы часто используются в оформлении предметов быта и культовых сооружений.

Обережные знаки — орнаменты нередко содержат защитные символы, призванные охранять владельцев от бед и несчастий. Например, спиральные и крестообразные узоры считаются защитными знаками, предотвращающими зло.

Этнографические мотивы — орнаменты часто воспроизводят элементы животного и растительного мира Алтая, такие как олени, птицы и цветы. Эти мотивы символизируют единство человека с природой и почитание животных как духовных защитников.

Цветовая символика — цвета, используемые в орнаментах, также имеют определенное значение. Красный цвет ассоциируется с жизненной силой и энергией, белый — с чистотой и святостью, черный

⁹⁹ Алтайские загадки / сост. К.Е. Укачина. Горно-Алтайск, 1983.

— с землей и подземным миром. Комбинация этих цветов создает сложную систему символических значений, отражающую мировосприятие алтайцев.

Таким образом, традиционные народные промыслы и ремесла Алтая, обогащенные сложной системой орнаментов и символов, являются ярким примером синкретизма культурных традиций региона, отражая взаимосвязь человека с природой и его духовным миром.

Таким образом, алтайская этнокультурная традиция представляет собой механизм сохранения, развития и передачи этнокультурного опыта алтайцев, их ценностей, сформированных в процессе исторического развития. Традиционно-бытовая и хозяйственная культура алтайцев сложилась в результате адаптации к природно-климатическим условиям, что выражается в устойчивости производственного типа и стремлении к гармоническому взаимодействию с окружающей средой.

В мифологической модели мира алтайской этнокультурной традиции отчётливо выражена структура горизонтальной и вертикальной организации пространства. Горизонтальное деление противопоставляет «мир природы» и «мир людей», тогда как вертикальное членение пространства основано на делении на «верхний», «средний» и «нижний» миры: верхний — небесный, средний — обитаемая земля, нижний — подземный. Переходы между этими космическими зонами составляют основу мифологических сюжетов.

Мифологическое пространство в картине мира алтайцев определяется системой координат, где в качестве вертикальной оси, устремлённой в небо, выступает мифологема Горы/Алтая, а горизонтальной — мифологема Реки/Катуни, отражающей небесное пространство. Оба эти образа — Река и Гора — являются основными компонентами мифологического образа Хан-Алтая. Мифологема Горы/Алтая функционирует как аналог Мирового древа (например, кедра), поскольку гора часто воспринимается как символ вселенной, отражающий все основные элементы и параметры космического устройства.

Мифопоэтические представления алтайцев о животных формируют своеобразный метаязык описания мироздания. Мифологемы животных несут определенный знаковый смысл и включены в общую систему мировосприятия.

6.3. Этнографические сюжеты в изобразительном искусстве Алтая

Становление художественных традиций

Становление художественных традиций — это сложный и многогранный процесс, в котором отражаются взаимодействие культурных, исторических и социальных факторов. Этот процесс предполагает формирование устойчивых эстетических норм, техник и подходов, которые развиваются в рамках определенной культурной среды и находят свое воплощение в произведениях искусства. В каждом регионе и эпохе эти традиции обретают уникальные черты, обусловленные местными условиями, мировоззрением и культурным наследием.

До конца XVIII века на Алтае отсутствовала профессиональная художественная школа. Основу местных художественных традиций заложили первые этнографические рисунки Сибири, созданные профессиональным художником В.П. Петровым (1770–1810), который в 1802 году по поручению Петербургской Академии наук был направлен в Барнаул для документирования видов сибирских заводов, рудников, поселений, а также для создания портретов представителей коренных народов Алтая. Будучи учеником основоположника русского городского пейзажа Фёдора Яковлевича Алексева, Петров за восемь лет пребывания в Сибири создал свыше сотни акварелей и графических работ, включая эскизы и наброски в технике масляной живописи. Большая часть этих произведений ныне хранится в собрании Государственного Русского музея.

Художественные традиции Алтая начали формироваться в XVIII веке в контексте развития горнодобывающей промышленности и уникального историко-географического положения региона.

Начало XIX века ознаменовалось появлением первых художественных традиций на Алтае, связанных с деятельностью таких русских художников, как В.П. Петров, чьи акварельные и графические работы, отображавшие природу и культуру региона, стали отправной точкой для последующего художественного осмысления местной специфики.

Важную роль в развитии художественной традиции Алтая сыграло творчество Григория Ивановича Гуркина (Чорос-Гуркина, 1870–1937), Андрея Осиповича Никулина (1878–1945) и Николая Ивановича Чевалкова (1892–1937), которые гармонично соединили русские

художественные традиции с этнокультурными особенностями Алтая, активно используя мифологические и фольклорные мотивы для создания произведений, передающих уникальный дух региона.

Формирование Алтайского отделения Союза художников России в 1940 году стало значимым этапом, знаменующим возникновение профессиональной художественной школы на Алтае, что способствовало развитию самобытных стилевых особенностей в изобразительном искусстве региона.

Во второй половине XX века в изобразительном искусстве Алтая большое внимание уделялось этническим сюжетам, связанным с местной культурой и традициями. Художники использовали различные жанры, включая пейзаж, сюжетно-тематическую картину, графику и скульптуру, чтобы отразить уникальные аспекты алтайской культуры.

Станковая живопись

Репрезентация этнографических сюжетов в станковой живописи и графике осуществляется преимущественно в жанре пейзажа и сюжетно-тематической картины. Природа Горного Алтая выступает основным объектом художественного исследования живописцев и графиков. Подобно тому, как в творчестве первых алтайских мастеров, таких как Г.И. Гуркин, А.О. Никулин и Н.И. Чевалков, во второй половине XX века образы Алтая раскрываются через следующие мифологемы: родовые горы, реки, озера и деревья Алтая. Следует подчеркнуть, что горы и реки занимают центральное место во многих пейзажных этюдах и композициях. В художественной образной системе наблюдается сочетание принципов русской реалистической школы и алтайской этнокультурной традиции. Это подтверждается материалами краевых художественных выставок. Произведения художников Д.Л. Комарова, Н.П. Иванова, Н.И. Сурикова, В.Я. Курзина, В.С. Кораблина, М.Ф. Жеребцова, Г.Ф. Машарова, В.И. Голдырева, А.А. Таныша, М.Я. Будкеева и В.А. Зотева демонстрируют приверженность к художественному осмыслению природы Горного Алтая в рамках лирического пейзажа, тесно связанного с традицией русских реалистических тональных живописцев. Художники работают с натуры, используя тонкую разработку цвета для сохранения световоздушности изображаемой среды и передачи природного состояния и собственного настроения. Эта тенденция получила наибольшее развитие в пейзажном этюде, чему способствуют его специфические характеристики — прямая связь с натурой, относительная про-

стота и скорость выполнения, а также взаимодействие с композиционным пейзажем. Примером служат работы Д.Л. Комарова «Весна» (1961), Н.П. Иванова «Хмурится» (1961), М.Ф. Жеребцова «Тишина» (1968), В.А. Зотеева «Озеро Верхне-Мультигинское» (1974). Размеры этюдов, как правило, невелики, и они обычно изображают долины, горные озера или реки с горами на горизонте в различных переходных состояниях. Эти мотивы варьируются в зависимости от масштабных доминант той или иной части композиции. Цветовая палитра пейзажей характеризуется широким диапазоном. В живописи преобладают тональная разработка цвета и техника мелкого раздельного мазка. Художники стремятся создавать свои этюды исключительно с натуры, наполняя их атмосферой чувственной восприимчивости, связанной с психологией лирического типа.

Общая концепция образа Горного Алтая, интерпретированная в контексте традиций русской реалистической тональной живописи, нашла наиболее полное отражение в композиционных пейзажах, таких как «Алтайка» Д.И. Кузнецова (1955), «Гора Кабануха» Н.И. Сурикова (1968), «Алтай. Чуйские белки» В.Я. Курзина (1970) и «Весна на озере Ак-Кем» (1993).

В качестве примера рассмотрим творческий метод Михаила Федоровича Жеребцова (1927–1997), уроженца Барнаула. После завершения обучения в Алма-Атинском художественном училище он вернулся в родной город, где значительную часть своего творчества посвятил изображению природы Алтая. Среди его работ особое место занимает цикл, посвященный природе Горного Алтая. Художник воспринимал природу как целостное явление, одинаково важное во всех её проявлениях. Пейзажи Жеребцова не ограничивались камерными мотивами, напротив, они свидетельствовали о способности живописца проникать в самую суть естественного бытия природы. Доминирующим элементом многих его работ становилось состояние конкретного момента природы, будь то осенние, зимние или весенние мотивы, утренние или вечерние часы. Эти темы часто повторялись, формируя серии картин, исследующих световоздушность природных явлений в различных условиях.

В стремлении М.Ф. Жеребцова к цельности восприятия и возвышенно простой передаче реальности сказалось влияние его наставников А.М. Черкасского и А.П. Бортникова, что позволило ему органично интегрировать традиции русского реалистического пейзажа в своё творчество. Одним из программных произведений

М.Ф. Жеребцова является картина «Катунь» (1968). На полотне запечатлён бурный поток реки, стремительно проносящейся мимо горных уступов, где вода, вздымаясь пенной массой, с шумом перекачивается через камни. Художник романтизирует этот природный мотив, передавая величие и динамику водной стихии. С тщательной детализацией он изображает широкие просторы реки, её каменистые берега, передавая ощущение холода и порывистого ветра, характерные для алтайской природы. Важное место в работе Жеребцова занимает тональная гармония зелёно-коричневых, фиолетовых, синих и голубых оттенков, создающая эффект согласованности и чистоты цветового звучания, что подчёркивает идею природной красоты. Живописный талант Жеребцова позволил ему объединить в этом пейзаже дух алтайской природы с элементами христианского персонализма, что стало возможным благодаря глубокому усвоению ценностей русской реалистической школы.

Поэтика природной красоты Алтая формирует основу живописи горного пейзажа Николая Петровича Иванова (1923–1985). Уроженец Бийска, Иванов получил всестороннее профессиональное образование, окончив художественное училище в Горно-Алтайске, Алма-Атинское театральное-художественное училище, а затем Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова (мастерские М. Максимова, В. Нечитайло, Н. Чебанова). Одним из значимых произведений Иванова является картина «Алтайское кочевье» (1960), которая рассказывает о вечности природной красоты и древнем труде алтайцев. На переднем плане изображена горная долина с двумя чабанами на лошадях, окруженными пасущимися овцами. Хотя подобные мотивы встречаются в работах других алтайских художников, для Иванова главное — это образ первозданной природы, представленной во всём своём могуществе и великолепии. Перед зрителем разворачивается величественная панорама: цветущая долина, окружённая горными грядками на горизонте. Хотя формально картина сочетает жанровую сцену с пейзажем, ведущим элементом остаётся именно пейзаж, создающий философско-поэтическое впечатление. Авторская эмоциональная интонация и состояние природы гармонично переплетаются, погружая зрителя в размышления о гармонии сосуществования человека и природы. В этой работе художник достиг единства образа человека и природы, что стало результатом многолетних наблюдений и творческих поисков.

