



**Э.М. КОЛЧЕВА**

**ЭТНОФУТУРИЗМ  
КАК ЯВЛЕНИЕ  
КУЛЬТУРЫ**



ББК Ч111

УДК 7.036.73

К 619

Рецензенты:

*О.Г. Беломоева*, д-р культурологии, проф., зав. кафедрой  
социокультурных технологий;

*Р.И. Чузаев*, канд. ист. наук, доцент кафедры культуры  
и искусств МГУ им. Н.П. Огарева

Рекомендовано к изданию  
редакционно-издательским советом МарГУ

**Колчева Э.М.**

К 619 **Этнофутуризм как явление культуры:** монография /  
Мар. гос. ун-т; Э.М. Колчева. – Йошкар-Ола, 2008. – 164 с.:  
ил.

ISBN 978-5-94808-437-4

В монографии впервые предпринимается попытка комплексного анализа этнофутуризма, современного движения в культуре, зародившегося в конце XX века в среде финно-угорских народов, но ставшего на сегодняшний день явлением международного масштаба. Автор обосновывает методологические принципы исследования актуального многогранного феномена, последовательно рассматривает социальную, этнокультурную и художественную проблематику этнофутуризма, особое внимание уделяется при этом марийскому этнофутуризму в изобразительном искусстве.

Может быть также использована при изучении других дисциплин культурологического и эстетического циклов.

ББК Ч111  
УДК 7.036.73

ISBN 978-5-94808-437-4

© Колчева Э.М., 2008  
© ГОУВПО «Марийский  
государственный университет», 2008

## ВВЕДЕНИЕ

*Новые формы бытия возникают из потребностей и нужд, а не из идеальных требований или одних лишь желаний... Это наша собственная душа, трудится над созданием новых духовных форм...*

К.Г.Юнг. Проблемы души современного человека.

Движение этнофутуризма возникло на рубеже 80-90-х годов XX века. У его истоков стояли южно-эстонские поэты Каукси Юлле, Карл-Мартин Синиярви, Свен Кивисилдник, а также американский художник эстонского происхождения Калев Марк Костаби. Со временем к движению присоединились деятели культуры из числа других финно-угорских народов, в том числе и марийского, верящие, что этнофутуризм может выступать в качестве «положительного мифа или сказки, помогающей первобытным народам спасти свои древние культуры от окончательного уничтожения»[78]. В этнофутуризме актуализировались проблемы национального и культурного идентитета народов бывшего Советского Союза. Главная идея этого направления в культуре выражена в самом названии. Это – стремление обеспечить будущее этнической культуре. Реальное воплощение этнофутуризм находит в синтезе специфически национального и общемирового опыта в искусстве и культуре.

Безусловно, становление этнофутуризма необходимо видеть в русле обращения народов к своим культурным корням на фоне глобального доминирования культуры технократического общества. Его онтологическая проблематика состоит в поиске выхода из кризиса не только собственного народа, но и из кризиса всей европейской цивилизации. Прошедшее столетие в этнической истории многих народов было глобальным актом рефлексии и самообретения, поиском собственной культурной парадигмы. Этот факт развивается в рамках так называемого переходного периода в истории культуры. Он возникает, когда исчерпывает себя прежняя, устойчивая

картина мира. Об этом размышляли многие философы, начиная с Ф. Ницше и О. Шпенглера. В начале XX века Н.А. Бердяев писал: «Мир меняет свои одежды и покровы» [104. 28].

Этнофутуризм имеет в этих масштабах свою специфику. Как считает научный руководитель Центра стратегических исследований Приволжского федерального округа, зам. директора Института человека РАН О.И. Генисаретский, «финно-угорский этнофутуризм - стратегема изначально миросообразная и миродетельная. Она исходит из гуманитарно-художественного понимания этнических феноменов, находит, что у этничности есть свое собственное, отличное от политического, будущее. Под сомнение ставится привычная редукция этничности к проблемам национально-государственного суверенитета, что открывает не опробованные еще вполне культурно-политические горизонты развития малых народностей» [163].

Искусство, будучи своеобразным «зеркалом культуры» живо откликается на любые изменения в жизни общества, а когда на художественной территории возникают и прорастают новые идеалы, культуротворческие возможности искусства проявляются в полной мере, поскольку оно способно генерировать новые ценности, которые проникают в иные сферы культуры, переориентируя общественную психологию. «Искусство есть ныне важный фактор спасения человечества; художник – проповедник будущего; его проповедь... в выражении своего внутреннего «я»; он сам – роковой символ того, что нас ждет впереди» [7.22], - эти слова Андрея Белого, написанные столетие назад, сегодня не теряют своей актуальности. Они вполне приложимы к судьбам современных народов, включая марийский, а также к роли и значению национальных художников в культуре своего народа. Этнофутуризм с этой точки зрения нуждается в собственном осмыслении и в соотнесении с опытом мирового художественного наследия, что отвечает запросам современного искусствознания и культурологии.

Развивая этнические процессы в конструктивном творческом русле, этнофутуризм оказывается в этом смысле содержательной и уникальной практикой. Это направление дает чрезвычайную свободу для творческих поисков в искусстве, поскольку строится на синтезе архаического, аутентичного этнического материала и современных неакадемических форм культуры. Таким образом, этнофутуризм становится не только способом выживания национальной культуры в современных условиях, но и реальной площадкой диалога культур, сферой реализации толерантности. Изучение теории и практики этнофутуризма в этом ключе также представляет настоящую необходимость.

Однако отношение к этнофутуризму в обществе неоднозначно. Активные сторонники этого движения считают его приоритетным направлением в культуре финно-угорских народов, наличие которого особо значимо для развития национальной культуры, другие опасаются его как националистического проявления, пришедшего из Эстонии, третьи видят в нем только одну из линий развития современного искусства. Иногда поверхностно на уровне терминологического сходства устанавливается ассоциативная связь между этнофутуризмом и футуризмом начала XX века. Но за сходным термином кроются совершенно разные устремления, разная идеология. Все это требует разъяснений и соответствующего анализа.

Этнофутуризм – «событие» сегодняшнего дня, процесс его становления не завершен, оно еще не стало достоянием истории, а потому эта тема только «созревает» для комплексного исследования. Хотя это яркое явление привлекает к себе активный исследовательский интерес, культурологической оценки этнофутуризма, а также целостного анализа его в художественной культуре еще проделано не было. Пока исследования идут по регионам и по отдельным видам искусства.

Самыми крупными специалистами по интересующей нас проблеме в Поволжском регионе являются ученые из Удмуртии: поэт и литературовед, доктор филологических наук В.Л. Шибанов и доктор культурологии,

искусствовед, специалист в области изобразительного искусства этнофутуризма Н.А. Розенберг. Им принадлежат очень глубокие теоретические оценки, на которые автор опирается в своем исследовании. Так, Н.А. Розенберг отмечает наметившуюся в последнее время тенденцию к возрастанию роли игры в движении этнофутуризма. Эти исследователи принимают активное участие в создании коммуникативного пространства этнофутуризма в Поволжско-Уральском регионе, выступая организаторами фестивалей, выставок, семинаров и т.п. В процессе обсуждений иногда рождаются весьма плодотворные для теоретической разработки идеи, как, например, замечание ученого С.Ф. Сироткина о «вихревом характере времени» в этнофутуризме на одном из «круглых столов» в Ижевске [188.23].

Важные наблюдения в сфере изобразительного искусства этнофутуризма были сделаны финскими искусствоведами Т. Маттенен и К. Кивимяки, собиравшими в конце 90-х годов материал для Международной выставки современного искусства финно-угорских народов «Ugriculture» 2000 года [100].

Ведущий российский специалист по национальному изобразительному искусству регионов России С.М. Червонная, не анализируя собственно этнофутуризм как отдельное явление, высказывает целый ряд обобщающих идей по современному искусству финно-угров, определяет основные тенденции, вписывая локальное явление в мировой процесс, и, наконец, она разбирает творчество конкретных художников, среди которых есть и этнофутуристы.

В республике Марий Эл творчеством марийских художников-этнофутуристов занимается искусствовед В.Г. Кудрявцев, неоднократно сам принимавший участие в этнофутуристических акциях. В его статьях и монографии «Марийская графика» приводятся биографические сведения о художниках, даются искусствоведческие характеристики их работ. Этого исследователя интересует проблемы этнофутуризма в изобразительном искусстве.

Один из старейших искусствоведов республики Г.И. Прокушев высказывает негативную оценку этнофутуризма как художественного явления. По его мнению, это направление не имеет перспектив. Этот специалист приемлет искусство только как отражение форм окружающей действительности, а не выражение или поиск ее трансцендентных содержаний. Для него «уход от реализма неизбежно ведет к утрате профессионализма и, в конечном счете, к забвению подлинных национальных духовных ценностей» [134.267]. Но специфика марийской традиционной духовности ориентирована на сакрализацию окружающего мира и своеобразное «шифрование» его в геометрическом орнаменте декоративно-прикладных искусств, особенно в вышивке. Натуралистического способа изображения марийская культура не имела. Эта особенность находит естественное продолжение в искусстве этнофутуризма.

Таким образом, обзор сложившейся ситуации вокруг этнофутуризма подводит нас к тому, чтобы сформулировать собственное видение проблемы и подходы к его исследованию. Мы считаем необходимым рассматривать этнофутуризм как многоуровневое явление культуры, и соответственно целью предлагаемой работы является анализ этнофутуризма как феномена современной культуры, что предполагает решение следующих исследовательских задач:

Во-первых, необходимо

- определить методологические основы исследования этнофутуризма, которые позволят дать объективную картину явления, снять предвзятые и неточные представления о нем, а также
- выявить наиболее важные для исследования стороны этнофутуризма.

Логика предпринятого нами исследования заключается в следовании от целостной социокультурной характеристики этнофутуризма, в которой обозначаются его наиболее общие сущностные особенности, к анализу конкретных проявлений этнофутуризма в марийской культуре. Поэтому

следующим шагом в исследовании необходимо наметить анализ социокультурной проблематики этнофутуризма, а именно:

- рассмотреть историю возникновения и распространения этнофутуризма, его специфику в рамках культуры XX века как свидетельства переходного этапа, определить его связь с постмодернизмом;
- охарактеризовать идеологические и философские основы этнофутуризма;
- определить место этнофутуризма в этногенетических процессах, проанализировав его в основных этнокультурных понятиях;
- выявить особенности функционирования в этнофутуризме основного механизма трансляции культуры – традиции и новации – поскольку именно этот механизм лежит в основе этнофутуристического подхода к решению проблем поднимаемых этим движением. Этот подход можно понимать как творческий метод этнофутуризма в самом широком смысле, а не только по отношению к искусству, метод решения проблем в самых различных областях культуры.

И, наконец, необходимо наметить круг проблем, связанных с искусством этнофутуризма, поскольку именно в искусстве этот феномен проявляется ярче всего. Для этого необходимо,

- сформулировать творческий метод этнофутуризма в искусстве;
- сделать обзор этнофутуризма в искусстве финно-угорских народов;
- проанализировать марийский этнофутуризм как конкретное историко-культурное и художественное явление: проследить его истоки и становление, обозначить его особенности в художественной культуре;
- провести анализ художественного языка изобразительного искусства этнофутуризма в рамках марийского искусства.

Основным источником в исследовании этнофутуризма на сегодняшний день являются материалы прессы и особенно Интернета. Будучи явлением, зародившимся «снизу», этнофутуризм практически никак не отражен в



государственных документах, документах Союза художников и т.п. До 2002 года тема этнофутуризма активно развивалась в финно-угорской газете «Кудо-кodu» («Дом-очаг»), после ее закрытия электронные средства коммуникации остались практически единственным источником материалов по теме. Интернет предоставляет возможность получить информацию из региональных источников, недоступных в печатном виде. Это не только электронные переложения материалов местной прессы, но и непосредственные каналы электронной связи: электронный центр-музей им. В. Колумба (Йошкар-Ола), сайты ежегодных этнофутуристических фестивалей в Ижевске, Перми ([kamwa.ru](http://kamwa.ru)), «Промета» - сайт Центра стратегических исследований Приволжского федерального округа, научным руководителем которого до середины 2003 г. состоял профессор О.И. Генисаретский, мордовский портал [torama.ru](http://torama.ru). Все главные документы этнофутуризма выложены на эстонском сайте «[suri.ee](http://suri.ee)», в них теоретики движения Каукси Юлле, Свен Кивисильдник, Андрес Хейнапуу, Маарья Лыхмус, Рейн Таагепера, Каяр Пруул, Кари Салламаа формулируют задачи, основы идеологии и философии движения. Текущая информация по искусству этнофутуризма наиболее полно отражается на сайте «Актуальное искусство Ижевска», созданном в 1999 году. На нем представлены новости художественной сцены Ижевска и его культурных окрестностей, документация различных художественных проектов, ведется мониторинг публикаций по актуальной культуре, создается каталог культурных интернет ресурсов, в том числе и по этнофутуризму.

Конечно, автор обобщает лишь обнаруженный в ходе исследования материал, а потому полной картины развития данного явления дать не может. Мы понимаем, что определенная часть фактов и событий, повлиявших на становление этнофутуризма, осталась за рамками нашего освещения. В этой связи хочется высказать огромную благодарность, во-первых, исследователям из Мордовского государственного университета им.Н.П. Огарева профессору Н.И. Бояркину, доценту Н.Ю. Лысовой,

профессору Н.Г. Юрченковой за уточнения и дополнительные материалы по истории этнофутуризма. Во-вторых, необходимо поблагодарить организаторов Международного этнофутуристического фестиваля «Камва» и руководителей синтез-театра «Мимикрия» Н.А. Шостину и Э.К. Андриянова, предоставивших автору свои материалы и разработки.