Ключевыми элементами композиции картины «Алтайское лето» (1963) стали необъятное пространство долины, горные гряды и бездонное высокогорное небо, а также молодая женщина с ребёнком на лошади. Эти мотивы Иванов возвёл до уровня символа, воплощающего представление о счастье. Центральным образом стала мать-алтайка с младенцем, что подчеркивает тему материнства. Картина исполнена в духе классического реализма, с тщательно выверенными пространственными интервалами и «тихой» композицией, придавая ей особую гармонию и завершенность. Солнечность полотна обусловлена мастерским использованием светоносных коричневых, охристых, синих и серебристо-голубых оттенков, которые, переливаясь, передают атмосферу летнего полевого дня. Несмотря на пленэрный характер работы, Иванов избегает чисто импрессионистической техники, предпочитая сложные и динамичные цветовые соотношения, что придаёт полотну глубину и многослойность. «Алтайское лето» Иванова — одно из центральных произведений алтайского искусства второй половины XX века, демонстрирующее мастерство художника и его способность передавать поэзию природы в её живой целостности.

Параллельно с традициями русской пленэрной живописи в алтайской пейзажной живописи развивается тенденция усиления колористической выразительности полотен. Колоризм, в отличие от tonальной разработки цвета, предполагает стремление к автономности цветовых композиций, отказываясь от точного воспроизведения реальных колеров природы. Эта тенденция, поддержанная такими мастерами, как М.Я. Будкеев, Ф.С. Торхов, В.Д. Запрудаев, С.И. Чернов, В.Ф. Добровольский, Л.Р. Цесюлевич и И.Р. Рудзите, способствовала созданию произведений, отличающихся красотой и разнообразием живописной формы, а также декоративностью красочных сочетаний.

Ярким примером поиска новых колористических решений является совместная работа М.Я. Будкеева и Ф.С. Торхова «Облака. Алтай» (1966). В этом произведении сконцентрировались ключевые особенности одного из ведущих направлений развития горного пейзажа: реализм, стилизация и символизм. Тема облаков символизирует мистическую связь человека с природой, где земная стихия сливается с необъятностью воздуха, выраженной через мощные, «раздутые» облака. Эти элементы придают пейзажу характер мимолетного мгновения, заставляя зрителя вглядываться в бездонную синеву неба. Традиционный для алтайского пейзажа мотив здесь приоб-

ретаает новое, экспериментальное колористическое и фактурное решение. Вся композиция построена на использовании синего цвета в различных тональностях: синее небо с облаками, голубые горы с синими вершинами, синие тени в прибрежных травах. При этом синий цвет сохраняет свою материальную определённую — небо воздушно и прозрачно, горы пластичны, трава остается зелёной, несмотря на холодные оттенки теней. Краска наносится плоско, мазки выполнены гибкими, волнистыми движениями кисти, создавая стилистически оформленную поверхность. Однако стилизация здесь ещё сдержанна и не подавляет предметность изображения, оставаясь в пределах естественных форм. Этот пейзаж демонстрирует умение алтайских художников решать формальные задачи, подчиняя их выражению живых впечатлений.

Красочная гамма и эмоциональный тон пейзажей Михаила Яковлевича Будкеева (1922–2019) изменялись на протяжении второй половины XX века. В ранних работах, созданных в конце 1950-х и в 1960-е годы, преобладает тёплый, густой колорит и созерцательно-поэтическое восприятие природы («Алтай. Выпал снег», 1957; «Вечер в горах», 1964; «Осень в горах», 1968). Одной из характерных черт творческой манеры Будкеева является включение жанровых элементов в пейзаж, что придаёт изображённому сюжету непринуждённость и непосредственность. В колорите доминируют тёплые охристые тона, а рассеянный свет южного Алтая и пленэрное исполнение придают работам прозрачность и поэтичность.

В 1970-е годы в творчестве Будкеева происходят значительные изменения. Произведения приобретают общий холодный оттенок, художник стремится к повышению декоративной звучности цвета и созданию монументальных пейзажей, воплощающих эпический образ природы. В работах сохраняется система мифологических элементов картины мира алтайской этнокультурной традиции: мифологический образ Хан-Алтая с его составляющими — горой, рекой, кедром. Художник использует насыщенные зелёные, изумрудные, коричневые, фиолетовые, синие и серебристо-голубые цвета. В лучших работах этого периода Будкееву удаётся достичь оригинальных колористических решений. Также в эти годы активно развивается тип панорамного пейзажа с высокой линией горизонта, где природа представляется с высоты птичьего полёта, создавая ощущение бесконечности горный алтайских просторов. Пространство, организованное на холсте, становится самостоятельной сферой со своими вну-

тренними законами освещённости, плотности и колорита, что ясно проявляется в пейзажах «У вечных снегов» (1970), «На слиянии Чуи с Катунью» (1970), «Урочище Уч-Сумер. Вечереет» (1973) и «К вершинам Актру» (1977).

Творчество Федора Семеновича Торхова (1930–2012) является ярким примером развития декоративных тенденций в алтайской пейзажной живописи, глубоко связанных с местной этнокультурной традицией. Художник родился в селе Верх-Коевал Новокузнецкого района Кемеровской области. Его ранние годы прошли в среде, пропитанной культурными традициями Алтая. В 1947–1948 годах он обучался в студии изобразительных искусств при Союзе художников Алтайского края, а затем продолжил своё образование в Республиканском художественном училище имени П.П. Бенькова в Ташкенте (1949–1958 гг.), что позволило ему обогатиться знаниями о культурных традициях других регионов. С 1958 года Торхов живёт и работает в Барнауле, активно участвуя в культурной жизни региона и формируя уникальный художественный язык, основанный на глубоком понимании алтайской природы и её мифологического контекста.

Одной из центральных работ Торхова стала картина «Таймень-озеро» (1967), в которой он интерпретирует алтайскую мифологию горного озера, связанную с верованиями местных жителей. Согласно традиционным представлениям алтайцев, духи-хозяева воды (Суу-ээзи) обитают в горных озёрах и реках, выступая в роли хранителей водной стихии и окружающей природы. Композиционная структура картины подчёркивает сакральный статус озера, окружённого могучими кедрами, создавая атмосферу умиротворения и таинственности. Замкнутость композиции и использование горизонтальных линий усиливают впечатление спокойствия и величия природы. Переходы от тёмной зелени кедров к светлым оттенкам воды формируют гармонию, объединяющую разные элементы пейзажа. Эмоциональная сила картины достигается благодаря использованию насыщенных и чистых цветов, которые художник накладывает широкими, уверенными мазками, передавая динамику природных процессов.

С конца 1960-х годов колорит работ Торхова становится всё более сложным и многослойным, отражая систему мифологических образов этнической картины мира Алтая. Например, в произведении «Когда цветут огоньки» (1969) цветовая символика используется для выражения радости и благополучия, что характерно для алтайской традиционной культуры. Использование высокой точки зре-

ния и крупного плана отдельных элементов природы, таких как растительность и деревья, позволяет художнику подчеркнуть взаимосвязь человека с окружающим миром, что является важной чертой алтайской этнокультурной традиции. Эти приёмы создают баланс между макрокосмосом и микрокосмосом, особенно когда над горными грядками смыкаются своды небесного купола, образованного белыми и серыми облаками.

Ф.С. Торхов тщательно передаёт состояние природы, предпочитая изображать утренние и вечерние часы, а также дни с серым облачным небом, что традиционно ассоциируется с алтайскими обрядовыми практиками и народными поверьями. Особое место в его творчестве занимают мотивы каменных изваяний, оставшихся от предков тюркского мира, которые напоминают о связи поколений и преемственности традиций. Этюдные зарисовки, обобщённые в картине «Древний Алтай» (1974), демонстрируют глубокий интерес художника к сохранению культурного наследия региона. Работа «Старая застава» (1972) показывает переход от многоцветности к монохромности, вызывает ощущение тревоги и драматизма, что, возможно, отражает исторические события и перемены, происходившие в регионе.

Таким образом, творчество Ф.С. Торхова демонстрирует глубокое понимание и выражение взаимосвязи природы и культуры Алтая, обогащённое декоративными и символическими элементами, что делает его работы важнейшими вкладами в развитие алтайской пейзажной живописи и сохранение этнокультурного наследия региона.

Творчество Семёна Ипатьевича Чернова (1924–1988) глубоко погружено в контекст алтайской этнокультурной традиции, что проявляется в его подходах к созданию художественных образов. Художник родился в селе Ая Алтайского края, где природные ландшафты и культурные традиции региона оказали значительное влияние на его мировоззрение и стиль. В 1957 году он окончил Харьковский государственный художественный институт, что расширило его профессиональные горизонты и дало возможность глубже понять и интегрировать в свою работу разнообразные художественные техники и подходы.

С.И. Чернов активно использовал жанр сюжетно-тематической картины, портрета и пейзажа для воплощения алтайской этнокультурной традиции. Его произведения часто изображают величественные панорамы горных массивов, суровые и неприступные вершины, живописные горные озера и реки, что символизирует глубокие свя-

зи с природой и культурой Алтая. Выбирая высокую точку зрения, художник создавал композиции, открывающие широкую панораму долины, уходящей к цепи горных гряд на горизонте, что подчёркивает величие и масштаб алтайской природы. Декор и цвет играют ключевую роль в создании художественного образа, придавая работам особую выразительность и эмоциональную глубину. Таким образом, творчество Чернова представляет собой уникальное сочетание традиционных алтайских ценностей и современных подходов к искусству, демонстрируя глубокую связь с этнокультурной традицией региона.

Творчество Петра Семеновича Панарина (1925–1988) тесно переплетается с алтайской этнокультурной традицией, что особенно заметно в его цикле горных пейзажей, созданных во второй половине XX века. Художник родом из Сосновского района Челябинской области прошёл обучение в художественной студии при дворце культуры Челябинского тракторного завода под руководством С.Э. Блажевича, что заложило основы его художественного мировосприятия. В 1950–1965 годах он работал в Челябинском отделении Художественного фонда РСФСР, а с 1965 года обосновался на Алтае, сначала в Бийске, а затем в Барнауле, что позволило ему глубже погрузиться в изучение уникальной природы и культуры региона. Путешествуя по районам горного и степного Алтая, Панарин создавал многочисленные произведения, основанные на натурном материале, что помогло ему запечатлеть неповторимые образы алтайской природы. Одним из самых значимых достижений художника стал пейзаж «Северо-Чуйские Альпы» (1972), в котором он воплотил своё монументальное видение горной местности. Мягкие сиреневые тона гор, выступающие на фоне неба, создают ощущение величия и гармонии, а отсутствие детализации на переднем плане направляет взор зрителя к далёким вершинам, символизирующим вечность и неизменность природы. Пространственное построение картины, начиная с лёгкого и эскизного первого плана и заканчивая мощным средним планом, подчёркивает грандиозность алтайских ландшафтов. Контрасты тёплых и холодных оттенков, использованные в картине, передают динамику и энергию горной природы, оживляя её красками летнего солнца. Оттенки оранжевого, жёлтого, голубого и зелёного гармонично сочетаются, создавая впечатление яркого горного света, проникающего сквозь крона деревьев и отражающегося в водах горных рек. В отличие от многих алтайских художников, продолжавших тра-

диции тональной живописи, Панарин стремился передать не только световые эффекты, но и внутреннее состояние природы, её связь с духовной жизнью народа. В этом контексте его работы сближаются с творчеством таких мастеров, как С. Чуйков и М. Сарьян, чьи исследования природы и её символического значения стали неотъемлемой частью советской пейзажной живописи.

Таким образом, творчество П.С. Панарина представляет собой синтез глубокого уважения к природе Алтая и стремления выразить её величие через призму собственного художественного видения, что делает его работы важными свидетельствами взаимодействия человека и природы в рамках алтайской этнокультурной традиции.

Творчество Виктора Александровича Зотеева (1924–2008) глубоко укоренено в алтайской этнокультурной традиции, что особенно заметно в его обращении к уникальным природным ландшафтам и мифологическим образам Горного Алтая. Высокие отвесные скалы, гигантские камни и могучие деревья, являющиеся доминантными мотивами в его работах, символизируют мощь и величие алтайской природы, которую художник воспеваёт с особым трепетом. Важнейшим аспектом творчества Зотеева является его обращение к алтайской мифологии, что проявляется в картине «Кедр» (1996). В алтайской традиции кедр считается священным деревом, выполняющим роль медиатора между мирами. Художник отождествлял образ Алтая с этим культовым деревом, что подчёркивает его глубокое уважение к природным и духовным традициям региона. В своем подходе к изображению природы Зотеев следует принципу единства человека и природы, показывая, что алтайцы воспринимают окружающую среду как живую сущность, наполненную мифологическими смыслами. Свои произведения Зотеев создавал на основе натуральных этюдов, что позволяло ему передавать уникальные нюансы алтайской природы. Такие работы, как «Поселок Иня», «Верхне-Мультигинское озеро», «Старый кедр» и «Улаганское ущелье», демонстрируют его умение видеть красоту в деталях и передавать её через живопись. Каждое произведение художника пронизано чувством восхищения перед величием алтайской природы, что делает его творчество важным звеном в сохранении и передаче этнокультурного наследия региона.

Творчество Юрия Егоровича Бралгина (1939) и Владимира Даниловича Запрудаева (1937–1991) ярко демонстрирует взаимосвязь с алтайской этнокультурной традицией, что проявляется в их работах через использование фольклорных мотивов и отражение тради-

ционной жизни алтайцев. Оба художника родились и выросли в регионе, что наложило отпечаток на их художественное восприятие и методы работы. Их произведения наполнены уважением к природе и культуре Алтая, передавая атмосферу и дух алтайской жизни через образы, связанные с повседневной деятельностью, обрядами и традиционными формами быта местных жителей.

Ю.Е. Бралгин, родившийся в селе Мормыши Алтайского края, черпал вдохновение в живописной природе родного края, что нашло отражение в его пейзажах и тематических картинах. Работы художника, такие как «Детство» (1974) и «Март» (1975), отличаются декоративностью и стилизацией, что характерно для фольклорного подхода. Бралгин умело сочетает старые и новые элементы, создавая гармоничные образы, которые одновременно отражают традиции и современное видение мира. Его индивидуальный стиль характеризуется плоскостной композицией и линейностью, что помогает подчеркнуть уникальность алтайской культуры.

В.Д. Запрудаев, родившийся в селе Колычаке Турочакского района Горно-Алтайской автономной области, также обращается к фольклорным мотивам в своём творчестве. Его работы, такие как «Лето» (1975), построены на ритме плоских цветowych пятен и линий, что создаёт ощущение декоративности и гармонии. Использование ярких сине-зелёных и золотистых оттенков придаёт его пейзажам жизнерадостность и солнечность, что ассоциируется с традиционным восприятием алтайцами своей природы как источника радости и благополучия. Включение жанрового мотива, такого как скачущий алтаец на лошади, подчёркивает обжитость и ухоженность природной среды, что является важной составляющей алтайской этнокультурной традиции.

Творчество Владимира Петровича Чукуева (1942) также основывается на глубокой связи с алтайскими мифопоэтическими представлениями. Художник видит в природе Алтая источник духовного вдохновения и стремится передать это восприятие через свои работы. Его картины, такие как «Священный Алтай» (1998) и «Крыша Сибири — Белуха» (2004), отражают эпическое величие алтайских ландшафтов и мифологические символы — река Катунь и гора Белуха, которые занимают важное место в алтайской мифологии. Чукуев считает, что природа Алтая — это окно в душу алтайского народа, и его работы позволяют зрителям прикоснуться к этому миру. Таким образом, творчество этих художников является ярким примером того,

как алтайская этнокультурная традиция находит выражение в современном изобразительном искусстве.

Индивидуальный подход к раскрытию этнокультурных традиций Алтая ярко проявляется в творчестве латвийского художника Леопальда Романовича Цесюлевича (1937–2017), который на протяжении десятилетий изучал природу и культуру региона. Обращаясь к жанру пейзажа, Цесюлевич создал серию композиций, посвящённых священной горе Алтая — Белухе. Его работы, такие как «Белое царство», «Молния над Белухой», «Серебро утра» и другие, несут в себе глубокий символизм, связанный с духовным восхождением человека и его местом между земным и небесным мирами. Художник использовал изысканную цветовую гамму, основанную на сочетании золотисто-белых, синих, лиловых и фиолетово-голубых тонов, что придавало его работам особую атмосферу и глубину. Техника «бесконтактной лессировки», применяемая Цесюлевичем, позволяла создавать эффект дымчатости и нереальности, усиливая мистицизм и символику его полотен.

Илзе Рихардовна Рудзите (1937–2022), другая ключевая фигура в раскрытии алтайской темы, также опиралась на сочетание различных культурных влияний, включая прибалтийские и алтайские традиции. Её работы, такие как цикл «Люди горного края» (1999), наполнены метафоричностью и символизмом, что позволяет зрителю воспринимать природу Алтая через призму древнейших легенд и мифов. Рудзите не ограничивалась передачей натуральных образов, предпочитая создавать новый, философски осмысленный мир, который выходит за рамки реальности. Такой подход позволяет ей глубже раскрыть суть алтайской этнокультурной традиции, предлагая зрителю задуматься о месте человека в мире и его связи с природой.

Эти примеры показывают, как индивидуальные интерпретации этнокультурных традиций Алтая помогают обогатить и разнообразить культурное наследие региона, привнося в него новое понимание и глубину. Художники стремятся не просто копировать существующие образы, а интерпретировать их через призму личного опыта и культурного контекста.

Графика

Творчество В.А. Раменского, И.И. Ортонулова и В.Г. Тебекова представляет собой уникальный пример интеграции алтайской этнокультурной традиции в современную графику. Каждый из этих

мастеров нашёл собственный путь выражения традиционных ценностей через визуальные образы, используя различные техники и подходы.

Владимир Александрович Раменский (1927–2017), будучи выпускником Казанского художественного училища и Московского полиграфического института, стал известен своими работами в книжной графике, где он исследует алтайскую этнокультуру. Его композиции обладают национальной конкретностью и мифопоэтичностью, что особенно заметно в дипломной работе по оформлению книги «Чейнеш и Карабош». В своих иллюстрациях Раменский включает элементы алтайской культуры, такие как орнаменты, мифологические образы и предметы традиционного быта, что делает его работы не только красивыми, но и культурно значимыми. Большим достижением стало участие в иллюстрировании детских книг, в частности, «Букваря» на алтайском языке, что позволило молодому поколению познакомиться с элементами родной культуры.

Игнат Иванович Ортоңулов, потомок древнего алтайского рода, также внёс значительный вклад в развитие графики, ориентированной на местные традиции. Его работы, основанные на алтайском героическом эпосе и других фольклорных источниках, отражают глубокую связь с культурой предков. Использование техник уникальной графики, таких как линогравюра, позволило ему создать оригинальные произведения, которые гармонично сочетаются с местными традициями и придают графическим листам особую выразительность. В своих рисунках Ортоңулов часто обращается к образам, связанным с тюркской эпохой, что подчеркивает преемственность поколений и сохранение исторической памяти.

Валерий Герасимович Тебеков, уроженец местности Толгоек, продолжил исследование алтайской природы и культуры через технику туши и пера. Его работы, такие как «Бронзовый век» и «Взгляд в сторону восходящего солнца в горах», передают любовь к родине и стремление понять её духовное богатство. Тебеков уделяет особое внимание деталям, таким как локальные этнографические особенности костюмов и обрядов, что позволяет зрителю глубже погрузиться в мир алтайской культуры. Его работы отличаются целостностью и гармонией, объединяя декоративные элементы и графические приёмы в единое целое.

Все три художника внесли значительный вклад в развитие алтайской графики, находя баланс между сохранением традиций и соз-

данием современного художественного языка. Их работы стали неотъемлемой частью культурного наследия Алтая, демонстрируя важность интеграции этнокультурных особенностей в современное искусство.

Станковая скульптура

Станковая скульптура Алтая второй половины XX века тесно переплетается с алтайской этнокультурной традицией, что выражается в выборе тем и методов работы скульпторов. Скульпторы использовали разнообразные материалы для создания своих произведений.

Камень

Многие скульпторы выбирали природный камень, такой как гранит или мрамор, для создания долговечных и монументальных произведений. Каменные скульптуры могли передавать как классические, так и абстрактные формы, отражая разнообразие природных ландшафтов Алтая.

Металл

Металлические сплавы, такие как бронза и алюминий, использовались для создания прочных и устойчивых к внешним воздействиям скульптур. Металл позволял добиваться точности деталей и сохранять прочность конструкции.

Дерево

Дерево использовалось для создания более традиционных и народных скульптур. Оно легко обрабатывалось и позволяло сохранять теплую текстуру природного материала, что идеально соответствовало этническим традициям Алтая.

Глина и керамика

Некоторые скульпторы работали с глиной, создавая небольшие статуэтки и модели, которые впоследствии могли быть переведены в более прочные материалы, такие как фарфор или терракота.

Гипс и цемент

Гипс использовался для создания временных моделей и эскизов, которые позже могли быть перенесены в более долговечные материалы. Цемент применялся для создания крупных архитектурных элементов и скульптур, предназначенных для установки на открытом воздухе.

Использование этих материалов помогало скульпторам воплощать свои идеи и создавать произведения, которые гармонично вписывались в окружающую среду и отражали уникальную культуру и природные богатства Алтая.

Творчество таких мастеров, как А.В. Иевлев, П.Л. Миронов и Л.В. Рублева, демонстрирует глубокое уважение к местным обычаям и традициям, что отражается в их произведениях.

Путешествия по Горному Алтаю и сбор натурального материала были важными этапами в процессе создания скульптурных образов. Это позволяло художникам проникнуться атмосферой региона и отразить её в своих работах. Поиски пространственной композиции и сюжетного решения этнической тематики привели к развитию жанра скульптурного портрета, который стал основным направлением в реализации этнокультурных идей. Портреты рабочих, такие как «Таня Марчина» и «Молодая учительница из Бичектубома», демонстрируют уважение к людям, занятым в сельском хозяйстве и образовании, что является важной частью алтайской культуры.

Работы «Лето. Алтаечка» А.В. Иевлева и «Алтайская мадонна» Л.В. Рублевой также подчеркивают связь с традициями и культурой региона. Эти скульптуры отражают уважение к природе и человеку, что является основополагающим элементом алтайской этнокультурной традиции. Художники стремились запечатлеть духовно-эстетические ценности, которые раскрываются через образы, созданные ими, что делает их произведения важными для сохранения культурного наследия Алтая. Следовательно, станковая скульптура Алтая второй половины XX века служит ярким примером интеграции этнокультурных традиций в современное искусство, позволяя сохранять и развивать уникальные аспекты алтайской культуры.