Фактологический материал по развитию современного изобразительного искусства марийской республики почерпнут автором главным образом из местной прессы: газеты «Марий Эл», где на марийском языке пишет С. Белкова и Ю. Григорьев, русскоязычной газеты «Молодежный курьер» (журналист И. Кропотова), газет «Марийская правда», «Йошкар-Ола». В конце 90- годов марийский журнал «Ончыко» вел регулярную рубрику «Марий художник». Необходимо отметить статьи искусствоведа Л.А. Кувшинской, которая долгое время, будучи директором Музея изобразительных искусств Республики Марий Эл (МИИ РМЭ), освещала в прессе важнейшие события в художественной жизни Марий Эл.

Важным источником информации в изучении творчества марийских этнофутуристов стали материалы фондов МИИ РМЭ, а также материалы выставок творчества этнофутуристов, регулярно проводящихся в музее в последние годы. Кроме того, автор во многом опиралась на домашние архивы и личные коллекции художников.

Автор выражает благодарность за предоставленные материалы художникам Ивану Михйловичу Ямбердову, Юрию Ивановичу Таныгину и Сергею Ивановичу Таныгину, матери художника Александра Иванова Лидии Федоровне Ивановой, директору Музея изобразительных искусств РМЭ Елене Эдуардовне Бурнашевой, поэту, журналисту и крупному деятелю марийского национального движения Владимиру Никифоровичу Козлову, сотруднику Министерства культуры РМЭ Эдуарду Валерьевичу Чемышеву.

Процесс становления этнофутуризма еще не завершился, поэтому многие рассматриваемые вопросы в работе остаются открытыми и носят

дискуссионный характер. Впервые в представленной работе предпринята попытка:

1. Обобщить точки зрения идеологов и исследователей этнофутуризма на его смысл и роль в социо- и этнокультурных процессах;
2. Сформулировать сущностные аспекты этого сложного явления: этнофутуризм как социокультурное движение, как идейная платформа, как творческий метод, как художественный метод и явление искусства;
3. Выстроить историю этнофутуризма как общественного движения;
4. Проанализировать творческий метод этнофутуризма с точки зрения диалектики традиции и новации;
5. Проследить истоки, становление и особенности этнофутуризма в марийской художественной культуре;
6. Проанализировать художественный язык этнофутуризма в изобразительном искусстве на примере творчества марийских художников-этнофутуристов.

Теоретическое и практическое значение исследования обусловлено спецификой темы и имеет междисциплинарное применение.

Важность изучения этнофутуризма в контексте этнических процессов четко выразил О.И. Генисаретский: «культурно-политический концепт этнофутуризма - означенная этим концептом практика, предполагая за этничностью человеческое и творческое будущее, гуманитарно добротна и исторически эвристична. Мы сможем воспользоваться этим, стратегическим по сути видением, как моделью для анализа всех иных этнокультурных миров» [165].

Проведенный анализ художественного языка дает ключ к пониманию современных процессов в изобразительном искусстве, а потому исследование позволяет открыть путь к популяризации и преодолению маргинального статуса этого искусства, по крайней мере, в республике Марий Эл. Исследование становления национального профессионального

изобразительного искусства мари может стать вкладом в историю культуры народа.

Положения монографии могут быть использованы в преподавании культурологии, эстетики, этнологии, этнопсихологии. Результаты исследования легли также в основу разработанных автором учебных культурологических дисциплин для специалистов в области культуры.

## ГЛАВА 1.

### ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНОФУТУРИЗМА

Этнофутуризм – многоплановое, сложное явление современности. Его исследование носит междисциплинарный характер, складываясь на стыке культурологии, этнологии, эстетики, искусствоведения и психологии. Естественным образом возникает вопрос о выборе такого подхода в исследовании, который позволил бы выявить его суть, подойти к проблеме максимально объективно, непредвзято. Адекватной методологической базой на сегодняшний день оказывается феноменология, «наука о всевозможных видах существования» [112.19]. Содержание ее составляет «усмотрение сущности» [154.292], выявление смысловых структур исследуемого объекта, что может быть достигнуто через освобождение (редукцию) исследователем собственного сознания от каких бы то ни было предварительных установок (интенций), схем и рамок. Познание осуществляется как бы «изнутри» объекта. Феноменологическая рефлексия позволяет дифференцировать различные уровни и слои конкретных феноменальных форм культуры как ценностно-смыслового мира человека, взятого в его динамике.

Феноменология как новая методология философии культуры возникла на рубеже XIX-XX веков, получив обоснование в работах Э. Гуссерля как «универсальная эйдетическая онтология». Постепенно идеи феноменологии охватили самые разные гуманитарные дисциплины. Объективной предпосылкой для распространения феноменологического подхода стала обнаружившаяся к середине века ограниченность рационалистского метода науки в исследовании духовных сторон жизни. К.Г. Юнг считал, что «душу можно наблюдать только с помощью души» [142.169]. Чтобы определить жизненную функцию того или иного явления, утверждал ученый, необходимо воспринимать ситуацию как «органический феномен во всей сложности, не пытаясь исследовать анатомию ее трупа (подобно медику) или археологию ее руин (подобно историку), единственно возможной в этом случае оказывается феноменологическая точка зрения» [142.176].



Феноменологическая установка требует от исследователя формулировать критерии качественных оценок явления исходя из динамики самого объекта наблюдения, а потому масштаб специфичности и уникальности этнофутуризма может определяться в следующих параметрах: уровень марийской культуры как целостного образования, уровень финно-угорской культуры как активно интегрирующейся целостности, уровень российской культуры и т.д. При таком подходе, то, что малоинтересно и «вторично» с точки зрения общероссийских, тем более, мировых масштабов, обнаруживает свою феноменальность в каждом конкретном случае. Этот вопрос встает особенно остро в связи с оценкой художественного творчества этнофутуристов, которое, безусловно, выглядит периферийным, если взглянуть на него с привычной позиции «художественного прогресса».

Феноменологический подход органично сочетается с системным исследованием, и в принципе подразумевает его. Ни один феномен не существует изолированно. Он всегда часть целостного бытия. При сочетании двух подходов понимание уникальности всякого явления культуры, его высокой вариативности и произвольности дополняется пониманием его системности. Имеется ввиду целостность объекта исследования, которая заключается в принципиальной несводимости его к сумме свойств составляющих его элементов, явление всегда больше. Оно взаимосвязано с другими культурными феноменами определенным иерархическим порядком и само внутренне структурировано. Как системы повышенной сложности явления культуры, в том числе и этнофутуризм, не являются жестко детерминированными. Системный подход указывает на невозможность полного описания феномена. В этом случае адекватным оказывается феноменологический подход, позволяющий акцентировать внимание на уникальном, специфическом.

Феноменологический анализ этнофутуризма, его «интенциональная конструкция» выявляет следующие наиболее общие аспекты данного явления – этнические и социальные процессы, миф и искусство.

Отсюда вытекают частные проблемы методологии исследования этнофутуризма. Теоретические вопросы этноса и этногенеза, разработанные Ю.В. Бромлеем и Л.Н. Гумилевым, определяют видение этого направления в данном исследовании. Проблемы этнокультурного развития рассматриваются сегодня в трудах ученых В.С. Жидкова, Л.Г. Ионина, В.В. Руднева, К.Б. Соколова, В.А. Тишкова, А.Я. Флиера. Актуальная для исследования этнофутуризма категория этничности истолковывается ими по-разному, а потому, в конечном счете, она оказывается приемлема чисто феноменологически как форма «жизненного мира», определяемая инъюнктивно, т. е. через обозначение нескольких признаков, сочетание которых создает данное явление.

Ценные научные идеи в связи с этнофутуризмом в аспекте этнокультурных процессов выдвинул О.И. Генисаретский. Ученый не занимался исследованием данного явления, но сформулировал его проблематику. Он считает, что этнофутуризм как процесс «духовного возрождения» народа составляет «общую рамку для разных культурных и духовных инициатив как практического, так и научно-проектного толка». В связи с этим подчеркивается необходимость создания исследовательских программ по изучению подобных явлений, чтобы «этот цивилизационный мир был признан как партнер в геокультурном и в этнополитическом движении. Перед нами встает задача проявления, поскольку главная власть - это власть называть вещи своими именами. Но своими «их именами», так, как они сами себя идентифицируют, осознают и называют» [165]. Таким образом, мы опять видим феноменологический подход к явлению.

Следующим необходимым шагом О.И. Генисаретский считает определение дифференцированных задач уже внутри явления - культурно-политических, культурно-экологических, образовательных и т. д. Особая роль в этнофутуризме принадлежит искусству, а, следовательно, это отдельная сфера исследования. Как справедливо замечает ученый: «Искусство всегда на два шага впереди того, что происходит в реальной

жизни. А есть слова пророка Давида: «От избытка сердца говорят уста». Не от недостатка (не от тоски или нехватки, зависти, еще что-то), а от избытка. И творчество всегда происходит от избытка мыслей, воображения, чувствования» [165], значит финно-угорским художникам, писателям, музыкантам есть, что сказать сегодня миру.

Несмотря на то, что ученый ставит эти задачи перед этнологией и этнографией, совершенно очевидно, что аналогичное исследование возможно и необходимо провести в рамках культурологии.

В целом предлагаемый исследовательский алгоритм совпадает с культурологическим подходом к изучению народной культуры, который был разработан в Российском институте культурологии (РИК) [182.163]. Он предполагает комплексный анализ нескольких характеристик, существенных для понимания культурного артефакта в общем контексте культуры и социальной системы, элементом которых он выступает. В качестве наиболее существенных характеристик в итоге выделены следующие: культурный текст в широком (не только вербальном) смысле; социальный носитель - субъект культуры; социальные механизмы передачи культуры; социальные функции культуры в обществе.

1. Культурный текст в широком смысле: семантика и её знаково-символическое воплощение, т. е. соционормативные, эстетические, этические и пр. представления, идеи, смыслы, а также многообразные формы их знаково-символического выражения: вербальные, иконические, музыкальные, жестовые, движенческие.

2. Социальный носитель - субъект культуры, её продуцирующий, и в то же время благодаря ей существующий. Типы культурных субъектов разного масштаба и типа: личность, группа, социальная среда, социальная общность, сообщество, народ, нация, ветвь человечества, представляющая определенный тип цивилизации, в качестве носителей культуры или её отдельных традиций

3. Социальные механизмы функционирования культуры, её поддержания, трансформации, передачи от поколения к поколению.

4. Социальные функции культуры, или роль культуры (а также её отдельных областей) в интеграции общности (общества), в самоопределении и поддержании идентичности личности и в воспроизводстве и обновлении самой культуры, т. е. самоподдержании её в «рабочем» состоянии (сохранение, трансформация, обновление - в зависимости от общих социальных и даже цивилизационных сдвигов).

Эта исследовательская программа демонстрирует системный подход, позволяющий выявить феноменальное содержание явления, он отвечает основным направлениям в изучении этнофутуризма, вырастающего из взаимодействия народной и профессиональной культуры.

Феноменологический подход в изучении мифа берет свое начало в трудах А.Ф. Лосева. Он выявил взаимосвязь мифа и имени, вскрыв тем самым глубинный онтологический смысл мифа. Диалектический метод исследования приводит автора к следующей формуле: миф есть в словах данная чудесная личностная история. Здесь он обнаруживает четыре основополагающие члена мифа: 1) личность, 2) история, 3) чудо, 4) слово. Анализ их диалектической взаимосвязи дает окончательное определение: миф есть развернутое магическое имя. Лосев выделяет идею абсолютной мифологии и относительной. «Абсолютная мифология есть та, которая развивается сама из себя и которая ничего не признает помимо себя» [124.172]. Магическое имя — абсолютно, т.е. зависит только от себя, развернутое магическое имя, взятое в своем абсолютном бытии, следовательно, и есть абсолютный миф. С другой стороны, реальная мифология «увлекается частностями, уродует диалектику, т. е. самый разум, для того, чтобы сохранить свое ущербное и отъединенное существование» [124.172]. Такую мифологию ученый называет относительной мифологией. Она всегда живет большим или меньшим приближением к абсолютной

мифологии, незримо управляется ею и всегда абсолютизирует какой-нибудь один или несколько из ее принципов.

Выводы ученого созвучны учению К.Г. Юнга об архетипах. Хотя сам Лосев выступал против, каких бы то ни было, «внешних» по отношению к мифу исследовательских подходов, в том числе и психологического. Тем не менее, под понятием «магическое имя» и «абсолютная мифология» видится именно архетип, а развернутость магического имени и относительная мифология соответствуют воплощенному в образе архетипу.

Для нашего исследования «архетипическая феноменология» К.Г. Юнга имеет принципиальное значение, а также такие понятия современной культурологии как «культурный архетип» и «этнокультурный архетип». Этнокультурные архетипы представляют собой константы национальной духовности, выражающие и закрепляющие основополагающие свойства этноса как культурной целостности. Согласно Юнгу, актуализация архетипа есть «шаг в прошлое», возвращение к архаическим качествам духовности, однако усиление архетипического может быть и проекцией в будущее, ибо этнокультурные архетипы выражают не только опыт прошлого, но и чаяние будущего, мечту народа: «Вся мифология и все откровения произошли из этой матрицы опыта, а значит, и будущая идея о мире и человеке также выйдет из нее» [144.244]. Активное присутствие архетипов является важным условием сохранения самобытности и целостности национальной культуры. Этот подход объясняет психологически обусловленную сущность этнофутуризма как явления духовного и аксиологически значимого в этнокультурном контексте.