6.4. Актуализация этнокультурных традиций в изобразительном искусстве Алтая на рубеже XX–XXI веков

Факт обращения к этническим истокам в гуманитарных науках рассматривается как типологический признак изобразительного искусства на рубеже XX–XXI веков, обусловленный факторами глобализации, локализации и децентрализации. Этот переход связан с переоценкой ценностей, формированием нового культурного пространства, что отмечено в исследованиях Н.А. Хренова, Т.А. Бруевой и А.В. Костиной. Одним из важнейших аспектов нового культурного пространства является одновременное развитие двух противоположных процессов: глобализации и локализации. Универсальное распространение схожих черт, норм образа жизни и приобщение к общечеловеческим ценностям способствуют формированию глобально-

го менталитета. Вместе с тем наблюдается тенденция, в рамках которой этнические сообщества стремятся утвердить свою этнокультурную идентичность, сохраняя собственную самобытность. Этносоциологические исследования, проведённые Институтом этнографии АН СССР в 1970–1980-е годы, подтвердили, что глобализация стимулирует локализацию. Для локальных культур, вышедших из относительно однородного политико-идеологического пространства Советского Союза, постсоветский этап означает возврат к локальности, этничности и национальной автономии. Глобализационные контексты в целом усиливают процессы децентрализации.

В постмодернистских концепциях стремление искусства к этническим основаниям объясняется логикой децентрации, которая связана с исчезновением единого смыслового центра и «индивидуального субъекта» в постиндустриальном обществе. Децентрализация формирует особое культурное состояние, включающее столкновение культур и различных подсистем общества, сопровождаемое разрывом повседневной ткани. Важным элементом «ядра» культуры остается этнокультурная традиция, обеспечивающая устойчивость и преемственность культурных ценностей.

Культуролог А. Чучин-Русов, тщательно проанализировав процесс децентрализации, отметил архаизацию современного культурного ландшафта, обозначив историко-культурную ситуацию как «неоархаику»¹⁰⁰. Понятие «неоархаика» многогранно. В культурологических исследованиях оно интерпретируется как мировоззрение, обращённое к доцивилизационным пластам культуры, и стихийное оживление этих элементов в культурном сознании обществ современной цивилизации (Э.В. Гмызина).

Главные идеи этноархаики заключаются в следующем:

Связь с традициями

Эпоха этноархаики направлена на сохранение и возрождение культурных традиций, корней и духовного наследия народа. Это выражается через обращение к мифам, легендам, ритуалам и другим аспектам традиционной культуры.

Обращение к архаичным образам

Художники и мастера используют архаичные символы, мотивы и формы, заимствованные из древнейших эпох, чтобы подчеркнуть

¹⁰⁰ Чучин-Русов А. Книга эпохи новой архаики // Общество и книга: от Гуттенберга до Интернета. М., 2000. С. 169.

связь с историческим прошлым и создать новые интерпретации классических тем.

Интеграция культур

Этноархаика предполагает интеграцию различных культурных влияний, что позволяет создавать уникальные художественные произведения, сочетающие элементы разных этнических групп и цивилизаций.

В этом контексте вновь подчёркивается общность процессов в современном искусстве и художественной практике рубежа XIX–XX веков, когда модернизм, изначально порывая с традицией и прошлым, столкнулся с кризисом, что привело к изменению ориентиров и обращению к архаике, включая мифологию. Этим объясняется творческий поиск современных живописцев, графиков и скульпторов Алтая в рассматриваемый период, который преимущественно направлен не на современную культуру, а на этническую.

Современный интерес к этничности в искусстве также обусловлен новыми научными достижениями в области археологии. Начало исследованию памятников древности Алтая было положено раскопками Г.И. Спасского в первой четверти XIX века. Исследователи относят его к числу первооткрывателей древнетюркской письменности на Алтае благодаря открытию первых двух надписей на скале у реки Чарыш в 1809 году, что стало отправной точкой для изучения древней эпиграфики. Позднее, в 1826 году, К.Ф. Ледебур провёл исследования четырёх курганов в верховьях Чарыша. В 1860-х годах В.В. Радлов, будучи учителем немецкого и латинского языков в Барнаульском реальном училище, а впоследствии известным археологом и лингвистом-тюркологом, изучал курганы в Кулунде и долине Катуня.

Систематическое исследование памятников археологии Алтая началось лишь в советский период. В 1920-х годах Алтайская экспедиция бывшего этнографического отдела Русского музея (С.И. Руденко, М.П. Грязнов, А.Н. Глухов) выявила и исследовала ряд памятников разных эпох в Горном Алтае и Верхнем Приобье. В 1936 году на Всемирной выставке в Париже была продемонстрирована уникальная коллекция материалов из раскопок первого известного кургана урочища Пазырык, проведенных М.П. Грязновым и С.И. Руденко в 1929 году. В 1930-х годах Г.П. Сосновский заложил основы изучения стоянок древнекаменного века в долине Катуня. Значительную роль в исследовании алтайских древностей железного века сыграла Сая-

но-Алтайская экспедиция С.В. Киселёва и Л.А. Евтюховой, проводившая работы в горах и предгорьях Алтая в 1934–1937 годах.

После Второй мировой войны С.И. Руденко продолжил изучение курганов раннего железного века (Пазырык, Башадар, Туэкта), а М.П. Грязнов в 1946–1954 годах (Северо-Алтайская и Новосибирская экспедиции) осуществил широкомасштабное исследование древностей неолитической, бронзовой и железной эпох в Верхнем Приобье. С конца 1950-х годов археологические исследования на Алтае возглавил академик А.П. Окладников, занимавшийся изучением пещерных и других стоянок каменного века, курганов и петроглифов железного века. Важный вклад в изучение этого периода внесли московские и ленинградские археологи, такие как А.А. Гаврилов, В.А. Могильников, С.С. Сорокин, Н.Л. Членова, а также сибирские учёные С.М. Сергеев, А.П. Марков, Б.Х. Кадилов, А.П. Уманский. Накопление археологических данных позволило уточнить вопросы хронологии, культурной и этнической принадлежности древних памятников. Работы М.П. Грязнова и С.В. Киселёва легли в основу периодизации алтайских древностей эпохи металла. В последние десятилетия археология обогатилась новыми открытиями, такими как памятники самусько-окуневского, еловского и других типов, что потребовало детализации и дополнения существующей периодизации, предложенной А.А. Гавриловой, М.Ф. Косаревым, Н.Л. Членовой и другими учёными. Были выделены еловская и ирменская (алтайский вариант карасука) культуры бронзового века. А.П. Окладников предложил классификацию петроглифов Алтая и прилегающих территорий, разделив их на три группы: зооморфные, антропоморфные и геометрические, причём самая крупная группа включает петроглифы с зооморфными сюжетами.

Эти открытия стали важным научным ресурсом для художников, вдохновляя их на создание произведений, отражающих этнокультурные мотивы и образы. Таким образом, актуализация этнокультурных традиций в изобразительном искусстве Алтая на рубеже XX–XXI веков связана с действием факторов глобализации, локализации и децентрализации. В развитии изобразительного искусства отчётливо различаются несколько направлений. Во-первых, это реалистическое направление, развивающее традиции русской художественной школы. Во-вторых, этноархаика — художественное направление, ориентированное на выражение в произведении изобра-

зительного искусства «духа» («идеи», «сущности») того или иного этнокультурного региона.

Для нового осмысления древности в указанный период характерно ассоциативное мышление, противопоставляемое реализму в передаче исторического и народного первоисточника. Это ассоциируется с выявлением в объектах культуры прошлого элемента «духа» этнокультурного региона, что ведёт к обобщению содержания и выявлению универсальных признаков без излишней детализации отдельных элементов. Такой подход к усвоению конкретного материала способствовал развитию приёма стилизации, направленной на создание целостного впечатления от формируемого художественного образа.

Организационная роль в становлении этноархаики в художественной культуре Алтая принадлежала Л.Н. Пастушковой, инициатору и куратору выставочного проекта «Номады». Проект объединил художников из Барнаула, Томска и Новосибирска, и в интервью Л.Н. Пастушкова подчеркнула идею проекта: «Мы все в этом мире кочевники, номады. Перемещаясь в разных направлениях и пространствах, мы иногда пересекаемся в какой-то точке и продолжаем свой путь, предначертанный свыше. Мы путешествуем по странам, культурам, мирам, стараясь визуализировать наши впечатления. Мы художники-номады».

Начиная с 2000-х годов география и состав участников проекта «Номады» расширялись, что подтверждается проведением тематических выставочных проектов, таких как «Номады», «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия», «След», «Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве».

Лариса Николаевна Пастушкова родилась 30 мая 1947 года в Барнауле. В 1960-е годы её творческий путь начался в молодёжной художественной студии Василия Фёдоровича Рублева, чьи уроки оказали значительное влияние на её развитие как художника. С 1967 по 1971 год она обучалась в Московском художественно-промышленном училище имени М.И. Калинина, а после завершения обучения вернулась на Алтай и активно участвовала в региональных и международных художественных выставках, таких как «Сибирь Социалистическая» (Томск, 1975), «Рисунок и акварель» (Ленинград, 1977), «Молодость России» (Москва, 1977) и другие. Её графические серии, такие как «Алтайская осень» (1984), «Детство» (1985), «Алтайская осень» (1984), «По Монголии» (1985), «По Алтаю» (1987), «Гор-

ная река «Алтай» (1991), демонстрируют тонкое лирическое и живописно-пейзажное восприятие действительности. В 1990-е годы появляются работы, посвящённые национальной выразительности природы и духовной культуре Индии, что демонстрирует её стремление к синтезу культурных влияний.

Начиная с 2000-х годов, алтайские этнокультурные традиции задают направление её творческих изысканий. В творчестве Л.Н. Пастушковой отчётливо прослеживаются несколько ключевых архетипов:

Архетип души

Этот архетип находит отражение в серии работ «Мечта о крыльях», где передаётся эмоциональное состояние полёта и мечтательной устремлённости.

Архетип гор и камня

Данный символ находит своё воплощение в композиции «Катунский камень» (1999) и цикле работ «Живые камни». В этих произведениях художница исследует тему устойчивости, стабильности и вечности, связанную с природными объектами.

Кроме того, в произведениях Л.Н. Пастушковой присутствуют образы, которые ассоциативно соотносятся с определёнными культурными контекстами:

Петроглифы — древние наскальные изображения, которые символизируют связь с древними традициями и архаичными формами выражения.

Скифская культура — элементы, заимствованные из скифского искусства, отражают древние представления о силе, мужестве и взаимодействии с природой.

Шаманские культы — образы, связанные с шаманскими практиками, символизируют взаимодействие с потусторонними силами и мистическими аспектами бытия.

Эти архетипы и культурные отсылки позволяют Л.Н. Пастушковой создавать произведения, в которых гармонично сочетаются традиционные и современные художественные подходы, отражая глубокие связи с этнокультурным наследием Алтая.

Творческий метод художника из Горно-Алтайска Сергея Владимировича Дыкова (1957) отличается глубоким проникновением в этнокультурные традиции, которые выступают в качестве основного принципа формирования смысла и формы его произведений. Этническая живопись и графика С.В. Дыкова насыщены символическими

образами и орнаментами, раскрывающими ментальные основы этнокультурных традиций Алтая. В его работах находят отражение архетипы женского и мужского начала, символы деторождения, а также образы Мирового древа, Мировой горы, родовых деревьев и мифологических птиц. Произведение «Сон о красном олене» объединяет космическое и человеческое, а композиция «Хозяин охоты» сочетает образы птиц, змей и охотника как олицетворение духа хозяина охоты. Работа «Духи Золотого дождя» использует петроглифические символы, создавая атмосферу архаичного мировосприятия. С.В. Дыков не просто воспроизводит стиль первобытного искусства, а формирует собственный архетипический мир, объединяющий древние и современные изобразительные приёмы, такие как плоскостность, использование параллельной перспективы, схемы горизонтально-вертикальной композиции, декоративность цвета и гибкость линии.

С.В. Дыков использовал несколько методов для отображения этнокультурных традиций в своём творчестве:

Архетипы

Художник обращался к символам и архетипам, которые глубоко укоренены в этнокультурных традициях Алтая и имеют многозначную символику. Основные символы, встречающиеся в его произведениях, включают:

Мировое Древо — символизирует центр мира, соединение трёх миров (небесного, земного и подземного), жизненные силы и гармонию.

Мировая Гора — центр вселенной, место встречи различных уровней реальности, стабильность, а также священную силу.

Родовые Деревья — связь поколений, семейная и родовая преемственность, передача знаний и традиций.

Мифологические Птицы — символизируют послания, мудрость и связь между небом и землёй.

Рыбы — водная стихия, плодородие, возрождение, а также связь с подземным миром и тайными знаниями.

Архетип Души — лодки, символизирующие переправу душ через водные преграды, путешествие души.

Первопредки и Духи Рода — образы предков и духов рода, обеспечивающие связь с культурным наследием и этнической идентичностью.

Космическая символика — солнце, луна, звёзды и планеты, указывающие на высшие силы и космическую гармонию.

Охотник и Хозяин Охоты — мужество, выживание, взаимодействие с природными силами, защита и покровительство.

Петроглифы — символы, отражающие древние изображения животных, птиц, человеческих фигур и знаков, которые несут в себе архаичное мировосприятие.

Ассоциативность и полисемия

Произведения Сергея Дыкова содержат многослойные символы и смыслы, что позволяет зрителю интерпретировать их по-разному. Это отражает ассоциативное мышление и полисемантическую, характерные для мифологического сознания.

Синтез прошлого и настоящего

С.В. Дыков органично сочетает древние традиции и современные изобразительные техники. Он не просто воспроизводит архаичные образы, а адаптирует их к современным условиям, создавая уникальный синтез культурного наследия и современного изобразительного языка.

Использование традиционной символики

В работах С.В. Дыкова присутствует знаковый язык, связанный с символикой цвета, форм и орнаментов, что является неотъемлемой частью этнокультурной традиции.

Орнаментальность

Художник активно использует декоративные элементы и орнаменты, что подчёркивает важность визуальной составляющей в этнокультурной традиции.

Комбинация различных перспектив

Применение параллельной перспективы и схем горизонтально-вертикальной композиции также указывает на его стремление интегрировать традиционные подходы с современными методами изображения.

Эти методы позволяют С.В. Дыкову создавать произведения, которые одновременно сохраняют связь с прошлым и отражают современное мировосприятие, что делает его творчество уникальным примером синтеза этнокультурных традиций и современных художественных практик.

Архетипические образы являются фундаментальными элементами смыслообразования картины «Алтайская принцесса» (2002) Л.Р. Цесюлевича. Творческий метод художника определяется рядом закономерностей, которые выходят за рамки простого отражения действительности, фокусируясь вместо этого на процессах творче-

ской фантазии, посредством которых формируется художественный образ. Живописец стремится к уникальному, специфически живописному восприятию мира. Архетип горы служит первозданным единством природы, космоса и человека, выступая в роли источника жизненных сил и духовной гармонии для алтайского этноса. Образ принцессы, окутанной дымкой вуали, символизирует эту гармонию и связь с первозданной природой и Вселенной. Художники, работающие с архетипом матери, акцентируют внимание на связи символического языка мифологических образов с природными и космическими структурами. Картины отличаются особым чувством цвета и фактуры живописного слоя, где цвет выполняет ключевую роль в формировании пространственных, формальных и световых отношений.

Памятники археологии и этнографии служат мощным источником вдохновения для творчества Валерия Герасимовича Тебекова (1952). Глубоко погружаясь в изучение особенностей первобытного искусства, художник творчески перерабатывает архаические изображения, вплетая их в свои произведения. В работах «Алтайка с трубкой», «Алтайская рапсодия», «С добрым духом природы» пересекаются знаки пазырыкской культуры, скифско-сибирского стиля и герои алтайского эпоса. Все образы художника словно одеты в орнамент из элементов наскальных петроглифов и изображений с оленных камней, что позволяет ему выразительно вписывать знаки этноархаики в повседневный мир. Архетип духа предков становится ключевым элементом его творчества, формируя как самостоятельные сюжеты, так и придавая архаическую окраску его художественным замыслам. Образ человека-пространства, всеобщего духа, мыслимого как неразрывное единство каменной скульптуры и символических образов животных, представленных на петроглифах Алтая, воплощён в работах В. Тебекова «Души алтайских предков» (1994) и «Вечный круг» (1996).

Этноархаика нашла своё полное выражение в скульптуре Анатолия Васильевича Гурьянова (1940). Родившийся в селе Старая Барда Алтайского края (в настоящее время село Красногорское), с 1966 года он живёт в городе Горно-Алтайске. А.В. Гурьянов работает в станковой и мелкой пластике, создавая произведения различных жанров в разнообразных материалах, основываясь на собственном творческом методе. Ранние традиционно-реалистические скульптуры из металла и дерева соседствуют с обобщённо-стилизированными работами, выполненными по мотивам древних и средневековых памят-

ников Горного Алтая. Среди мелкой пластики выделяются анималистика, жанровые сюжеты, этнический портрет и монетообразная глиптика.

Талант Анатолия Васильевича, склонного к обобщениям, проявляется в произведениях, посвящённых алтайской архаике. В поисках национального духа и характера он приходит через отказ от повествовательности и детализации. Лучшие примеры его творчества — «Двое с цветком» (1999), «Девушка с четками» (2000), «Купание» (2000) — отмечены индивидуальной неповторимостью, верностью таким темам, как материнство, красота национального женского образа, мудрость фольклорных героев и персонажей. В его скульптурных композициях архаичное мироощущение возникает словно из застывшего образа, сквозь тонкие черты лица и закрытые веки. Чувствуя нюансы материала — фактуру и цвет камня, импровизируя, А.В. Гурьянов стремится раскрыть органичную красоту природных форм. Глыбу камня он превращает в подобие человека, сохраняя общую форму камня и подчиняя ей все формы человеческого тела и их движение. Творчески перерабатывая темы этноархаики, мастер разработал собственную технику обработки камня, найдя свой индивидуальный стиль в скульптуре. Работы, выполненные в галечнике с использованием древней точечной техники и граффити, узнаваемы благодаря своей условности и достоверности. Скульптор использовал следующие основные методы в своих скульптурах: традиционная реалистическая пластика; обобщение и стилизация; использование различных материалов; точечная техника и граффити; импровизация и интуитивный подход; минимализм и абстракция. Эти методы позволили Гурьянову создать уникальный стиль, который объединяет традиционные и современные подходы, архаичные и актуальные художественные тенденции, что делает его работы важными для понимания современного искусства Алтая.

Мы уже упоминали, что в алтайской мифологии прослеживается глубокая связь между птицей и человеком, поскольку архаическое сознание урало-алтайских народов рассматривало человека как существо двоякой природы. Такой подход к архетипическому образу птицы наблюдается в творчестве Евгения Евгеньевича Скурихина (1952). В его работах птица символизирует связь между землёй и небом, подтверждая идею танца вокруг оси древа. Птицы выступают помощниками людей, воплощая мудрость и указания свыше, являясь хранителями души. Головы в виде змей выполняют двойствен-

ную функцию, символизируя мудрость и путеводительство в хаосе космического океана, но также могут быть символом искушения. Автор придаёт своим работам динамический характер, используя архетип двух начал: анимы и анимуса, искусителя и хранителя, или света и тьмы. Речь идёт о человеческой душе, о коллективном разуме и его роли во вселенной, и выбор остаётся за человеком.

Анализ материалов художественных выставок позволил выявить типологический ряд архетипических образов в произведениях художников Алтая на рубеже XX–XXI веков: дух, шаман, мать, духи предков, природа. В качестве тематической основы живописцы и графики также используют мотивы наскальных изображений. Художественный язык полотен характеризуется особыми признаками, такими как условность, метафоричность, ассоциативность, декоративность и ассоциативность композиционных решений. Сюжет рассматривается как текст, где каждый элемент неслучаен, подчинён семантической структуре.

Таким образом, трансформация культурного контекста определила особенности выражения этничности в искусстве. Во-первых, это непреднамеренное проявление, основанное на ментальных основаниях этнокультурных традиций, а во-вторых, осознанное, утверждающее этническое начало. Если художники второй половины XX века, вдохновлённые этнокультурным наследием, стремились к реалистичной точности, то художники рубежа XX–XXI веков формируют новое художественное пространство картины: знаково-символическое. Это явление оформилось в художественное направление этноархаики.

Главным показателем стилевого единства является органичная целостность художественных форм. Творческая интерпретация этничности включает в себя информацию о первоисточнике, представленном в виде фольклорного или мифологического образа, а также оценку его содержания с точки зрения современности художника. Для достижения художественной выразительности используются различные приёмы: стилизация, декоративность, метафоричность, условность. Если во второй половине XX века для формирования художественных образов и мотивов использовалась типизация, то в рамках этноархаики применяется архетипизация. Исходя из этого понимания, искусство этноархаики можно определить как метод художественного творчества, ориентированный на архетипы, мифы, знаки и символы этнокультуры.

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы ключевые этапы развития русской художественной школы?
2. Какие основные мотивы и темы характерны для русского пейзажа?
3. Кто из художников-передвижников внес значительный вклад в развитие русской художественной традиции?
4. Какие этнокультурные архетипы и мифологические образы использовались русскими художниками рубежа XIX–XX веков?
5. Почему Владимирская пейзажная школа считается уникальным явлением в российском искусстве XX века?
6. Какие этнокультурные традиции нашли отражение в изобразительном искусстве Алтая?

Практические задания:

1. Проанализируйте картину Исаака Левитана «Над вечным покоем» с точки зрения этнокультурных традиций и мифологических символов.
2. Подготовьте презентацию о роли Абрамцевского кружка в сохранении и развитии русской этнокультурной традиции.
3. Напишите эссе о том, как мифологический образ Мирового древа проявляется в творчестве Ивана Шишкина.
4. Проведите сравнительный анализ двух картин: одна работа Василия Поленова и другая — Виктора Васнецова, выделив их этнокультурные особенности.
5. Разработайте проект выставки, посвященной русскому искусству рубежа XIX–XX веков, с акцентом на этнокультурные традиции.
6. Проанализируйте одну из картин алтайского художника с точки зрения отражения этнических традиций и мифологических символов.

Библиографический список

1. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. М. : Искусство, 1997. 432 с.
2. Ляшин В.А. Художественные традиции России. М. : Просвещение, 2004. 368 с.

3. Мальцева Ф.С. История русской пейзажной живописи. Ленинград : Аврора, 1981. 288 с.
4. Малявин Ф.А. Крестьянская тема в русской живописи рубежа XIX–XX веков. М. : Искусство, 2008. 384 с.
5. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. СПб. : Азбука-классика, 2000. 416 с.
6. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М. : Наука, 1991. 256 с.
7. Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Ленинград : Наука, 1987. 208 с.
8. Рерих Н.К. Символика камня в русской живописи. М. : Белый город, 2005. 240 с.
9. Столярова Г.Р. Изобразительное искусство и этнокультура. М. : Высшая школа, 2001. 320 с.
10. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство второй половины XIX века. М. : Искусство, 1979. 320 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос о национальном (локальном) своеобразии изобразительного искусства остаётся центральным для исследователей из различных областей гуманитарного знания. Философы, культурологи и искусствоведы продолжают разрабатывать подходы, позволяющие рассматривать произведения сквозь призму этнической специфики. В ходе эволюции научного дискурса появились новые концепции, однако ключевая цель искусствоведения остаётся неизменной: раскрытие глубинных смыслов и структур, отражающих художественную культуру, творческий метод и индивидуальный стиль автора.