С феноменологической позиции исследуют традиционную духовную культуру мари Г.Е. Шкалина и мифологическое сознание марийского народа Ю.А. Калиев. Последний отмечает, что феноменологическая методология более близка к мифологическому мироощущению, поскольку оно представляет собой миропереживание. Его исследование марийской мифологии заключается не столько в восстановлении мифологической



картины в ее целостности, сколько в исследовании логики ее развития. «Сама по себе эта логика связана с самооценкой, самоосмыслением человеком себя через мифологическое» [120.103]. Г.Е. Шкалина рассматривает феномен марийского традиционного мировоззрения в целостном единстве религиозно-мифологических представлений и культа, знаково-символического и предметно-материального способов его воплощения. Эти труды дают ключ к фундаментальным основам марийской ментальности, что, безусловно, необходимо при интерпретации искусства марийского этнофутуризма.

Феноменология стала платформой «реабилитации» искусства XX века, снимающей вопрос о кризисе и смерти искусства, она формирует методы анализа нового искусства.

Ханс Зедльмайр, представитель Венской школы, классик искусствоведения XX века, прошел в науке эволюцию от структурализма до феноменологии, создав теорию истории искусства как «истории духа». Зедльмайр выбирает путь непосредственного, экзистенциального переживания не только эстетических, художественных явлений, но и концептуальных схем. Его метод – «научная поэзия» - новый жанр в истории искусства. Одно из главных его достижений – новая концепция произведения искусства как динамического целого. Параллельно с Э. Панофски развивает теорию иконологии. Если иконография выявляет текстуальный смысл художественного произведения, денотативное соответствие, то иконология интертекстуальна, здесь речь идет о символах, симптомах, интенциях. У Зедльмайра иконология вскрывает сакральные, «спиритуальные и свободные от времени» смыслы произведения [115.183]. Среди «историко-духовных» категорий измерения искусства особое значение приобретает его теория времени как способа расширения смыслового горизонта истории искусства. Его понятие «истинного времени» имеет важное значение для интерпретации искусства этнофутуризма. Как религиозно настроенный мыслитель Зедльмайр склонен негативно относиться к искусству XX века, но это

нисколько не снижает ценность его теории и методики интерпретации произведения искусства.

Альфреда Вебера (брата и оппонента Макса Вебера), видного немецкого социолога культуры, стоявшего на позициях феноменологии, интересовала сущностно-смысловая (по его выражению, «душевно-духовная») суть исторического процесса, а не его социологическая «фактура», эмоционально переживаемый образ (облик) эпохи. В отличие от Зедльмайра, общность платформы с которым он подчеркивает, Вебер дает позитивную оценку искусства XX века. Его наблюдения основных тенденций в искусстве модернизма, в развитии языка символического искусства помогают понять основные механизмы в формировании художественного языка этнофутуризма. Для А. Вебера вопрос о роли искусства в культуре стоит так: «Что я могу извлечь для понимания нашей экзистенциальной ситуации из феноменологии сегодняшнего изобразительного искусства», то есть культурологически. Он указывает на ошибочность тезиса о дегуманизации искусства, на самом деле оно есть «выражение дегуманизации общего бытия» [106.335].

Герберт Рид – классик английской эстетики прошлого века, утверждает ценностное равенство художественных феноменов в истории искусства. Проблема прогресса в искусстве, критериев оценки произведений, традиционно решавшаяся в винкельмановском духе, остро встала в XX веке. Форма должна оцениваться не по степени сложности, считает ученый, а по «инстинкту, который ее создает» [136.193], то есть опять-таки феноменологически.

В гуманистическом духе оценивает нынешнее искусство современный французский феноменолог Микель Дюфрен: «В нашем непереносимом обществе оно является, возможно, единственным знаком, дающим право надеяться на новую жизнь» [136.35]. Он указывает на проблему «обеспокоенности воспринимающего», который не знает, как воспринимать искусство, а потому остерегается его оценивать. Именно эта причина

обуславливает до сих пор встречающееся недоверие к этнофутуризму в республике Марий Эл. Позиция Дюфрена в этом вопросе смыкается с постмодернистским подходом, искусство – игра, и необходимо лишь отдаться собственному удовольствию.

Поскольку этнофутуризм возник в постмодернистском контексте культуры, то важным моментом исследования становится определение взаимосвязи двух «-измов». Как выглядит это явление с позиций идеологии постмодерна и в его терминах? В этом вопросе автор руководствовалась с одной стороны, работами К.Салламаа, К.Пруул, В.Шибанова, Н.Розенберг и других теоретиков и исследователей этнофутуризма, а с другой, опиралась на исследования В.В. Бычкова, И.П. Ильина, Н.Б. Маньковской, В.В. Руднева, зарубежных исследователей П. Козловски, И. Хассана и др. Неоднозначная картина, складывающаяся в результате, связана в первую очередь с различными интерпретациями постмодернизма, его многоликостью, что и отражено в главе «Идеологические и философские основы этнофутуризма».

Для автора данной работы, в конечном счете, не представляется возможным рассуждать об идеях и произведениях искусства этнофутуризма как о симулякрах, это сразу же обесценивает феномен, делая исследование «копии без оригинала» бессмысленным занятием.

Анализ искусства этнофутуризма невозможен без традиционных методов изложенных в трудах Ю.Б. Борева, Б.Р. Виппера, Ю.Я. Герчука, Н.А. Дмитриевой, Т.В. Ильиной и др. В связи с изучением искусства этнофутуризма актуальным оказывается анализ отражения категории времени в искусстве различных эпох, проделанный Б.Р. Виппером [107]. Синтетический подход к изучению искусства, в котором сливаются иконографические, иконологические, историко-культурные и семиотические методы, формулирует современный исследователь Т.В. Ильина. По сути, он представляет собой феноменологический подход, поскольку подразумевает гибкое использование различных аналитических приемов: «Каждое произведение диктует свой подход к нему. Конечно, для этого нужно

проникнуться его духом, уяснить авторскую идею и цель создания, сюжет и тему» [118.176].

Чрезвычайно плодотворной выглядит интерпретация этнофутуризма с точки зрения идеи хронотопа М.М. Бахтина [103]. Сам термин «этнофутуризм» указывает на непосредственное выражение этого понятия: «этнос» как пространственное измерение и «футуризм» как временное. Это направление может быть предметом самостоятельного исследования в этнофутуризме, мы коснемся этого вопроса лишь в связи с его отображением в изобразительном искусстве.

Новый взгляд на искусство прошедшего века отличает работы Е.Ю. Андреевой, Н.И. Ворониной, О.А. Кривцуна, Ю.В. Рычковой, Н.С. Степанян, А.К. Якимовича. Современным подходом к исследованию искусства, опять-таки феноменологическим, отличаются работы О.А. Кривцуна. Он последовательно формулирует задачи и методы культурологии искусства: «изучить и понять художественную эпоху изнутри её самой, исходя из того поля идей, ориентаций, ценностей, которые составили некий безусловный миф этой культуры, стягивающий все формы духовного творчества особой «формулой» [175.76].

Особенность творческого метода этнофутуризма состоит в его обращении к глубинным, архаическим пластам народной культуры. Это требует привлечения к исследованию литературы по археологии и древнему искусству финно-угров. Ведущими специалистами в этой области в рамках марийской науки являются историки Т.Б. Никитина, В.С. Патрушев и другие. Необходимо выделить работу Л.С. Грибовой «Пермский звериный стиль» и монографию А.Н. Павловой «Семиотика костюма волжских финнов I – начала II тыс.н.э.». Авторы этих работ проводят семантический анализ древнего искусства, анализируют визуальную символику древних культур.

Особое место в формировании авторского подхода к исследованию этнофутуризма занимают теоретические взгляды на вопросы культуры А.Я. Флиера (видение сущности культуры, ее динамики, типологии культур,

определения таких явлений культуры как мифология, искусство т.п.), одного из основателей культурологической науки и образования в России.

Из вышеизложенного вытекают основные исследовательские методы нашей работы:

1. методы исторического исследования, включающие в себя сбор и обобщение фактологического материала прессы и других средств информации, как конкретный культурно-исторический феномен этнофутуризм нуждается в описании истории его становления;

2. методы культурно-типологического и сравнительного анализа, подразумевающие теоретические обобщения, связанные с выделением сущностных уникальных и типических признаков этнофутуризма в культуре и искусстве, обнаружение особенностей культурных универсалий в этнофутуризме;

3. методы историко-генетического анализа (или диахронии) использованные для характеристики этнофутуризма не только с позиций самодостаточности, но и с позиций преемственности, исследования его истоков;

4. методы искусствоведческого анализа для выявления изобразительных особенностей искусства этнофутуризма, включающие в себя анализ композиции, выразительных средств и изобразительных приемов;

5. методы иконологического и семиотического анализа сюжетов и изобразительных мотивов в изобразительном творчестве этнофутуризма для определения их историко-культурного смысла, семантической интерпретации основных художественных образов.

Итак, изучение взглядов и теорий, основных тенденций в гуманитарных науках современности привело к выбору автором в качестве собственной исследовательской платформы феноменологии и вытекающих из нее основных идейных посылок в изучении этнофутуризма. Комплексный подход к изучению этнофутуризма как явления культуры, т.е. в контексте



культурологии, должен состоять в сочетании феноменологического и системного анализа.

## ГЛАВА II

### СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЭТНОФУТУРИЗМА

#### 1.1 СТАНОВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ ЭТНОФУТУРИЗМА НА РУБЕЖЕ ЭПОХ

Как отдельное художественное течение этнофутуризм зародился в конце 80-х XX столетия в Тарту в среде молодых поэтов как маргинальное и одновременно элитарное явление на основе обращения к южноэстонской этнокультурной и языковой традиции. Молодые люди выезжали в сельскую местность, читали свои авангардные стихи, учили со стариками языки народностей иту и выру, пели народные песни, плясали вместе с ними, участвовали в обрядовых действиях. Из этого «хождения в народ» позднее возникло общество «Костаби», «особый ракурс исследований эстонских фольклористов, консервативная политическая партия, особый дизайн в моде, институт южноэстонского языка, был создан алфавит для этого «новорожденного» языка, этнофутуристический проект по спасению народа ливов (Латвия) и их языка, и многое другое» [93]. Таким образом, движение быстро вышло за рамки чисто художественной сферы и начало решать задачи научного, политического, то есть широкого социокультурного плана.

В 1989 году эстонский литератор Карл-Матрин Синиярв (родился в 1971 г.) впервые употребил термин «этнофутуризм» для характеристики новаторских течений в художественной культуре финно-угорских народов, представителей уральской языковой семьи. Термин вскоре оказался востребован в среде южноэстонских нонконформистов. Одним из лидеров объединения исследователи называют писательницу Каукси Юлле (родилась в 1962г.), имеющую игровой титул «королевы сету». Об этнофутуризме говорят как о «мягком» направлении в антиглобализме, которое было бы неверно относить к «сугубо протестным»[169]. В 1989 году появилось лишь слово, само же развитие этнофутуризма относится к постсоветской эпохе.

В 1994 году на 1-й этнофутуристической конференции был озвучен «Манифест этнофутуризма», он был составлен на основе трех докладов

(авторы Каукси Юлле, Свен Кивисильдник, Андрес Хейнапуу и Маарья Лыхмус), в нем было сказано, что «этнофутуризм есть не идеология, а образ мышления и модус вивенди» [79]. Этнофутуристическая конференция молодых финно-угорских художников, писателей, музыкантов и т.д. проводилась с 5 по 9 мая 1994 г. в Тарту. Этим событием была отмечена 5-я годовщина Эстонского общества «Костаби». В Тарту были приглашены удмурты, коми, мари, карелы, ливы, эрзя, саамы, венгры и вырусцы, сето — всего около 100 гостей. Конференция определила «самобытную культуру (самость культуры) в качестве основы идентитета и его основной ценности», а также решила всячески поддерживать и пропагандировать деятельность, обеспечивающую «этносу футу, т.е. выживание народа как нации в будущем» [93]. Участники конференции решили, что финно-угорские народы будут «выживать вместе». Будучи по отдельности малочисленными народами, все вместе финно-угры составляют около 25 миллионов, и это достаточное количество, по мнению участников, чтобы занять влиятельное место среди народов мира. А принадлежность к большому сообществу способствует и росту самосознания. В ходе дискуссии сложилось общее мнение: лучшим способом выживания является «творческое соединение древнего финно-угорского образа мышления с новейшими возможностями информационного общества». В манифесте было заявлено: «Этнофутуризм — это искра, возникающая внутри культуры при соприкосновении двух полюсов ее сущности. Этими полюсами являются, с одной стороны, наиболее присущие и наиболее свойственные народу представления, с другой, - самые новые, самые модернистские проявления мировой культуры» [93].

В манифесте были сформулированы основные сходные особенности и проблемы финно-угорских народов.

1) Финно-угорские народы на территории Российского государства сохранили древнюю народную культуру в форме деревенской культуры. Ее наиболее жизнеспособными компонентами являются собственная религия, живая народная песня, предметы рукоделия в каждодневном обиходе,

сохранение родного языка в качестве домашнего. Отсутствует национальная городская культура.

2) Финно-угры осознают, что, в конце концов, нет разницы — ассимилироваться русскими или европейцами. Ассимиляция будет смертью в любом случае.

3) Изменившийся мир создает для молодых финно-угорских культур благоприятные условия:

возможность развиваться в контексте более развитой культуры;

исчезновение канонизированности в современной высокоразвитой культуре позволяет исходить из традиции и творчески ее развивать;

этническое своеобразие находит в масштабе всего мира поддержку, как в массовой, так и в элитарной культуре;

распространяющаяся экологическая философия является древним мировоззрением финно-угров.

Большие надежды зачинатели этнофутуризма возложили на возможности электронного общения, на Интернет, сегодня прямо можно сказать, утопически идеализируя его. Мир электронных сетей представлялся авторам «первой свободно действующей структурой, в которой отсутствуют централизация, возможность доминирования и идеологический контроль», сферой культурного равноправия, где «ни один народ не опережает других на века». Именно в Интернете авторы манифеста увидели реальную возможность этнофутуристического синтеза традиционной ментальности, в частности, индивидуализма финно-угров и нового информационного мышления: «Приближающийся к энтропии избыток информации, сравниваемый часто с джунглями, не подавляет психику лесного народа, позволяя ему войти и подходящую для его природы среду. Сеть поможет финно-уграм сохранить свойственный им рассредоточенный образ жизни, при сохранении одновременно с этим контакта с окружающим миром, что предоставит для самовыражения и общения невиданные возможности» [93]. Безусловно, Интернет, сегодня важный канал взаимодействия финно-

угорских народов, но активное освоение его упирается в проблемы совершенно иной плоскости, нежели ментальность. Речь в данном вопросе можно вести даже о культурной депривации многих народов России, включая финно-угорские. «Этнофутуризм дискредитировал себя своим отношением к Интернету как к волшебной палочке, которая спасет малые народы и станет развивать их культуру, - напишет позже эстонский поэт В. Мярка, - Интернет - это орудие труда и его восхваление подобно восхвалению серпа и молота» [52.10].

Движение в Эстонии постепенно становилось более респектабельным (но, как считают исследователи, одновременно и теряло силу натиска) [169]. Его поддержали известный математик и политолог, профессор Рейн Таагепера (родился в 1933 г.), поэт и профессор Оулуского университета в Финляндии Кари Салламаа, но, самое главное, титул «дедушки» движения принял Яан Каплинский (родился в 1941г.), поэт с мировым именем. Среди новых лидеров оказались уже не связанные с «югом» писательница Пирет Вийрес (родилась в 1963 г.) и политический и общественный деятель Андрес Хейнапуу (родился в 1959 г.). Сегодня сами эстонские деятели говорят о том, что понятие этнофутуризма в Эстонии «стало расплывчатым – может быть, потому, что, по мнению большинства эстонцев, нам уже удалось преодолеть кризис» [79].

Однако, возникнув в Эстонии, движение этнофутуризма вышло за ее пределы и приобрело популярность у других народов, в нем появились новые черты, оно получило новые интерпретации. После первой конференции этнофутуристов 1994 года в Тарту в последующие годы состоялась еще три. В 1998 году состоялась встреча в Ижевске и в 1999 году вновь в Тарту. Так, в 1999 году в Тарту в программу этнофутуризма было включено планирование села, экологическое и культурное путешествие (ЭТНО-ФУ-туризм). В июне 2001 года второй семинар на тему «Постмодернизм, этносимволизм и этнофутуризм в литературе поволжских народов» прошел в Республике Марий Эл в Козьмодемьянске. Через месяц в Тарту (Эстония) состоялась

четвертая конференция этнофутуристов. «Так как участниками их становятся не только теоретики, но и художники, музыканты, поэты, - сама форма конференций позволяет окунуться в творческий процесс, а не быть сторонним его наблюдателем», - отмечает профессор Удмуртского университета Н.А. Розенберг [185].

В 1989 году в Йошкар-Оле состоялась первая встреча финно-угорских писателей. Она завершилась созданием Молодежной ассоциации финно-угорских народов (МАФУН) и встречей финно-угорской молодежи в 1990г., в рамках которой была устроена художественная выставка молодых финно-угорских художников. Многие исследователи считают ее первой этнофутуристической выставкой в России. «Интерес к истокам традиционных культур тогда ясно ощутился в живописных и графических работах А. Алешкина (Саранск), В. Мустаева (Ижевск), А. Иванова и Ю. Таныгина (Йошкар-Ола), философское обобщение жизни и природы наблюдалось у В. Асташевой (Сыктывкар), В. Вечканова (Саранск), В. Боголюбова, С. Евдокимова и И. Ямбердова (Йошкар-Ола). Много общего тогда обнаружили в своих древних пластах культуры в вышивке, зооморфных изображениях, в керамике, металле Л. Вагатова (Ханты-Мансинск), Т. Пярт (Таллинн), И. Ефимов (Йошкар-Ола)», - пишет В.Г. Кудрявцев [180.15]. Выставка показала, что художники понимают друг друга по работам, порой даже не имея возможности, поговорить друг с другом.

Важной для финно-угорских художников явилась выставка, организованная в Сыктывкаре в 1994 году, а в развитии международного движения этнофутуризма выставка «Современное искусство финно-угорских народов» в 2000-м году в городе Эспоо (Финляндия) в стенах музея Галлен-Каллела. Живопись, инсталляции, перформансы представили мастера из Финляндии, Венгрии, Карелии, Эстонии, Коми, Мордовии, Удмуртии и Марий Эл. Из нашей республики были приглашены к участию С. Евдокимов, И. Ефимов, А. Иванов и Ю. Таныгин. Их работы выглядят ярко и достойно

среди картин их коллег из других республик, зрелость и естественность, оригинальность, отсутствие какой-либо надуманности формы и идей отличают наших земляков. По итогам выставки был издан каталог под названием «Ugriculture» на финском и английском языках. Альбом сразу же стал раритетом не только в нашей республике.

После встречи в Козьмодемьянске в 2001 году, приглашенные туда представители Чувашии констатировали, что этнофутуризм в чувашской культуре *de facto* присутствует, была достигнута договоренность о проведении совместных этнофутуристических культурных акций. Этнофутуризм стал привлекать русских деятелей культуры, другие народы России. С 2000 года к этнофутуризму примкнула группа татарских художников «Тамга»: были организованы выставки в Йошкар-Оле и Зеленодольске, затем последовало участие в фестивале «Пельнянь» (Удмуртия, 2003) и совместный фестиваль «Чулман йорт».

Основным средством коммуникации для членов движения помимо Интернета была до своего закрытия в 2002 году газета «Кудо-Коду». Чрезвычайно важное место в этнофутуристическом движении занимают фестивали, поскольку главной сферой самовыражения этнофутуристов стало искусство, причем в нем сразу обнаружилась тяга к синтезу различных видов, а фестиваль – наиболее естественная для этой тенденции форма.

Главными этнофутуристическими финно-угорскими празднествами стали ежегодные фестивали в г. Ижевске, Удмуртской республики. Организатором выступила неформальная творческая группа «Одомаа» («Родная земля» удм.). Импульс образованию этого нового творческого объединения дала прошедшая в 1998 году в Ижевске международная конференция по этнофутуризму. В группу вошли художники, работающие в разных жанрах и видах искусства. Основное ядро "Одомаа" составили Сергей Орлов, Вячеслав Михайлов, Зоя Лебедева, Юрий Лобанов (Кучыран Юри). При поддержке Министерства национальной политики Удмуртской Республики в том же году было начато осуществление мега-проекта

«Этнофутуристический фестиваль». Проект явил к жизни 11

Международных этнофутуристических фестивалей:

I — «Егит гондыр веме» («Дом для молодого медведя»), июнь 1998 г.

II — «Одомаа» («Родная удмуртская земля»), июль 1998 г.

III — «Эрумаа» («Земля любви»), октябрь 1998 г.

IV — «Калмез» («Человек — Рыба, Рыба — Человек»), март-апрель 1999г.

V — «Мушому» («Земля Пчёл»), май-июнь 2000 г.

VI — «Тангыра» («Удмуртский там-там»), апрель 2001 г.

VII — «Идна» («Легендарный батыр Идна»), май 2002 г.

VIII — «Пельнянь» («Пельмень»), июнь 2003 г.

IX — «Юр-яр» («Шум-гам»), июль 2004 г.

X — «Артана» («Сердечная территория искусства») август 2005 г.

XI — «Куара-ланга» («Эхо») март 2006г.

Продолжением мега-проекта «Этнофутуристический фестиваль» стал другой грандиозный мега-проект «Этнофутуристический симпозиум» начавшийся с научно-практического симпозиума (Ижевск, 2007 г.) «Сэр но тур» («Искусство света») и одноименного арт-проекта в Перми в рамках II Международного этнофутуристического фестиваля «Камва», Казани и Таллинне. Город Пермь также становится сегодня мощным центром этнофутуристического фестивального движения международного масштаба.

«Сэр но тур» станет базой проведения в 2008 году Первого этнофутуристического биенале современного искусства народов Сибири, Урала и Поволжья.

Идеи этнофутуризма в 2002 году были подхвачены V фестивалем этнической музыки «Живая вода» в Новосибирске и Горном Алтае, где концепцией и девизом был провозглашен этнофутуризм. Фестиваль проводился при поддержке Фонда Форда и Института «Открытое общество». Никакой непосредственной связи с финно-угорским движением этнофутуризма у этого фестиваля не было. Среди участников были не только представители народов России, но и зарубежья. Этот фестиваль представлял



собой не просто концерт исполнителей, а целый комплекс мероприятий — показ коллекции этнографического видео Центра Визуальной Антропологии МГУ (Москва), лаборатория культурной журналистики, выставка документального фото «Люди на границах» по итогам фотоэкспедиции по маршруту Алтай — Саяны. Фестиваль стал, как провозглашали организаторы, «пространством диалога культур, а не показательным костюмированным фольклорным представлением» [92]. Этнофутуризм, как оказалось, в качестве творческого метода совпадает с конкретными поисками и находками, представленными на фестивале в различных областях.

Примечательно, что у этнофутуризма в рамках фестиваля открылась еще одна «сфера влияния». Он был объявлен платформой новой городской антропологии, которая на основе реальных и фантазийных этнографических моделей существования различает новейшие «городские племена», которые не устраивает «космополитическая неопределенность существования в эпоху глобализма и прозрачности границ» [92]. Под «городскими племенами» подразумеваются люди, ведущие в большом городе обособленное и несколько экзотическое существование (байкеры, толкиенисты, «детки», букинисты, туристы, любители элитарного кино и т.п.). Это социальные группы, у которых имеется особый образ жизни, свои «ритуалы», «обычай», «традиции», «язык» и т.п., то есть все то, что позволяет условно идентифицировать их как некие «этнокультурные» образования. До «нормальных» людей доходят только косвенные свидетельства присутствия подобных обособленных групп в общегородском укладе. Уместно будет заметить, что О.И. Генисаретский успех такого движения как толкиенизм видит в том, у Толкиена именно «этничность стала материей художественного воображения», причем детально, всесторонне смоделированная, также как в этнофутуризме она становится «материей проектного воображения», прорабатываемой в первую очередь в художественной сфере [163].

Итак, этнофутуризм имеет тенденцию к расширению в этно- и социокультурном плане. Организаторы проекта «Сэр но тур» ставят своей задачей «трансформацию этнофутуристических тенденций в современном искусстве финно-угорских и тюркских республик в единое этнофутуристическое движение, способное представить современное искусство России в мировом художественном процессе». По их мнению, этнофутуристическое движение может стать «моделью мирного сосуществования представителей разных культур и вероисповеданий в единой России через осознание общих тенденций в культуре и искусстве» [56].

И здесь необходимо выделить три принципиальных аспекта данного явления: этнофутуризм как организованное этно- и социокультурное движение (социальный уровень), этнофутуризм как некоторый творческий метод (коммуникативно-деятельностный и художественный уровень). Процессы их распространения, диффузии, нетождественны. И, наконец, третья важная составляющая явления – этнофутуризм как философия и идеология (духовно-нравственный уровень), на этой базе развивается этнофутуризм как общественное движение и формируется творческий метод.

Распространение последнего не обязательно связано с присоединением использующих данный метод к движению этнофутуризма. Манифест 1994 года отметил в качестве благоприятного для этнофутуризма международного фактора интерес к национальному как таковому. В реальной практике это ведет к тому, что термин «этнофутуризм» оказывается соотносимым с художественными явлениями, имеющими место, как у многих финно-угорских народов, так и народов других языковых групп. «Самые этнофутуристические произведения в удмуртской литературе появились тогда, когда об этом термине в Удмуртии ещё никто не знал», - пишет профессор Удмуртского университета В.Л. Шибанов [195]. То же самое продемонстрировал, например, фестиваль «Живая вода». Можно отметить деятельность этнологического клуба «Параскева» (Санкт-Петербург).

Распространяется собственно название, термин, а стоящий за ним четко сформулированный принцип синтеза национального и мирового, древнего и современного, «аутентичного и авангардного» обнаруживает себя повсеместно. Те, кто творят в этом направлении, «узнают» себя в этнофутуризме, принимая или отвергая сам термин. Так произошло с чувашскими этнофутуристами. «Я не считаю себя этнофутуристом, - говорит чувашский поэт И.А. Дмитриев, - тем не менее (может быть, это моя беда, а может, удача), пишу в этом стиле» [159]. Так происходит зачастую с мастерами, вообще ни в какие объединения не вступающими, не стремящимися к идентификации с какими-либо -измами, в качестве примера приведем творчество московской художницы, мастера по текстилю, Татьяны Исаевой, как этнофутуристическое его оценивают журналисты, а не автор [66]. Часто художники, музыканты изобретают свое название методу серьезное или ироничное, обобщенное или более специализированное, например, «чабан-мюзикл», «тэппинг», этнодизайн и т.п.