Особую значимость в современных исследованиях приобретает интеграция этнокультурного подхода в анализ искусства. Этот подход позволяет воспринимать произведения не только как индивидуальные творения, но и как выражение коллективного опыта, ценностей и мифов определённого народа. Этноискусствознание, выступая в качестве самостоятельной научной дисциплины, предоставляет инструментарий для расшифровки культурных кодов, что существенно углубляет наше понимание взаимосвязей между искусством и национальной идентичностью. Учёт этнокультурной специфики не только обогащает аналитическую практику, но и помогает определить место конкретного произведения в общей системе художественного наследия. Тем самым этноискусствоведческий подход становится важным средством постижения искусства как явления, где пересекаются личностное, этническое и общечеловеческое начала.

Таким образом, изучение этнокультурных традиций в изобразительном искусстве даёт возможность глубоко осмыслить диалог между прошлым и настоящим, локальной культурой и глобальными тенденциями, индивидуальной и коллективной идентичностями. Настоящее пособие не только систематизирует ключевые аналитические методики, но и очерчивает контуры дальнейшего научного поиска в данной динамически развивающейся области.

Среди приоритетных направлений исследований выделяются следующие аспекты:

Глобализация и междисциплинарность. Для адекватного понимания культурных взаимодействий в условиях глобализации необходимо интегрировать искусство с антропологическими, социологическими и цифровыми гуманитарными подходами. Исследования ме-

ханизмов культурной ассимиляции, такие как трансформации орнаментации в контексте миграции, позволяют вскрыть как универсальные, так и уникальные особенности этнического искусства.

Сохранение наследия через инновационные технологии. Цифровые архивы, трёхмерные реконструкции и виртуальные выставки выступают мощными инструментами сохранения исчезающих культурных практик. Ключевой вопрос состоит в том, как использовать эти технологии для актуализации древних символов, сохраняя при этом их оригинальную аутентичность.

Психосемиотическая интерпретация этнических образов. Системный анализ символической составляющей произведений, включая мифологические архетипы и колористическую семиотику, через призму когнитивных наук и нейроэстетики способствует раскрытию механизмов восприятия этнических кодов и их воздействия на эмоциональное восприятие искусства.

Таким образом, этноискусствознание — это мост, соединяющий различные культурные аспекты (локальные традиции, глобальные влияния, исторические пласты) и обеспечивающий диалог в условиях трансформации культурных границ. Как справедливо отмечал академик Дмитрий Лихачев, культура — это не «окаменелый памятник прошлого», а живой процесс, который формируется через взаимодействие её носителей, исследователей и общества. Этноискусствознание, выступая инструментом этого взаимодействия, позволяет не только сохранять, но и переосмысливать традиции, делая их частью современного диалога.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулин А.Р. Культура и символ : монография. Уфа : Гилем, 1997. 158 с.
2. Алещенко Е.И. Фразеология русской народной сказки как отражение фольклорной картины мира // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград : Перемена, 2004. № 3(08). С. 49–56.
3. Алтай — сокровище культуры. Республика Алтай. М. : НИИ центр, 2004. 384 с.
4. Ан С.А. Традиционное и инновационное в религиозном сознании бурханистов // Этнография Алтая и сопредельных территорий. Барнаул, 1998.
5. Анохин А.В. Легенды и мифы седого Алтая. Горно-Алтайск : Республиканская типография, 1997. 42 с.
6. Арефьев В. Мифы и шаманизм Алтая. Барнаул : Пять плюс, 2002. 78 с.
7. Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. М. : Академ. проект, 2003. 768 с.
8. Арутюнян Ю.В. Социально-культурное развитие и национальное самосознание // Социологические исследования. 1990. № 8.
9. Архаика и современное искусство. Голоса территорий : материалы открытой дискуссионной кафедры (Омск, 8 сентября 2004 г.). Омск : Наука, 2005. 71 с.
10. Архаика и современное искусство. Голоса территорий: материалы открытой дискуссионной кафедры (Омск, 29 апреля 2005 г.). Омск : Наука, 2005. 80 с.
11. Архетипические образы в мировой культуре. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1998. 108 с.
12. Афанасьева Н.Ю. Архетипические мотивы и мифологические образы в современном изобразительном искусстве Алтая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул ; Бийск: БТИ, 2006. 27 с.
13. Бабаков В.Г., Семенов В.М. Национальное сознание и национальная культура (методологические проблемы) / РАН, Ин-т философии. М., 1996. 70 с.
14. Бабушкина О.В. Декодирование нефигуративности и современных арт-практик // Вопросы культурологии. 2007. №6. С. 8–12.

15. Байбурин А.К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. СПб., 1992.
16. Баньковская С.П. «Что такое этнометодология?» — 40 лет спустя // Социологический журнал. 2012. № 3.
17. Барраль-и-Альтэ К. История искусства / пер. с франц. Н.Ю. Лебедевой. М. : АСТ, Астрель, 2009. 192 с.
18. Баттистини М. Символы и аллегории: Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства : альбом. М. : Омега, 2007. 381 с.
19. Бедюров Б.Я. Избранник духов // Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев. Горно-Алтайск, 1994.
20. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1998. 448 с.
21. Бернштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Советское искусствознание. 1978. Вып. 2.
22. Богемская К.Г. Пейзаж: страницы истории. М. : Галактика, 1992. 231 с.
23. Бореев Ю.Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М. : АСТ : Олимп, 2008. 480 с.
24. Боровикова Р.И. Типологические черты художественной культуры Сибири // Евразия: культурное наследие древних цивилизаций. Новосибирск, 1999. С. 137–141.
25. Бортников С.Д. Художественная культура и интеллигенция Сибири (1961–1985): ист.-культуролог. анализ. Барнаул: АГИ-ИК, 1999. 205 с.
26. Бохоров Ю. Современное искусство и глобализация // Обсерватория культуры. 2007. № 3. С. 44–48.
27. Бромлей Ю.В. К вопросу об особенностях этнографического изучения современности // Советская этнография. 1977. №1. С. 3–18.
28. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. М. : Наука, 1983. 412 с.
29. Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. М. : Искусство, 1990. 265 с.
30. Булыгин Ю.С. Официальное православие и старообрядчество на Алтае в XVIII в. // Старообрядчество: история и культура: сб. науч. тр. Барнаул, 1999. Вып. I.
31. Вайнштейн С.И. Этноискусствознание // СЭПИТ. М., 1988. Вып. 2.
32. Веденин Ю.А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике:

тез. докладов республиканской науч.-практ. конф. Ставрополь : Изд-во СГУ, 1997. С. 4–9.

33. Веденин Ю.А., Кулешова М.Е. Культурные ландшафты как категория наследия // Культурный ландшафт как объект наследия. М. ; СПб., 2004.

34. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002.

35. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. СПб. : Мифрил, 1994. 341 с.

36. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е.Г. Лундберга. СПб., 2004.

37. Визгин В.П. Менталитет, ментальность // Современная западная философия. М. : Политиздат, 1991.

38. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. М. : Алетейя : Государственный Эрмитаж, 2000.

39. Виноградов Ю.А. Художница Илзе Рудзите. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2010. 78 с.

40. Вистингаузен В.К. Живописи домашних сцен титулярный советник. Книга о художнике Михаиле Ивановиче Мягкове (1795–1852): монография / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2011. 168 с.

41. Власов В.Г. Стили в искусстве (Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). СПб.: Лита, 1998. 732 с.

42. Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. СПб. : Питер, 2007.

43. Гарфинкель Г., Сакс Х. О формальных структурах практических действий // Социальные и гуманитарные науки. Сер. 11: Социология. 2003. № 2.

44. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М. : Эксмо, 2003. 544 с.

45. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М. : Искусство, 1981. 247 с.

46. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. СПб., 1999.

47. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. М., 1968–1973. Т. 1.

48. Гегель Г.Ф.В. Философия права // Гегель Г.В.Ф. Соч. М. ; Л., 1990. Т. 7.

49. Гекман Л.П. Мифология и фольклор Алтая. Барнаул, 1999. 130 с.

50. География искусства: сб. ст. / отв. ред. Ю.А. Веденин. М. : Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 1999. 431 с.

51. Глезер А.Д. Современное русское искусство. М. : Третья волна, 1993. 528 с.

52. Голынец Г.В., Голынец С.В. О путях развития в XX столетии изобразительного искусства малочисленных народов Российской Северо-Запада // Суриковские чтения: материалы науч. конф. 1991–1993. Красноярск, 1993. С. 139–158.

53. Гребенникова Н.С. Образ горы как национальный и транснациональный культурный символ в поэзии Г. Кондакова // Языки и литературы народов Горного Алтая: междунар. ежегодник. Горно-Алтайск: Универ-Принт ГАГУ, 2002. С. 67–70.

54. Гребенникова Н.С. Традиция и этническая картина мира // Вестник ТГУ. Томск, 2006. 126 с.

55. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Айрис-пресс, 2004. 560 с.

56. Гумилев Л.Н. Этносфера. История людей и история природы. М. : Экспресс, 1993.

57. Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб. Наука, 2001.

58. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Э. Гуссерль. Философия как строгая наука. Новочеркасск : САГУ-НА, 1994.

59. Давыдова И.В. Формирование этнометодологии: влияние Т. Парсонса и А. Шюца на теоретическую позицию Г. Гарфинкеля // Социологический журнал. 2002. № 1.

60. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.

61. Деготь Е. Русское искусство XX в.. М. : Трилистник, 2000. 223 с.

62. Демин В.Н. Тайны земли русской. М. : Вече, 2000.

63. Джеймисон Ф. Теории постмодерна // Искусствознание. 2001. № 1. С. 111–122.

64. Документы по истории церквей и вероисповеданий в Алтайском крае (XVIII – начало XX в.). Барнаул, 1997.

65. Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. М. : Алетей, 2002. 672 с.

66. Древняя космогония Сибири: мифологические сюжеты (из творческого наследия академика А.П. Окладникова): книга для чте-

ния по древней мифологии Сибири / сост.-ред., авт. введения и заключения В.Ф. Буrows. Абакан : Хакасское кн. изд-во, 2007. 114 с.

67. Ельчанинов В.А. Роль негативной методологии в научном познании : монография. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013.

68. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. Алматы : Гылым, 2002.

69. Живопись российских художников: вторая половина XX – начало XXI в. из собрания картин СДМ-Банка / авт. вступ. ст. В. Мейланд. М. : Эксмо, 2006. 111 с.

70. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб.: Алетей, 2003. 464 с.

71. Жук А.В., Тихонов С.С., Томилов Н.А. Введение в этноархеологию / отв. ред. И.В. Молодин. Омск : Наука, 2003.

72. Зельдмайр Х. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. СПб. : Аксиома : Наследников, 2000. 271 с.

73. «Земля-мать» в онтологии и фольклоре современных алтайцев // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2011. Вып. 6.

74. Золотарев Д.Е. Художник Е.М. Корнеев в Сибири и на Алтае в 1802 г. // Актуальные вопросы истории Сибири. Барнаул, 2000.

75. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока / отв. ред. Л.П. Потапов. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1963.

76. Иванова А.А. О комплексных методах изучения традиционного культурного ландшафта // Культурный ландшафт: вопросы теории и методологии исследований. М. ; Смоленск, 1998.

77. Изобразительное искусство Алтая : сб. очерков. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1977. 104 с.