Итак, этнофутуризм как социокультурное явление обнаруживает многослойность, это, с одной стороны, возникшее в финно-угорском мире общественное движение за создание оптимальных условий для выживания и развития культур своих народов в условиях глобализации. С другой стороны, успешность и распространение его среди других этнических групп выявляет такую важную грань этнофутуризма как его идеи, философия, и, в третьих, это предлагаемые подходы к решению этнических проблем. Несмотря на наличие некоторых специфических вопросов в финно-угорском этнофутуризме, например, необходимость создания городских форм культуры, в целом эти идеи и подходы оказываются адекватными аналогичным поискам у любого народа, а потому легко находят своих сторонников по всему миру. Сегодня этнофутуризм превратился в международное движение.

## 1.2. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ЭТНОФУТУРИЗМА

Интерес к этническому, народному и стремление к его качественно новому творческому осмыслению в европейской культуре имеет давнюю традицию. Первые ростки появились уже в романтизме конца XVIII – начала XIX вв., зародившемся в качестве реакции на рационализм эстетики классицизма и философии Просвещения, в его тенденции к иррациональному и мистическому. Интерес к национальному прошлому обусловил ту его особенность, что, развиваясь во многих странах, романтизм повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное местными историческими традициями и условиями. На рубеже XIX-XX вв. находки романтизма нашли преемственность в символизме, отчасти – в искусстве постимпрессионизма и стиля модерн.

В России это время было названо «серебряным веком» русской культуры. Расцвела русская философская мысль. Неорусское направление зазвучало в полную силу во всех видах искусства, от архитектуры до музыки, в оживлении народных промыслов и открытии иконописи, в феномене «Русских сезонов». Оно находило широчайший спектр форм, от классического языка М. Нестерова и В. Сурикова в живописи, С. Танеева и А. Лядова в музыке до стилизаций символизма и модерна во всех видах пластических искусств, монументальности высказываний С. Рахманинова и, в конечном счете, в принципиально новой авангардной выразительности композитора И. Стравинского, живописи наивизма и неопрIMITИВА Н. Гончаровой и М. Ларионова.

Если для русского народа обращение к национальным истокам отмечено ярким всплеском культуры и искусства в начале XX века, то для многих финно-угорских народов такое время пришло, видимо, сейчас.

Реальной основой, на которой развивается этнофутуризм как мировоззрение стало язычество, то есть традиционные этнические верования. С точки зрения истории финно-угров это понятно и совершенно естественно. Процесс этнического самопознания неизбежно ведет к «воспоминаниям детства» народа, которое кроется в дохристианской эпохе. Даже в двоеверии,

- специфическом состоянии мировоззрения, когда образ верховного языческого бога и Христа сливаются и признаются основы христианской этики, у финно-угров преобладали древние языческие представления о природных явлениях и родовые культы. «Актуализация древних языческих представлений космо- и этногонического характера, - считает Н.А. Розенберг, - оказалась связанной с формами сохранившейся до современности аграрной и семейной обрядности» [66.8].

Анализируя феномен язычества, исследователь марийской мифологии Ю.А. Калиев пишет: «как религия (в его религиозно-мифологическом, культовом, образа жизни аспектах) оно складывалось в результате длительного развития этноса, и в этом отношении оно является основой менталитета, культуры и этнической истории носителей. Поэтому язычество в снятом виде - это совокупный духовный и исторический опыт данного этноса. В связи с этим в концентрированной (снятой) форме оно отражает общественно-исторический и духовный опыт его носителей» [120.131].

Язычество - одна из необходимых ступеней в духовном освоении людьми окружающей природы, упорядочивания и гармонизации отношений между миром культуры и миром природы. Оно предполагает внедрение человека в мир природы, исходя из признания природы живой, одушевленной, где человек является такой же необходимой частью природы, как и все другие ее составляющие. Это означает одновременно и культ природы.

Тот факт, что возрождение традиционных этнических верований у финно-угорских народов России, прежде всего у марийцев и удмуртов, тесно переплетается с новыми мировоззренческими концепциями, «культивируемыми в среде научной и творческой интеллигенции», отмечает в свою очередь и С.М. Червонная. Это взаимодействие «преображается в новый социально-культурный и философско-религиозный феномен – в неоязычество XX века» [140.206]. Исследовательница указывает на гуманистическое содержание современного неоязычества, его толерантность

к другим религиям и направленность на диалог с другими конфессиями, а также к принципам атеизма и агностицизма. Она выделяет два важных момента в новой религиозной системе. Первый заключается в идее тесного взаимодействия человека и природы («труд без грубого вмешательства в окружающую среду»), а второй – в нравственной основе совершенствования жизни с акцентом на «миролюбии в отношениях с другими народами». С.М. Червонная квалифицирует философию нового язычества как идеализм, в котором «модернизированный пантеизм, элементы натурфилософии с ее мифологической космогонией... сочетаются с высоко развитым антропоморфизмом» [140.217].

В.Л. Шибанов считает, что «этнофутуризм касается по большей части мироощущения, но не мировоззрения», объясняя причины такого противопоставления следующим образом: «...на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий мир» [194]. Тем самым реанимируется в каком-то смысле архаическая растворенность человека в мире, его десубъектность. Это замечание напрямую связывает этнофутуризм с философскими течениями XX века экзистенциализмом и постмодернизмом.

Этнофутуристическое мышление нацелено на освоение элементов чужой материальной культуры с интегрированием их в свою собственную модель культуры и мировосприятия. Такое мышление часто рождается в культурах, находящихся в кризисе, в периоды общественных или культурных переломов либо резких перемен, когда возникает угроза с заимствованием чужой материальной культуры перенять и чужую духовную культуру – и тогда преемственность своей культуры может оказаться в опасности. Так, например, в 90-х гг. XX века один из ведущих марийских историков К.Н. Сануков писал: «Пока воспринимающий этнос обладает способностью освоить заимствованное в соответствии с собственными традициями, подчинить перенятые элементы своим внутренним закономерностям

функционирования, эти заимствования становятся собственно национальными, «своими», органически вписываются в культуру этого народа. Если же эти заимствованные элементы продолжают жить в новой этнической среде своей жизнью, не подчиняясь законам воспринявшего этноса, то развитие идет по другому пути. Сначала наблюдается параллельное сосуществование национально-традиционного и заимствованного, затем (по мере количественного наращивания второго) - вытеснение и замена первого вторым. Этнос, вставший полностью в силу тех или иных обстоятельств на путь культурных заимствований и утративший иммунитет, теряет историческую перспективу. Отсюда следует, что не заимствования сами по себе содержат опасность для национальной культуры, а бездумное увлечение ими. Напротив, заимствования обогащают, если органически входят в традиционную систему духовной жизни народа, а не подменяют собой национальное» [187.17-18]. Не будучи непосредственным участником движения, автор, тем не менее, четко формулирует этнофутуристический взгляд на вопрос этнокультурного развития.

Подобные периоды в истории культуры называют переходными, они чередуются с устойчивыми, вырастая в понятие культурных эпох. В переходную эпоху проигрываются и вызревают элементы новой картины мира. Неустойчивость и динамичность бытия формирует представление о мировом порядке как противоречивом и подвижном, мировоззренческие позиции демонстрируют шаткость, высока амплитуда социально-психологических колебаний.

В становлении финно-угорского движения этнофутуризма имеются свои особенности. Как отмечено манифестом, финно-угорский мир не имеет развитой городской культуры. Один из идеологов финно-угорского этнофутуризма Кари Салламаа, профессор Хельсинского университета видит важнейшую задачу движения именно в создании полноценной национальной городской культуры. Это нужно, прежде всего, тем, «кто занимался и занимается охотой, рыболовством, сельским хозяйством, кто живёт в

больших городах и находится под давлением русской, шведской, норвежской культуры, или для саамов, которые находятся под давлением финской культуры. У уральских народов важное значение имел клан и род. Спекулятивная связь людей посредством денег - явление совершенно новое. Оно разрушило старый строгий жизненный порядок и принесло алкоголизм, наркоманию и потерю собственного национального сознания». Выход из этого тупика он предлагает искать на пути развития не только этнофутуристской литературы и искусства, но и философии, опирающейся на традиционные религиозные представления народа. «Европейская философия, мораль и политика нацелены на войну, - пишет Салламаа, - и если она будет, то каким образом, невзирая на средства, выйти из неё победителем»? Финно-угорская традиция ориентирована на поиск мирных средств, что аллегорически выражается в фольклоре. К. Салламаа приводит в качестве примера известный эпизод из Калевалы о разрешении конфликта между Вяйнамойненом и Йоукахайненом посредством лучшего исполнения песни, но «европейская цивилизация не верит» в такое разрешение проблем (то есть средствами культуры), «капиталистическая военная идеология делает нас незрячими» [68].

Вывод финского философа таков: «Национальность - это идеология. Это проект интеллигенции, который затем поручается народу. Для этого этнофутуризм необходим в философии, литературе и творчестве» [68]. Таким образом, К. Салламаа не просто апеллирует к традиционным этническим ценностям, но и подчеркивает значение и ответственность национальной культурной элиты на современном этапе развития финно-угорских народов.

Любому переходному периоду свойственно стремление к поиску скрытых смыслов мира, дискредитация видимого как истинного, интерес к непредсказуемому, тяга к эксперименту, субъективизм творчества, возрастание роли игрового начала. Суть переходного периода заключается в поиске новых способов духовного, в том числе и художественного, видения. Такая стадия развития культуры предполагает актуализацию отвлеченных,



абстрактных смыслов, а потому символизация в культуре нарастает, культурные артефакты зачастую уже создаются как символы. Актуальной становится познавательная функция искусства. Оно освобождается от роли иллюстратора, познаются не внешний облик и свойства вещей, а их бытийный смысл. К концу XX века подобное мироощущение в европейской культуре выразилось в идеологии постмодернизма.

Постмодернистское умонастроение возникло на волне разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. В 1980-е гг. он стал претендовать на выражение общей теоретической надстройки современного искусства, философии, науки, политики, экономики, моды.

Художественная и культурная идеология постмодернизма отталкивается от модернизма. Постмодернизм видит свою задачу в смягчении модернистского ригоризма путем допущения в искусство эклектики, исторических цитат и элементов массовой культуры; он критикует модернистское требование оригинальности исходя из того, что в конце XX в. создание чего-либо существенно нового невозможно.

Отличием постмодернизма от предшествующих «-измов» стал отказ от серьезности и всеобщий плюрализм. Амбиции творчества «умеряются» до понятия «игры». В постмодернизме господствует всеобщее смешение и насмешливость над всем, одним из его главных принципов стала «культурная опосредованность», то есть цитата. Его отождествляют с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектичным смешением художественных языков.

Другой его фундаментальный принцип — отказ от истины. Разные философские направления по-разному понимали истину, но постмодернизм вообще отказывается решать и признавать эту проблему — разве только как проблему языковой игры. Текст не отображает реальность, а творит новую, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга,

утверждается в постмодернизме, ведь «любая история, — это история создания и интерпретации текста. Тем самым разрушается самая главная оппозиция классического модернизма — оппозиция между текстом и реальностью, реальность окончательно не обнаружена, имеется только текст» [149].

Наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход от классического антропоцентрического гуманизма к современному универсальному гуманизму, чье экологическое измерение включает все живое — человека, природу, космос, Вселенную. Эта черта постмодернизма прямым образом смыкает его с оживающими идеями и представлениями традиционных верований, что можно наблюдать на примере этнофутуризма.

«Местным, периферийным и провинциальным ответвлением общемирового постмодернизма» [78] определяют этнофутуризм эстонские теоретики этого движения (П. Вийрес, А. Хейнапуу) подчеркивая то, что постмодернизму регионализм и периферийность присущи в принципе. Это вытекает из того, что постмодернизм, будучи свободным от правил и канонов, проявляет терпимость и принимает равно всякую традицию и всякое новшество. Дистанцируется от постмодернизма К. Салламаа, он убежден, что «не этнофутуристы должны учиться у постмодернистов, а, наоборот, постмодернисты у этнофутуристов» [68].

Интересный взгляд на проблему высказывает В.Л. Шибанов. Для него этнофутуризм — это соединение, диалог, постмодернистского и архаико-мифологического, это состояние «архетипического первосна», переход от одной стадии развития культуры в следующую стадию. Он считает, что Пирет Вийрес и Кари Салламаа, по-разному определившие взаимосвязь постмодернизма и этнофутуризма, на самом деле не противоречат друг другу, поскольку их взгляд обращен к различным этапам развития этнофутуризма в недрах постмодернизма: первая высказывала свою точку зрения на начальном этапе, второй - в период развития и обретения нового

статуса. Шибанов считает сложившееся состояние культуры уникальным, замечая, что первосон и мифы – это не одно и то же, первосон - это «стадия свободного полета». «Художественные открытия, надвигающиеся на этом направлении, уже наперед очаровывают и захватывают дух. Тем более если они сопряжены с постмодерным мироощущением», - пишет удмуртский исследователь [194].

Н.А. Розенберг считает, что искусство этнофутуризма «входит в ситуацию постмодерна с более широкой проблематикой. Мотивы соцарта и экологического неблагополучия переживаются сегодня как некий контекстуальный смысл, а на первый план выходят мотивы архетипических смыслов национальных культур, мотивы сопряжения смысла человеческого бытия с высшими духовными ценностями, поиск устойчивых ориентиров этнокультурной традиции» [65].

Западные искусствоведы отождествляют этнофутуризм в художественном творчестве с постмодернизмом. Туия Мэттэнен пишет: «Демократичным и толерантным в мышлении постмодерного искусства является то, что оно позволяет использовать смешанные стили, межвидовые связи, историзм и даже китч. То же касается и современного искусства финно-угорских народов: в нем удачно используются спектр и совмещение стилей - реализм, романтика, фольклор, символизм - основанные на мифологии» [100.43]. Она связывает это обстоятельство с важным методом постмодернизма «деконструкцией субъекта», особой стратегией по отношению к тексту, включающей в себя одновременно и его «деструкцию», и его реконструкцию. Субъект, или исследователь, не только сам влияет на текст, но и сам подвергается его влиянию. Образуется своеобразный интертекст, который пускается в особое «путешествие» по самому себе. «Деконструкция субъекта», как считает Т. Мэттэнен, свойственна финно-угорским народам даже из-за конструкции грамматики языка, которой присуще слабое положение субъекта.

Если взглянуть на проблему с точки зрения, предлагаемой одним из ведущих исследователей искусства постмодернизма Е.Ю.Андреевой, то этнофутуризм вполне вписывается в русло постмодернистской «новой антропологии». Постмодернизм на современном этапе здесь рассматривается как поиск способов выживания культуры и искусства в глобальной среде мирового рынка, поэтому он включает и проблемы утрачивающих самобытность малых народов. На пути модернизации традиции начинают жить подобно младенцам в деформирующих станках компрачикосов, считает исследователь, но все же это лучше чем «смерть и окончательное переселение в историю» [101.328].

Искусствовед В. Б. Махаев (Мордовия) подмечает, что интерес к этнической тематике в западной культуре гедонистического свойства: «Новизна и острота ощущений, наслаждение диковинным с большим успехом (в том числе финансовым), преподносятся расчетливыми продюсерами и кураторами всевозможных этнических шоу». Он обозначает «популярный» вариант этнофутуризма – «экзотический по форме, наивно-символический по содержанию, коммерческий по сути» [89.13]. В то же время исследователь указывает на то, что в финно-угорском мире этническая проблема - это проблема «жизнестроения».

Проблема выживания народа требует целостного, глобального осмысления действительности. Сам характер проблемы вызывает к жизни мифологическую проблематику, поскольку миф – это коллективный духовный опыт народа, его бессознательное творчество. Структура мифа обнаруживает установление равновесия в мире. То есть дело не только в конкретно-исторических условиях развития финно-угорских этносов, но и в глубинных механизмах этнокультурной рефлексии и идентификации.

Таким образом, определить однозначно взаимосвязь двух явлений на сегодняшний день невозможно, поскольку в актуальном процессе еще не сложилось окончательных пониманий того и другого.

Некоторые отличия этнофутуризма от постмодернистских принципов, тем не менее, можно проследить. За отказом от европоцентризма в постмодернизме следует отказ от всякого этноцентризма. В этнофутуризме «идея» носит явно выраженную этническую окраску. Отсюда вытекает актуализация этнически ценных образов в культуре и искусстве. На пути возрождения этнических ценностей видят этнофутуристы выход из «постмодернистского тупика». А потому здесь складываются иные доминанты. Неогедонизм, безоценочность и описательность, тотальная ирония, отказ от поиска первосмысла, - все эти черты постмодернизма преодолеваются на следующем этапе. Хотя в своих фундаментальных основаниях, как-то - онтологизм мышления, экологический гуманизм, толерантность - преемственность сохраняется.

Можно, наконец, рассмотреть проблему с точки зрения идеи постпостмодернизма, изложенной В.В. Бычковым. В классификационном плане это явление выступает наследником постмодернизма и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности», конец «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни», свидетельство истощенности, усталости постмодернизма. Одним из направлений этой тенденции становится «новый сентиментализм» в России. Его характерными особенностями являются «новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, «мягкие» эстетические ценности» [150.354]. Нетрудно заметить, что по названным признакам этнофутуризм попадает в это направление.

Итак,

1. Философия этнофутуризма отражает мировоззрение переходного периода в истории культуры.

2. Вырастая из постмодернизма, этнофутуризм, по мнению специалистов, становится следующим этапом в развитии европейской культуры, синтезирующим достижения постмодерновой культуры и

архаическое этническое начало. Ему свойственны мифотворчество и синтетические тенденции, а потому мягкость, открытость и терпимость.

3. Решая задачу поиска путей выживания народа, этнофутуризм обращается к традиционной системе ценностей финно-угров и естественным образом порождает феномен неоязычества на религиозном плане и мировоззрение, опирающееся на экологические идеи гармоничного взаимодействия человека и природы, а также на идеи ценности этнокультурного многообразия, терпимости и миролюбия в отношениях с другими народами.

### 1.3. КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ УРОВЕНЬ ЭТНОФУТУРИЗМА.

#### ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В АСПЕКТЕ ЭТНОФУТУРИЗМА.

Исследование идеологии и философии этнофутуризма требует отдельного рассмотрения вопроса о механизмах культурной динамики, т.е. вопроса традиций и новаций в культуре. Их диалектика превращается в этнофутуризме в осознанный подход к решению проблемы ревитализации этнических культур. Этот подход можно назвать неким универсальным творческим методом, который реализуется в различных сферах деятельности, от решения проблем бытовой культуры народа до искусства.

Понятие «традиция» является одним из основных понятий культурологии. Тем не менее, как замечают современные исследователи В.С. Жидков и К.С. Соколов, единая теория традиции так и не была создана. Обычно традиции определяют аксиологически, как социальное и культурное наследие, передающееся от поколения к поколению и воспроизводящееся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени. С этой точки зрения традиции включают в себя объекты социокультурного наследия (материальные и духовные ценности); процессы социокультурного наследования; способы этого наследования.

В содержании понятия «традиция» можно выделить две стороны, это ее составные элементы, то есть ценности, идеи, обычаи, обряды и т.п., и процесс их трансляции и функционирования. Все это в равной степени учтено в определении Г.Е. Шкалиной: «Традиция - сложнейший феномен мировидения и самоощущения человека, его коммуникации и определенные поведенческие модусы (в том числе ритуальные), обычаи и символические структуры, а также регулятивные образования и оценочные критерии» [140.3.]. Этим определением будет в дальнейшем руководствоваться автор данной работы.

Главный вопрос, «нерв» этнокультурной проблематики, как считает О.И. Генисаретский, заключается в соотношении «модернизации, обновления и перестройки образа жизни, с одной стороны, и его преемственности, ценностной непрерывности с другой» [164], то есть в характере взаимоотношений традиции и новации. В свете поставленной проблемы традицию необходимо рассмотреть в двух аспектах: во-первых, в отношении этнофутуризма к традиционной культуре и народному творчеству, а во-вторых, к цивилизационным процессам и профессиональному искусству. «Птицей о двух крыльях» называет этнофутуризм В. Шибанов: этно - значит, связь с национально-самобытным, «футуризм» - значит, поиск себе места в современном модернистическом мироустройстве, стремление быть конкурентно способным. Если у этой птицы одно крыло - патриархальная деревня, то другое крыло - индустриальный город. Если первое - это фольклор и мифы, то второе - культура модернизма и постмодернизма. Если одно крыло - прошлое, то другое - будущее» [91]. В этнофутуризме эти два аспекта, две различные традиции вступают в непосредственное взаимодействие.

Как целостную динамическую среду определяет культуру Д.С. Лихачев, подчеркивая в ней роль традиции. «Культура представляет собой органическое целое, которое все время меняется, причем движение не останавливается традицией и накоплением ценностей, а регулируется.

Культуру народа как целое можно уподобить леднику, медленно и мощнодвигающемуся среди гор» [123.181].

Совокупность культурных традиций этноса, которые выделяются самим этносом в качестве наиболее специфичных, маркирующих его историческое и культурное своеобразие, черт составляют этнические ценности. К ним относят элементы обыденного мировоззрения, черты народной художественной культуры и т.п. Они складываются, как правило, еще на ранней стадии формирования этнической культуры. Впоследствии они пополняются главным образом культурными формами, сложившимися в сфере специализированных сегментов культуры: политике, экономике, правовой, военной, религиозной, художественной и пр.

Характер изменений в традиционном обществе произволен. Он задается традицией изнутри. В традиции присутствуют в двуединстве креативная и консервативная составляющие. В число их функций входит не только консервация социального опыта, но и определенная адаптация общества к меняющимся условиям бытия, в традиционной культуре это делается не путем радикальной замены устаревших образцов социального поведения на более эффективные, а, напротив, путем осторожного втягивания необходимой новации в систему традиционных стереотипов.

Таким же способом пытается действовать и этнофутуризм. Согласно этнофутуристическому взгляду у малочисленных народов есть возможности сохранять и развивать свою национальную самобытность. Национальная культура рассматривается как динамичная и меняющаяся во времени. Идея о том, что заимствование элементов чужой материальной культуры неизбежно должно сопровождаться перенятием чужой духовной культуры, опровергается. Сохранение этнического многообразия считается вполне возможным. Мы уже приводили пример аналогичных рассуждений из работ К.Н.Санукова, но такие же идеи выдвигали изначально и эстонские теоретики этнофутуризма Отто и Андрес Хейнапуу, а также Рейн Таагепера.



Этот взгляд коренным образом отличает данное течение от другого распространенного явления в национальных движениях, этнопретеризма (пассеизма), ориентирующегося на этническое прошлое. Положительно оценивается только прошлое, подчеркивается важность чистоты национальной культуры, проявляется нетерпимость ко всему новому, т.е. чужому. По сути, национальная культура отождествляется с произвольно взятым статичным отрезком ее истории, который в ходе развития культуры неизбежно удаляется в прошлое, - а потому, в конечном счете, заимствование чужой духовной культуры вместе с чужой материальной культурой становится неизбежным. Рейн Таагепера отмечает, что такая ориентация способствует маргинализации национальной культуры и, в конце концов, ее угасанию [79].

Существуют две модели восприятия событий и их отбора как наиболее важных: первобытно-средневековая, или традиционная (эти два типа культур можно в данном случае объединить, т.к. они предполагают одну и ту же модель восприятия и оценки событий), и инновационная, соответствующая европейской культуре Нового и новейшего времени. Если для первой модели главным критерием отбора и оценки культурной информации является прецедент, то для второй модели этим критерием служит, наоборот, новизна. В современном европейском обществе институты социализации воспитывают личность, исповедующую новаторство, а, традиционное понимается как рутинное. «Современное искусство не создается в соответствии с правилами исторических стилевых направлений, - пишет Кати Кивимяки, один из организаторов выставки Ugriculture, - По нашему представлению, самое важное в искусстве новизна, свежесть, индивидуальность, новая точка зрения и гениальная догадка» [100.15].

Однозначное предпочтение новации так или иначе совпадает с идеологией космофутуризма, то есть ориентацией на создание «прекрасного нового мира», которому надлежит быть постнациональным и космополитическим - или же наднациональным. Как типичный пример таких

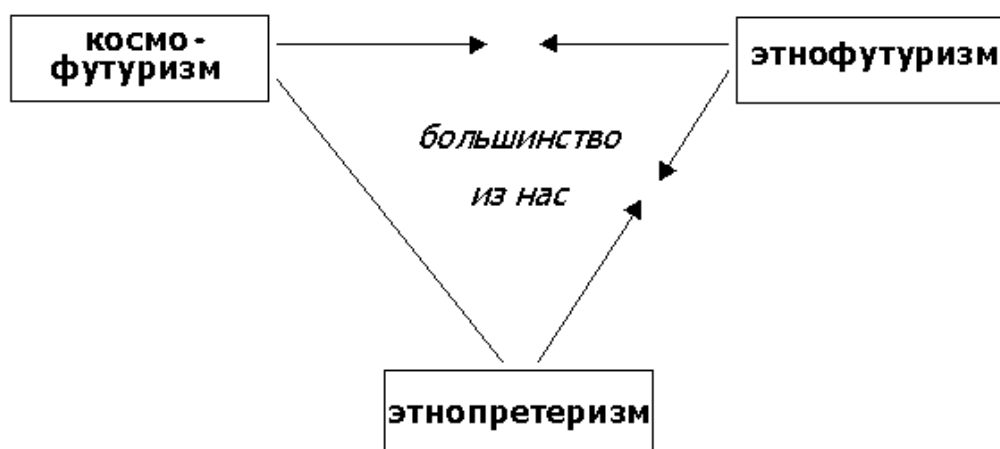
идеологий Таагепера приводит пропагандировавшуюся в Советском Союзе идею создания «советского народа», связанную с верой в прогресс и рассматривавшую национальности как пережитки прошлого, которым суждено исчезнуть. Подход к культуре здесь динамичный, но не национальный, а развитие видится в направлении общего для всех и единственно возможного будущего. Космофутуризм предлагает небольшим народам перспективу исчезновения с неизбежным растворением в более крупных и рисует такую картину будущего, где национальное многообразие сократится и национальные, т.е. этнические черты постепенно исчезнут. Постнациональное мыслится как вненациональное.