78. Изучение искусства и культуры Сибири // Диалог: Музей и общество: материалы II Международной науч.-практ. конференции, посвященной 75-летию Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) 2003 г. Якутск, 2005. С. 126–197.

79. Ионин Л.Г. Социология как non-fiction: О развитии этнометодологии // Социологический журнал. 2006. №1/2. С. 74–90.

80. Искусство Алтая: в краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1989. 128 с.

81. Искусство и цивилизационная идентичность / отв. ред. Н.А. Хренов; Науч. совет РАН «История мировой культуры». М. : Наука, 2007. 603 с. (Искусство в исторической динамике культуры).

82. Искусство советского времени: в поисках нового понимания. М. : Элис Лак, 1993. 256 с.
83. Искусство XX в. Итоги столетия / под ред. Г.В. Вилинбахова. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1999. 346 с.
84. Исследователи Алтайского края. XVIII – начало XX в.: биобиблиографический словарь / науч. ред. А.Д. Сергеев. Барнаул, 2000. 280 с.
85. Каган М.С. Эстетика как философская наука: курс лекций. СПб. : Петрополис, 1997. 224 с.
86. Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание. 1982. Вып. 1. М., 1982.
87. Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. М., 1961. 120 с.
88. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в. М. : Галарт : АСТ-ЛТД, 1997.
89. Кирюшин Ю.Ф., Кунгуров А.Л., Тишкин А.А. Искусство населения лесостепного Алтая в эпоху ранней бронзы // Гуманитарные науки в Сибири. 2002. №3. С. 16.
90. Кичигина А.Г. Искусство неолита в контексте современной региональной культуры: автореф. дис... канд. филос. наук. Омск, 2008.
91. Колосова Г.И. Художник П.М. Кошаров — автор и издатель своих литографических работ // Текст. Книга. Книгоиздание. 2012. № 1. С. 80–88.
92. Колчева Э.М. Этнофутуризм как явление культуры : монография. Йошкар-Ола : Марийский гос. ун-т, 2008.
93. Костина А.В. Национальная культура — этническая культура — массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе. М., УРСС, 2009.
94. Кривцун О.А. Художественная эпоха в культуре Нового времени: проблемы идентификации // Эпохи. Стили. Направления: сб. ст. к 250-летию Академии художеств. М. : Памятники ист. мысли, 2007. С. 53–77.
95. Кряклина Т.Ф. Диалог культур народов Сибири (этносоциологический аспект): монография. Барнаул, 2000. 148 с.

96. Кубарев В.Д. Образ птицы в искусстве ранних кочевников Алтая // Археология юга Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск : Наука, 1984. С. 86–100.
97. Кубарев В.Д. Шаманистские сюжеты в петроглифах и погребальных росписях Алтая // Древности Алтая. Известия лаборатории археологии: межвуз. сб. науч. тр. Горно-Алтайск : Изд-во ГАГУ, 2001. № 6.–174 с.
98. Культура и искусство Алтая: история и современность: тезисы докладов краевой науч.-практ. конференции. Барнаул, 2004. 84 с.
99. Культура и история. Славянский мир. М. : Индрик, 1997. 274 с.
100. Культурное наследие Сибири : сборник научных статей / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2000 (все выпуски)
101. Культурные миры // Типология и типы культур: разнообразие подходов : материалы научной конференции (20–22 марта 2001 г., Москва) / отв. ред. В.А. Гуркин. М., 2001. 302 с.
102. Культурология XX век : энциклопедия: в 2-х т. СПб. : Университетская книга : Алетейя, 1998.
103. Ландшафты культуры. Славянский мир. М. : Прогресс-Традиция, 2007. 352 с.
104. Леви-Стросс К. Структура и форма // Семиотика. М. : Радуга, 1983. С. 350–355.
105. Липинская В.А. Старожилы и переселенцы: Русские на Алтае. XVII – начало XX в. М., 1996.
106. Ломанова Т.М. Мотивы этноархаики в искусстве Сибири (на примере творчества красноярских художников. От областников до постсоветского периода) // Современное искусство Сибири как событие: Пятые омские искусствоведческие чтения / отв. ред. В.Ф. Чирков. 19–20 апреля 2005 г. Омск : Наука, 2005. С. 10–14.
107. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
108. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин, 1993. Т. 1. С. 191–199.
109. Лурье С.В. Историческая этнология. М. : Аспект Пресс, 1997. 448 с.
110. Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М. : Наука, 1973. 466 с.

111. Мазаева Т.А. Инновационная динамика в этнокультурной среде : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону, 2007.
112. Мальцева Ф.С. Мастера русского пейзажа. М. : Галактика, 1999. 234 с.
113. Мамсик Т.С. Хозяйственное освоение Южной Сибири: механизмы формирования и функционирования агропромышленной структуры. Новосибирск, 1989.
114. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. №2.
115. Мастера русской живописи. М. : Белый город, 2008.
116. Маточкин Е.П. Архетипические образы в изобразительном искусстве Горного Алтая // Архаика и современное искусство. Голоса территорий : материалы открытой дискуссионной кафедры / ОО-МИИ им. М.А. Врубеля, ГМИО. Омск, 2005. С. 29–48.
117. Маточкин Е.П. Картины «О жизни, о красоте земли и гор» // Кан-Алтай. 1994. № 4.
118. Маточкин Е.П. Стихийный талант. К 100-летию первого алтайского скульптора Я.Э. Мечешева // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2009. №4 (16).
119. Медкова Е.С. Русский национальный пейзаж. Две пространственно-временные модели // Педагогика искусства: электронный научный журнал / Институт художественного образования Российской академии образования. 2009.
120. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М. : Наука, 1995. 148 с.
121. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Русская художественная школа в диалоге культур XX в.: монография. Барнаул: ИП Колмогоров И.А., 2012. 210 с.
122. Мергалиев Д.М. Фольклор как источник художественного национального стиля в искусстве Казахстана на рубеже XX–XXI в. : автореф. дис... канд. искусствоведения. Барнаул, 2009. 20 с.
123. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М. : Согласие, 1997. 327 с.
124. Мифы народов мира / гл. ред. С.А. Токарева. М. : Большая Российская Энциклопедия, 1997. 671 с.
125. Михайлова К.В., Смирнов Г.В. Живопись XVIII – начала XX в. из фондов Государственного Русского музея. Л. : Художник РСФСР, 1978. 535 с.
126. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М. : Галарт, 2007. 271 с.

127. Муйтуева В.А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев: монография. Горно-Алтайск, 2004.
128. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х гг. Л. : Художник РСФСР, 1974. 144 с.
129. Мысливцева Г.Ю. Архаизированный образ животного в творчестве омских художников 1990-х гг. // Памятники археологии и художественное творчество: материалы осеннего коллоквиума / науч. ред. Б.А. Конилов ; ООМПИ им. М.А. Врубеля. Омск : Наука, 2005. С. 62–66.
130. Мысливцева Г.Ю. Архаические мотивы в творчестве современных омских художников: топос и космос (по материалам выставки «Сибирский миф. Голоса территорий») // Архаика и современное искусство. Голоса территорий : материалы открытой дискуссионной кафедры / ООМПИ им. М.А. Врубеля, ГМИО. Омск, 2005. С. 22–27.
131. Мысливцева Г.Ю. Художник в знаковом поле архаики // Губернские ведомости. 2000. 16 марта. № 33 (46).
132. Мягих СВ. Воссоздание мифа: ландшафт как принцип формообразования в творчестве Сергея Дыкова // Сибирский пейзаж: пространство мифов / отв. ред. В.Г. Рыженко. Омск : Курьер, 2000. С. 59–61.
133. Назанский В.О. Внутренняя Азия // Внутренняя Азия : каталог выставки. Новосибирск, 2002. С. 3–5.
134. Народная культура в современных условиях / отв. ред. Н.Г. Михайлова. М., 2000. 219 с.
135. Наследие и современность (искусство Сибири) // Модернизация гуманитарного знания в сфере искусства : материалы науч.-практ. Семинара. 22–30 мая 2006 г. / ред.-сост. Т.М. Степанская. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2007. 188 с.
136. Наследие и современность (искусство Сибири): материалы науч.-практ. семинара, 25–28 янв. 2005 / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2006. 81 с.
137. Национальное наследие и современность Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1984.
138. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. М. : Искусство, 1991.
139. Некрасова М.А. Народное искусства как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.

140. Нестерова С.В. Структурообразующие факторы региональной культуры юга западной Сибири (XVIII – первая треть XX в) : монография. Барнаул, 2004.

141. Нехвядович Л.И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг. : учебное пособие / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. 81 с.

142. Нехвядович Л.И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании: монография. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2010. 95 с.

143. Никулина О.Р. Природа глазами художника. Проблемы современной пейзажной живописи. М. : Сов. художник, 1982. 175 с.

144. Огурцов А.П. Этнометодология и этнографическое изучение науки // Современная западная социология науки. Критический анализ. М. : Наука, 1988. С. 211–216.

145. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. : Русский язык, 1983.

146. Окладников А.П. Открытие Сибири. М.: Молодая гвардия, 1981. 223 с.: ил.

147. Октябрьская И.В., Черемисин Д.В., Слюсаренко И.Ю. Этноархеологические исследования на Юге Горного Алтая // III годовая итоговая сессия Института археологии и этнографии СО РАН. 1995. Новосибирск : ИАЭТ СО РАН, 1995. С. 95–96.

148. Описание и анализ памятников искусства / авт.-сост. Т.М. Степанская. Барнаул, 2007.

149. Павлов П.А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи, конец 1950–1970-е гг. М. : Наука, 1989. 204 с.

150. Павлова Е.Ю., Ковтун А.В. Современное декоративно-прикладное искусство Алтая: синтез традиций востока и запада как стратегия художественного поиска (на примере центра «Кезер») // Современное искусство Сибири как событие : Пятые омские искусствоведческие чтения / отв. ред. В.Ф. Чирков, 19–20 апреля 2005 г. Омск : Наука, 2005. С. 22–25.

151. Панорама искусств. М., 1989. Вып. 12. 416 с.

152. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб., 2004.

153. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства / пер. В.В. Симонова. СПб., 1999.

154. Пелипенко А.А. Искусство в зеркале культурологии. СПб. : Нестор-История, Государственный институт искусствознания, 2009. 318 с.

155. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М. : Академ. Проект : Фонд «Мир», 2004. 432 с.
156. Пирс Ч. Элементы логики // Семиотика. М., 1983.
157. Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в.. Л. : Художник РСФСР, 1987. 284 с.
158. Попов Е.А. Особенности витального комплекса культуры XX – начала XXI в. : автореф. дис. .. д-ра филос. наук. Омск, 2006.
159. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Горно-Алтайск, 2005. Т. IV.
160. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л. : Наука, 1991.
161. Прибытков Г.И. Г.И. Гуркин и современники. Бийск : НИЦ БиГПИ, 1991. 123 с.
162. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.
163. Радлов В.В. Из Сибири (страницы дневника). М. : Наука, 1989. 718 с.
164. Реальность этноса: Роль образования в формировании этнической и гражданской идентичности: материалы VIII Международной научной конференции / науч. ред. И.Л. Набок. СПб. : Астерион, 2006. 706 с.
165. Рикер П. Конфликт интерпретации: очерки по герменевтике. М., 1995.
166. Русская культура: теоретические проблемы исторического генезиса. СПб.: СПбГУКИ, 2004.
167. Русский Север: этническая история и народная культура XII–XX вв. / РАН; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М., 2001.
168. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.–607 с.
169. Рыженко В.Г., Назимова В.Ш. Изучение культуры в Сибири: современные признаки и перспективы // Русский вопрос: история и современность. Омск, 1998. С. 79–85.
170. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск, 1992. С. 115.
171. Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. Новосибирск : Наука, 1991. 155 с.
172. Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск, 1990.
173. Сагалаев А.М. Мифология и верования алтайцев. Центрально-азиатские влияния. Новосибирск, 1984.