В некоторых отношениях этот взгляд стыкуется с постмодернистским мировоззрением. Ауэзхан Кодар, казахский философ, видит проблему идентичности в современном мире в первую очередь в индивидуальном аспекте, противостоящем коллективному идентитету. Актуализацию последнего он связывает отсталостью третьего мира, и этнофутуристское почтение традиции для ученого выглядит в этнопретеристском духе: «на мой взгляд, предощущение подлинной культуры лучше, чем ностальгия по старой. Ибо первое настраивает на диалог с настоящим, на пристальный интерес к современности, а второе вечно отвращает от реальности, уводя в мифологию прошлого. Изобретению всяческих псевдоидентичностей мы противопоставили критику отрицательных черт национальной традиции, пошедшей по пути архаизации общественного сознания». Для ученого этнофутуризм «странный гибрид», «лексический кентавр». Не возражая против основной идеи этнофутуризма, А. Кодар предлагает ее собственное видение: «Традиция это бессознательное следование принятым образцам. Модернизм - это антитрадиция, опрокидывание традиции. Объединение их, конечно, возможно только в эстетике постмодернизма. Но объединение это должно быть игровым, неидеологическим» [173]. Важным он считает интерес исключительно к собственному бытию, для казахского мыслителя «феноменологическое становление субъекта - гарант его конечной

самореализации». Этническое самосознание - это то, что необходимо преодолеть. Именно в этом ученый видит настоящее предназначение этнофутуризма. Лишь такое истолкование принимается программными установками казахского журнала «Тамыр» и ассоциации «Золотой век», которые возглавляет ученый.

Если вспомнить о стратегиях преодоления внутреннего конфликта при маргинальном статусе, то, как считается в этнопсихологии, это путь, ведущий к невротизму: «невротиками с большей вероятностью становятся только те маргиналы, которые полностью идентифицируют себя с доминирующей группой, но получают отпор с ее стороны» [127.129]. Казаха, марийца и т.п. окружающие, несмотря на его внутренние «преодоления», будут воспринимать по этническому признаку. Такая стратегия получила название детрибализации, то есть отрыв от своих корней, родовых групп и т.п. Даже когда детрибализованные маргиналы объединяются, они испытывают взаимное презрение, стеснение, на самом деле это путь к ассимиляции.

Профессор Р. Таагепера на III конференции по этнофутуризму в Тарту (1999) предложил следующую трактовку этнофутуризма. Его модель изображает различные отношения к традиционной культуре или ориентации в культуре.



В.Л. Шибанов видит этнофутуристический принцип в самих механизмах динамики культуры: «С одной стороны, культура есть

унаследование древних традиций, присущих опыту своего народа. С другой, она постоянно обновляется, обогащаясь чертами современного типа мышления. Именно в единстве этих сторон скрывается естественная жизненная энергия культуры» [194]. На этом механизме, сознательно используемом, и строится этнофутуризм.

Механизмы новаций в этнофутуризме вскрывают Отто и Андрес Хейнапуу: «Этнофутуристическим текстам свойственны переосмысление исторического наследия с учетом современных культурных условий, реконтекстуализация еще сохранившихся, но считающихся угасающими явлений своей культуры в современную культуру, возрождение забытого наследия, реконструкция (на основе письменных или иных источников), перенос явлений архаичной культуры (таких, как аллитерационная песня и национальный орнамент) в новые художественные сферы, избегая при этом искажения сущности их поэтики» [79].

В этнофутуризме ставится задача «возрождения» этнической традиции в новых формах не только в ее знаковом, но и в функциональном значении. Эстонский исследователь Каяр Пруул предлагает рассматривать этнофутуристский творческий метод в противовес этносимволистскому [79]. Этносимволизм повторяет уже износившиеся знаки, выполняющие важную мобилизующую функцию. Приемы этносимволизма - коллаж, пастиш, цитаты - характерны для постмодернизма. К этносимволизму можно отнести и использование явлений подчеркнуто знакового характера, уже вышедших из употребления. Так, например, ношение национальных одежд на празднике указывает на национальный настрой, «хотя для подавляющего большинства традиция их изготовления и ношения ныне умерла: одежда уже не обязательно связана с той местностью, откуда человек родом, ее детали утратили свое значение, ее не умеют правильно носить». Можно также отметить обычай начать выступление приветствием на родном языке, а потом плавно перейти на язык большинства (русский, латышский, финский, шведский). Этносимволизм теоретики отождествляют с постмодернизмом.

Этнофутуризм можно связать с условиями культурного шока, когда в результате интенсивной культурной диффузии возникает конфронтация между старыми и новыми ценностями, нормами. Такое постоянно происходит в ходе модернизации традиционного общества. Этнофутуристический способ преодоления конфликта состоит во взаимодействии нового и старого. Самым уязвимым оказывается старшее поколение, а с подрастанием нового поколения культура приспособляется к новым условиям, заимствует элементы чужой культуры и ассимилирует их в культуру, унаследованную от своих предков. Примером этнофутуризма в условиях культурного шока можно назвать стремление малых финно-угорских народов создавать свою самобытную городскую культуру в противовес чужой.

Благодаря современным средствам коммуникации значительно расширяются возможности заимствования и взаимообмена в сфере культурного наследия различных обществ. Заимствуемые элементы культурного наследия, выступающие первоначально как инновации для заимствующей культуры, впоследствии нередко традиционализируются в ней, становясь органической частью собственного культурного традиционного комплекса. В дифференцированных обществах существует множество разнообразных временных ориентации, устремлений на ту или иную историческую эпоху, рассматриваемую в качестве «подлинно» традиционной и образцовой. Отсюда множественность и противоречивость традиционных культурных форм и их интерпретаций.

На сегодняшний день такое противоречие между этнофутуристическими ориентирами и предпочтениями массовой культуры, сформировавшейся на советских традициях, существует в этнических культурах России. Более того, существует и противоречие между академизированными формами народной культуры (фольклоризм) и собственно фольклором. Это приводит к тому, что в этнофутуристическом движении зачастую объединяются носители аутентичной культуры и

экспериментаторы, синтезирующие современные формы с традиционными. Этнофутуризм, стремящийся к преодолению этнической маргинальности, сам появился как явление маргинальное. В качестве примера можно привести слова удмуртского художника В. Окуня: «Я переименовал бронзовую эру в золотой век потому что считаю, что золотой век для человечества был тогда, когда оно жило в гармонии с природой... Это привело меня к мысли о том, что истинное начало искусства - это человек первобытного общества, а не академии и училища... Основой является примитивность» [100.35].

В сфере искусства традиция и новаторство также предстают диалектически сопряжёнными понятиями, выражающими противоположность и взаимозависимость реальных сторон искусства - уже найденного и закреплённого, художественно апробированного, передающегося от поколения к поколению (эта сторона определяется преемственностью и обычно связывается с освоением художественного наследия) - и того, что неожиданно обретается и осваивается - т.е. новизны, неизбежно возникающей с течением времени и в соответствии с запросами, требованиями социокультурной ситуации.

Как одну из наиболее динамичных сфер культурной практики, чутко реагирующую на малейшие изменения социальных и иных условий жизни общества и связанных с ними колебаний «социального заказа» и спроса на ту или иную художественную продукцию, характеризует искусство А.Я. Флиер. Очевидно, в этом заключается одна из причин того, что ярче всего этнофутуризм проявляется сегодня в искусстве.

Анализируя генезис данного феномена, ученый обращает внимание на две его составляющие: художественная деятельность человека, генерирующая ценности в образном выражении, и искусство как творчество и мастерство.

Первая линия в развитии искусства, т. е. преобладание художественно-образного начала как такового соответствует традиционной культуре. Эта особенность объясняет характер традиционного искусства,

сфокусированного на содержательной, зачастую, символической стороне отражаемого. Синтез же двух составляющих ознаменовал становление художественной культуры новационного типа.

А.Я. Флиер видит диалектику традиционности и новаторства в искусстве следующим образом: «Будучи одним из наиболее новаторских направлений в области форм, искусство одновременно остается и одной из наиболее традиционных сфер культуры в вопросах социально-нравственного содержания произведений, привязанных к «вечным ценностям» человеческого бытия, связанных с устойчивостью основных антропологических и социальных интересов людей и вытекающих из этого нравственных проблем. Это выражается в искусстве в такого же рода устойчивости большого числа «типовых» фабульных коллизий, «кочующих» сюжетов, «вечных» образов и тем» [156.235].

Но и в сфере формотворчества, следует предположить, художественное новаторство зависит от типа культуры. В традиционном обществе оно сведено к минимуму. В современном обществе традиционные ценности, мировоззрение и идеалы народа воплощает в себе народная художественная культура, которая является частью художественной культуры всего общества и представляет собой древнейший пласт культурного наследия. Она несет в себе все те же черты традиционности, такие как синкретизм (непосредственная связь с бытом и практической жизнью), передача произведений творчества от поколения к поколению в бесписьменной форме. Важнейшей ее чертой является коллективный характер творчества, основанный на актах непосредственного заимствования. Помимо фольклора, то есть собственно народного художественного творчества, она включает передающиеся от поколения к поколению формы и способы создания, сохранения и распространения художественных ценностей, формы бытования произведений народного творчества.

В ходе своего исторического развития народная художественная культура тесно взаимодействует с религиозным церковным искусством,

элитарной художественной культурой, с профессиональным искусством. Этнические художественные традиции, религиозные художественные каноны и академические правила классического искусства, опыт авангардного искусства XX века ведут сложный диалог, формируя феномен современного искусства. Искусство, таким образом, регулируясь взаимодействием разнообразных традиций, является в свою очередь богатой почвой для преломления этнофутуристического метода.

В новационном обществе новаторство само становится традицией. «Традиционность - самовозобновляющееся явление, помогающее искусству, ибо неизбежное в подлинном искусстве нарушение традиционности все время новое, нетрадиционное. Значит, для истории искусства необходимо изучение не только «саморасширения» искусства, но и самосдерживания его в рамках «развивающейся традиционности» [123.25]. В этнофутуризме происходит взаимодействие этих двух линий: нетрадиционное, непривычное для массового потребителя обращение к этнической традиции сдерживает распространение этнофутуризма, но в то же время его распространение неизбежно в условиях возрастающего самосознания в силу естественности его метода.

Поступательное движение искусства происходит при разных соотношениях в нём двух составляющих. Смена парадигм художественного творчества может проходить «мягко», путем рекомбинаций найденного и постепенного накапливания «мутаций» в традиционных художественных приёмах, но может заявлять о себе и довольно резко, когда элемент новизны становится преобладающим. Первый путь ряд современных эстетиков связывает с превалированием постмодернизма (расширяя это понятие в истории, времени), второй путь - с прорывами авангардизма (также широко понимаемым). Первый вариант больше характерен для зарубежного этнофутуризма, который органично вырастает там из собственно постмодернизма. Тем не менее, и в Венгрии, и в Финляндии этнофутуризм маргинальное явление в силу значительной ориентированности их культур на



Европу, европейские традиции. «Понятие «финно-угорности» для многих финнов и, прежде всего, для европейцев - чужое, странное и далекое. Считается, что оно, главным образом, связано с лингвистикой; поэтому его культурное развитие оставалось неизвестным. Вследствие этого, финно-угорское искусство воспринимается крайне провинциальным явлением», - пишет Т. Мэттэнен [100.31]. Близкую мысль высказывает венгерский искусствовед Каталин Кесеры: «Параллельно с культурным искусством (под этим подразумевается автономия искусства, искусство для искусства) процветает искусство другого типа, основанное на единстве жизни и искусства» [100.112].

На территории России ситуация ближе ко второму варианту, здесь этнофутуризм чаще отождествляют с авангардным прорывом. Странностью, «экспедицией к другому идентитету» назвали свою поездку в нашу страну финские организаторы выставки Ugriculture. С удивлением констатировали они: «во всех художественных институтах огромной России основой учебы было (в стиле XIX века) - подражание произведениям великих мастеров прошлых веков, изображение человеческого тела на основе вышеназванных правил реалистического искусства. Казалось, что оно было совершенно лишено свойственного западному искусству критического, экспериментального и абстрактного оттенка. Было невероятно, что всем этническим группам по разным климатическим зонам Евразии удалось создать один визуальный язык и, что ситуация осталась такой же в конце 1990-х годов. И в тайге, и в тундре, и в Черноземье (официальное) искусство было схожим, менялись только пейзажи и использованные в качестве реквизита народные костюмы» [100.15].

Но мышление западных коллег остается поистине постмодернистским, то есть терпимым: «Сфера западного искусства определена одними правилами, а сфера восточного искусства определяется другими. По какому праву мы можем констатировать, что за границей нет настоящего искусства. Правила разные и поля игры имеют свои границы» [100.17].

Итак, финны «открыли» почти тотальное преобладание традиций социалистического реализма в нашем искусстве и так называемого этнографического реализма в национальном искусстве. Но им удалось все-таки обнаружить и «другое» искусство. Здесь их открытие для нас неудивительно: «В России художник, занимающийся нереалистическим искусством, обычно находится вне официальной сферы искусства, как белая ворона». Этнофутуристам из России проще находить общий язык с коллегами из зарубежья, нежели с коллегами, а тем более профессиональными критиками, и публикой на местах. Так происходило, например, на фестивале «Живая вода». «Новое для себя направление контингент не принял. Вернее, не понял. В замешательстве он прислушивался к авангардным наворотам и аутентичному фольклору музыкантов мирового уровня, у которых гастролы расписаны на годы вперед. Как группа «Оле Лукойе», которая в своем родном Питере дает всего пару концертов в сезон, опасаясь не собрать публику, а все остальное время ставит на уши европейцев. Что уж говорить о провинциальном Новосибирске», - писала в те дни корреспондент местной газеты «Люди и дела» Я. Колесинская [29].