174. Садалова Т.М. Алтайская народная сказка: этнофольклорный контекст и связи с другими жанрами. Горно-Алтайск, 2008. 245 с.
175. Сарабьянов В.А. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М. : Сов. художник, 1980. 261с.
176. Сарбьянов В.А. Русская живопись. Пробуждение памяти. М. : Искусствознание, 1998. 431с.
177. Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля / науч. ред. А.Н. Гуманюк. Омск : Наука, 2004. 192 с.
178. Сибирский миф. Архаика и современное искусство. Голоса территорий : материалы открытой дискуссионной кафедры (Омск, 29 апреля 2005 г.). Омск : Наука, 2005.
179. Сибирский пейзаж: пространство мифов: материалы науч.-прак. семинара-выставки (15–17 февраля 2000 г., Омск). Омск, 2000.
180. Силуэты русских художников. М. : Республика, 1999.
181. Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л. : Художник РСФСР, 1983. 155 с.
182. Социологический энциклопедический словарь. М., 1998.
183. Степанская Т.М. Ирина Щетинина. Живопись, графика, батик: альбом. Барнаул : Графикс, 2009.
184. Степанская Т.М. Описание и анализ памятников искусства. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2002. 56 с.
185. Степанская Т.М. Очерки истории искусства Алтая. Барнаул, 2009. 220 с.
186. Степанская Т.М. Первый видописец Барнаула В.П. Петров (1770–1810). Барнаул, 2009.
187. Степанская Т.М. Служили Отечеству на Алтае материалы . Барнаул : Пикет, 1998. 136 с.
188. Степанская Т.М. Экспозиция. Типы экспозиций материалы // Искусствоведение. Барнаул, 1998.
189. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.): монография. Барнаул : Азбука, 2009. 201 с.
190. Степанян И.С. Искусство России XX в.: Взгляд из 90-х. М. ; Л., 1999. 230 с.
191. Сугрей Л.А. Традиционализм в контексте социально-философского анализа : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Ставрополь, 2003.

192. Суразаков А.С. Древности Горного Алтая. Горно-Алтайск : Ак-Чечек, 1992. 32 с.
193. Тавадов Г.Т. Этнология. М. : Проект, 2004.
194. Тадина Н.А. «Мать»-береза в семейной обрядности алтайцев // Природные условия, история и культура Западной Монголии и сопредельных территорий : тезисы докладов Международной конференции. Томск, 1999.
195. Тадина Н.А. Человек в модели мира как основы культуры общения алтайцев // Культурное наследие народов Сибири и Севера : материалы V Сибирских чтений. СПб., 2004. Ч. 2. С. 84–88.
196. Тадина, Н.А. Традиционная картина мира как основа культуры общения алтайцев: материалы Международной конференции. Бийск, 1999.
197. Типология и типы культур: разнообразие подходов: тезисы докладов научной конференции. М., 2000. 92 с.
198. Ткач Е.Г. Современное искусство в современном обществе : монография. М., 2007. 214 с.
199. Токарев В.П. Художники Сибири. XIX век. Новосибирск, 1993.
200. Токарев С.А. История зарубежной этнографии. М., 1978.
201. Томилов Н.А. Проблемы этнической истории: (по материалам Западной Сибири). Томск : Изд-во Томского ун-та, 1993. 222 с.
202. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. М. Прогресс : Культура, 1995. 624 с.
203. Тощакова Е.М. Традиционные черты народной культуры алтайцев (XIX – нач. XX в.). Новосибирск, 1978.
204. Троицкий С.А. Образы хтонических существ в алтайской мифологии // Культура и традиции коренных народов Северного Алтая / отв. ред. А.В. Малинов. СПб. : Изд. дом С.-Петербург. гос. ун-та, 2008. С. 293–297.
205. Тюхтенева С.П. О символике цвета в культуре алтайцев // Материалы по истории и культуре Республики Алтай : тезисы докладов конференции, посвящ. 125-летию Г.И. Чорос-Гуркина. Горно-Алтайск : ГАНИИИЯЛ, 1994. С. 60–65.
206. Удалов А.И. Эстетический аспект русских традиций как основа сохранения национальной идентичности // Русское православие как основа сохранения национальной идентичности: XVI Рож-

дественские православно-философские чтения. Нижний Новгород : Нижегород. гуманитар. центр, 2007. С. 228–233.

207. Усанова А.Л. Наивное искусство в художественной культуре Алтая XX в. : автореф. дис.. .. канд. искусствоведения. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. 28 с.

208. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII–начала XX вв. М., 1953. 583 с.

209. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. 6-е изд. М., 1991.

210. Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М. : Наука, 1969. 216 с.

211. Царева Н. Первый сибирский импрессионист // Мир музея. 2008. № 4.

212. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

213. Червонная С.М. Все наши боги с нами и за нас (Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России). М., 1999.

214. Чернявская Ю.В. Народная культура и народные традиции. Минск, 2000.

215. Чирков В.Ф. Искусство Сибири и сибирское искусство: различие смыслов (к постановке проблемы) // Омский научный вестник. 2006. № 10. С. 188–190.

216. Чирков В.Ф. Пространственно-временное бытие произведения искусства (на материале изобразительного искусства Сибири середины XX – начала XXI в.) (к постановке проблемы) // Омский научный вестник. 2007. №1 (51).

217. Чирков В.Ф. Становление человека как субъекта социального творчества : монография. Омск, 1997. С. 184–185.

218. Чистов К.В. Традиции и вариативность // Советская этнография. 1983. №2.

219. Чутчева К. А. Изобразительное искусство Монголии XX в. в контексте влияния русской художественной школы : автореф. дис.. .. канд. искусствоведения. Барнаул : Алт. ун-та, 2006. 26 с.

220. Чучин-Русов А. Книга эпохи новой архаики // Общество и книга: от Гуттенберга до Интернета. М., 2000.

221. Чучин-Русов А.Е. Новый культурный ландшафт: постмодернизм или неорархаика? // Вопросы философии. 1999. №4. С. 24–41.

222. Шерстова Л.И. Белый бурхан: правда и вымысел // Андреев Г.С. Белый бурхан. Барнаул, 1989.
223. Шишин М.Ю. Пейзаж в творчестве современных алтайских художников // Искусство Алтая: В краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. С. 104–121.
224. Шнирельман В.А. Археология и этнография: проблемы корреляции // «Моя избранница наука, наука, без которой мне не жить...»: сборник, посвященный памяти этнографов Г.Н. Грачёвой и В.И. Васильева. Барнаул, 1995. С. 145.
225. Шюц А. Обыденная и научная интерпретация человеческого действия // Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М. : РОССПЭН, 2004.
226. Щученко В.А. Менталитет русской культуры: актуальные проблемы его историко-генетического анализа // Русская культура: теоретические проблемы исторического генезиса. СПб., 2004.
227. Щюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1988. №2.
228. Эдоков А.В. Декоративное искусство Горного Алтая. С древнейших времен до наших дней. Горно-Алтайск, 2001. 208 с.
229. Эдоков, В.И. Возвращение мастера. Горно-Алтайск: [Фонд им. С. Суразакова; Чаптыган], 1994. 240 с.
230. Эдоков, В.И. Мастер из Аноса. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1984.
231. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М. : Ладомир, 2000.
232. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М. : Ладомир, 2000. 414 с.
233. Энциклопедия русской живописи: Русская живопись XIV–XX вв. / под ред. Т.В. Калашниковой. М. : Олма-пресс, 1999. 351 с.
234. Этнокультурные процессы в России на рубеже XX–XXI вв. : сборник обзоров. М., 2005.
235. Этнометодология: проблемы, подходы, концепции: сб. ст. Вып. 5. М., 1998.
236. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
237. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. А.А. Спектор. Минск : Харвест, 2004. 399 с.
238. Яковлева О.Б. Поиски национального стиля в русском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис.. ... канд. искусств. М., 1995.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Раздел I. Теоретические основы изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве	
<i>Лекция 1. Становление этнометодологии</i>	
1.1. Определение этнометодологии.....	7
1.2. Происхождение и центральная проблема этнометодологии	10
1.3. Современные направления этнометодологического анализа	16
1.4. Возможности этнометодологии в искусствознании	18
Задания для самоконтроля	21
Практические задания	21
Библиографический список.....	22
<i>Лекция 2. Специфика этноискусствознания</i>	
2.1. Определение этноискусствознания.....	23
2.2. Периодизация этноискусствознания	26
2.3. Ключевые этапы эволюции представлений об этнической специфике искусства	28
2.4. Проблема определения границ и содержания этноискусствознания в отечественном гуманитарном знании.....	37
Вопросы для самоконтроля	42
Практические задания	42
Библиографический список.....	43
Раздел II. Этнокультурные традиции в контексте гуманитарного знания	
<i>Лекция 3. Этнокультурная традиция: подходы к изучению и определение понятия</i>	
3.1. Определение термина «этнокультурная традиция».....	44
3.2. Основные подходы к исследованию этнокультурной традиции	45
3.3. Отечественные исследования этнокультурной традиции ..	49
3.4. Особенности этнокультурной традиции	53
Вопросы для самоконтроля	58
Практические задания	59
Библиографический список.....	59

<i>Лекция 4. Этноискусствознание как метод исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве</i>	
4.1. Проблема метода изучения этнокультурных традиций	60
4.2. Методологические уровни в этноискусствознании	62
4.3. Основные понятия этноискусствоведческого исследования	68
4.4. Структура исследования этнокультурных традиций в изобразительном искусстве	69
Вопросы для самоконтроля	73
Практические задания	73
Библиографический список	74
Раздел III. Практика интерпретации этнокультурных традиций в изобразительном искусстве	
<i>Лекция 5. Русская традиция в контексте этнокультурного анализа</i>	
5.1. Русская этнокультурная традиция как предмет теоретического осмысления	75
5.2. Истоки русской этнокультурной традиции	77
5.3. Интерпретация русской этнокультурной традиции в отечественном изобразительном искусстве	87
5.4. Особенности русской художественной школы	93
<i>Лекция 6. Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Алтая</i>	
6.1. Историко-этнографическая характеристика Алтая	102
6.2. Характерные черты алтайской этнокультурной традиции	106
6.3. Этнографические сюжеты в изобразительном искусстве Алтая	120
6.4. Актуализация этнокультурных традиций в изобразительном искусстве Алтая на рубеже XX–XXI веков	134
Вопросы для самоконтроля	145
Практические задания	145
Библиографический список	145
Заключение	147
Рекомендуемая литература	149

Учебное издание

НЕХВЯДОВИЧ ЛАРИСА ИВАНОВНА

**ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:
АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редактор Л. И. Базина

Подготовка оригинал-макета и дизайн обложки Д.А. Басманова

Издательство Алтайского государственного университета

Издательская лицензия ЛР 020261 от 14.01.1997.

Подписано в печать хх.хх.2025

Дата выхода издания в свет хх.хх.2025

Формат бумаги 60×84 1/16. Бумага офсетная.

Печать цифровая. Усл.-печ. л. 9,76

Тираж ххх экз. Заказ №ххх

Отпечатано в типографии

Алтайского государственного университета:
656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66