Сложно складываются творческие судьбы у художников-этнофутуристов. Традиции западного искусства модернизма и постмодернизма у нас отсутствуют, собственная была насильственно прервана в 20-е годы и постоянно подавлялась в советское время. В Финляндии или Эстонии национальное профессиональное искусство имеет прочную дореволюционную традицию. Можно вспомнить главу национально-романтического направления в финском искусстве конца XIX века Аксели Галлен-Каллелу. Искусство прибалтийских республик в советское время выполняло миссию некоего интегратора смыслов и стилистики западной культуры в ином идеологическом пространстве. Творчество известных мастеров Эстонии неизменно вызвало к себе глубокий интерес художников из России, чей опыт личностного и этнокультурного

самоутверждения был весьма ограничен. Как отмечает Н.А. Розенберг, в финно-угорских литературах России «Я-сознание» вполне обозначилось в 20-е годы XX в., в изобразительном искусстве этот процесс шел гораздо медленнее.

Оба «крыла» этнофутуризма наши творцы осваивали параллельно, имеется ввиду историческая архаика и новый условный символический язык искусства XX века. Но нельзя утверждать, что совершенно отвергнуты традиции классического искусства, о том, как проявляются они в живописи речь пойдет ниже. Для подлинного новатора любая традиция оказывается «не тормозом, а трамплином, он прыгнет, уйдет от этой почвы, оттолкнется и родит нечто новое» [159].

Примечательно, что сторонники этнофутуристического направления, в отличие от 70-80 годов, обращаются уже не только к местной традиционной культуре, но и декларируют, что основа их творчества вся финно-угорская культура, прежде всего имеется в виду мифология, как праоснова всей традиционной культуры. «Я человек с двумя домами: один - марийский край, другой - финно-угорский мир, - говорит о себе марийский художник Юрий Таныгин, - если земля Онара кормила, поила и вывела меня в жизнь, то финно-угорские народы помогают мне понять огромный мир» [100.55-60]. Даже скептически настроенные финны, которые предполагают, что представление о финно-угорском родстве «возможно, создано генетическим, культурным или научным недоразумением», находят «ключ к коллективной памяти» этих народов в мифе.

За последнее десятилетие движение этнофутуризма укрепилось. К «другому» относятся более свободно. Положение нового «этнического искусства» в настоящее время уже принимается; однако, у него имеются свои противники из-за выразительности нового типа. Это в первую очередь, профессиональные деятели культуры и искусства, воспринимающие позитивно только академические формы культуры, в том числе и сформированные на базе народной культуры. Победить новое явление, как

считает эстонский теоретик этнофутуризма П. Вийрес, может только на своей собственной «территории», то есть, сохраняя свою аутентичность, сделав ставку «на наивность, а не искушенность, на инстинкт, а не на разум, не на интеллект» [78]. Объективной гарантией для преодоления маргинальности и неприятия этнофутуризма в художественной культуре является творческий метод этнофутуризма и его созидательный потенциал.

Итак,

1. Этнофутуризм появился в России как новационное маргинальное явление, тем не менее, творческий метод этнофутуризма – залог преодоления маргинальности не только самого явления, но и, в силу естественности своего механизма, способ выживания этноса и его культуры.

2. Творческий метод этнофутуризма, способный открыть путь к выживанию этноса, строится на сознательном использовании динамического механизма культуры – диалектики традиции и новации – по традиционному типу: внедрения необходимой новации путем осторожного втягивания ее в систему традиционных стереотипов. В духовном плане это формирование неоязычества на базе традиционных верований и современного экологического гуманизма с высоким уровнем толерантности к иным религиозным воззрениям; в социальном плане это отказ от этноцентризма и космополитизма, попытка освоения достижений мировой научной и технологической мысли при сохранении этнической ментальности; в художественной сфере – это стремление к синтезу архаического, фольклорного начала с модернистским и постмодернистским.

#### 1.4 ЭТНОФУТУРИЗМ И ПРОБЛЕМА ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Феномен этнофутуризма как свидетельство роста национального самосознания необходимо рассматривать в рамках становления и развития этноса, а также в рамках финно-угорской культурно-исторической целостности. В этом пространстве движение этнофутуризма объединяет

народы, находящиеся в различных политических, экономических и культурных условиях. Значит, у различных национальных вариантов этнофутуризма должны быть свои особенности, свои задачи.

Проблема подобной культурной неоднородности в стадийном развитии ставилась исследователями финно-угорской культуры и ранее в связи с типологизацией тех или иных этнокультурных явлений. Обстоятельно подошел в свое время к вопросу П. Домокош при классификации литератур финно-угорских народов. Во-первых, он обратил внимание на хаотическую пестроту терминов от понятий «нация», «национальность», «народность» до терминов «группа», «общность» и т.п. Во-вторых, за этим обилием он обнаружил «кавалькаду» толкований, определений этих терминов. Добросовестно проанализировав этнические категории, а он оперировал ими еще в рамках советской науки, ученый попытался обосновать критерии для классификации финно-угорских литератур. Венгерская, финская и эстонская литературы и культуры в пределах советской теории классически соответствовала понятию «нация», как культура «национальности» легко идентифицировались марийская, мордовская, удмуртская, коми, пермяцкая, но дальше ученый ставил лишь вопросы, не находя возможности для достоверной идентификации, например, карелов, ливов, саамов и прочих немногочисленных народов. Исследователь решает, что «намного лучше опускать всякие определения после названия народностей» [113.52]. Для своей типологизации он оставляет категорию «национальная литература» вне качественных, стадийных характеристик развития того или иного народа. Именно слово «народ» он называет более «правильным и уважительным».

Итак, при соприкосновении с конкретными этнокультурными феноменами советская теория эволюционного развития народов не срабатывала. В начале XXI века среди учёных так же нет единства в подходе и определении феномена этничности, этноса, нации, национализма.

В определениях этноса доминируют такие как «этносоциальный организм» (Ю.В. Бромлей) или как «биосоциальный организм» (Л.Н. Гумилев), под понятием «народ» в смысле этнической общности понимается группа людей, члены которой имеют одно или несколько общих названий и общие элементы культуры, обладают мифом (версией) об общем происхождении и тем самым обладают как бы общей исторической памятью, могут ассоциировать себя с особой географической территорией, а также демонстрировать чувство групповой солидарности.

Очень неоднозначно выглядит термин «нация». Наиболее распространенным является обозначение совокупности граждан одного государства как политического сообщества. Отсюда понятия: «здоровье нации», «лидер нации», «национальная экономика», «национальные интересы» и прочее. В политическом языке нациями иногда называют просто государства. Отсюда — название Организации Объединенных Наций. Понятие «гражданской» или «политической нации», как замечает В.А. Тишков [138.235], утвердилось в Европе в эпоху французской революции конца XVIII в. (в средние века нациями чаще всего назывались университетские земляческие сообщества), чтобы противопоставить божественному происхождению монархической власти представление о гражданском сообществе, имеющем право создавать государство, обладать суверенитетом и контролировать власть. Гражданские нации — многоэтнические образования (за исключением небольших островных государств) с разной степенью культурной и политической консолидации.

Распространено также понимание нации как этнической общности или этнонации (в отечественной традиции как типа этноса), которая понимается как исторически возникшая и устойчивая этносоциальная общность людей с общей культурой, психологией и самосознанием. Понятие «культурная нация» имеет истоки в идеологии марксизма и восточноевропейской социал-демократии и распространилось в XX в. в процессе распада Австро-Венгерской, Османской и Российской империй.

Научное содержание понятия «нация» является предметом длительных и малопродуктивных дискуссий, несмотря на участие в них многих крупных ученых и публицистов как в прошлом (О. Бауэр, Н. Бердяев, М. Вебер, И. Гердер, К. Каутский, П. Сорокин), так и в современном обществознании (Д. Армстронг, Б. Андерсен, Э. Баграмов, Ю. Бромлей, Э. Геллнер, Л. Гумилев, А. Здравомыслов, Ю. Семенов, У. Коннор, Э. Смит, Э. Хобсбоум, М. Хрох, П. Чатарджи). В мировой науке не существует общеразделяемой дефиниции нации, особенно если речь идет об ее пространственных и культурных границах, членстве и как о статистической категории.

В.А. Тишков считает, что термин «нация» можно рассматривать лишь как «семантико-метафорическую категорию, которая обрела в современной истории эмоциональную и политическую легитимность, но не стала и не может быть научной дефиницией. В свою очередь, национальное как коллективно разделяемый образ и национализм как политическое поле (доктрина и практика) могут существовать и без признания нации как реально существующей общности» [138.240].

Присоединившись к высказанной точке зрения, остановимся теперь на культурологической типологизации культуры по этническому признаку, предложенной А.Я. Флиером. И здесь важно подчеркнуть, что современным социокультурным подходам соответствует взгляд на культуру и этно- и культурогенез как постоянно протекающий незавершенный процесс, связанный с периодической сменой культурных парадигм и технологий их реализации.

Этническая культура — словосочетание, которому в журнально-критической практике нередко придаётся универсальный — внесистемно-вневременной смысл (т.е. любое проявление национально-культурной специфики понимается как этническое). С более строгой научной точки зрения, к этнической относится культура ранних этапов развития того или

иною народа: она приходит на смену первобытно-синкретической культуре и предшествует народной — частично сливаясь, а затем и растворяясь в ней.

Народная культура — собирательное понятие, не имеющее четко определенных границ и включающее культурные пласты разных эпох от глубокой древности до настоящего времени. Формирование и функционирование данного феномена в этническом сообществе или социальных группах связано с осознанием их принадлежности к народу. Народная культура в историческом прошлом в значительной мере совпадает с этнической, затем обретает выраженный социальный, национальный компонент, смыкается с субкультурными образованиями и даже элементами идеологии (например, в советское время). Самоидентификация с народом, народными традициями в стереотипах социального поведения и действия, обыденных представлениях, выборе культурных эталонов и социальных норм, ориентациях на определенные формы досуга, любительской художественно-творческой практики — проявления народной культуры. В наше время ее общая особенность — внепрофессиональный статус в сфере современной многослойной культуры, неспециализированный характер культурной деятельности, что не исключает высокого уровня мастерства, умения, знания, в основе чего лежит свободное владение традицией.

Один из ведущих специалистов по народной культуре РИК Н.Г. Михайлова выделяет две фундаментальные особенности народной культуры, тесно связанные между собой.

1. Синкретизм в широком смысле, т. е. нерасчлененное, диффузное сосуществование в связанном виде знаний и верований, этики, эстетики и быта, художественной и внехудожественной сфер культуры, мира представлений (картины мира) и способов практического действия, что характерно для группового (соборного), коллективистского сознания и поведения.

2. Традиционность - опора на традицию как способ коллективной аккумуляции социального опыта сообщества разного пространственно-



временного масштаба: от нескольких лет до столетий, от небольшой социально-специфической общности (солдаты, студенты) до народа как этноса, нации или даже метаэтноса (нескольких народов), представляющих территориальный регион, страну и даже несколько стран.

Она отмечает, что классические формы народной культуры уходят в прошлое, например, эпические жанры фольклора разных народов, им на смену приходят всевозможные «малые формы фольклора и постфольклора». Обобщив анализ социальных функций народной культуры по отношению к таким глобальным системам, как общество, личность, культура в целом, Н.Г. Михайлова делает следующие выводы о современных проявлениях народной культуры:

- существенное сокращение сферы действия её исконных универсальных функций по отношению к традиционным формам - формирование целостной картины мира, нормативно-ценностное регулирование жизни общины, сообщества, индивида.

- усиление декоративно-эстетической функции при утрате значительной части семантического функционального спектра; усиливается функция охраны памяти прошлого семьи, рода, предков (в масштабах общества - охрана культурного наследия).

- актуализация сугубо «внешних» демонстрационно-церемониальных и ритуальных функций с ослабленной семантикой, частично забытой и малоактуальной, иногда воссоздаваемой в новых, современных условиях как бы заново [182.165].

Во взаимодействии с последней тенденцией, очевидно, развивается и этнофутуризм, стремясь к преодолению «внешнего», углубляя ее до сущностного.

Этническая культура, как пишет И.Н. Лисаковский, автор словаря «Художественная культура», есть «культура «почвы и крови», поскольку творится и потребляется людьми, живущими в одном месте и связанными кровнородственными, общинными отношениями. Она всегда локальна и

служит для «внутреннего пользования», что даёт основания называть её духовным «натуральным хозяйством» [151.214]. В содержательном плане этому типу культуры свойственны мифо-поэтическое, глубоко религиозное восприятие мира, непреложное следование архаичным традициям и духовно-бытийным регламентациям, доминирование коллективной воли. Художественное творчество в рамках этнической культуры отличается практически-прикладной направленностью, обрядово-ритуальным характером. Культуры этносов, независимо от исторического времени, обычно закрыты для внешнего мира и выражено этноцентричны. Как и народная культура, этническая культура синкретична и традиционна.

Общество, где господствует традиционная культура, соответственно называется традиционным. А.Я. Флиер отмечает размытость понятия «традиционное общество». Он предлагает определять его методом от противного, то есть это такое общество, «где буржуазно-либеральные отношения еще не возобладали» [156.244]. Многие общества (преимущественно крупные страны Востока) находятся сегодня в стадии постепенного перехода от традиционного к модернизированному состоянию. Но даже и в модернизированных странах традиции «...в домашней, партикулярной сфере развиты весьма значительно, они жестко локализованы... в области обыденной культуры, преимущественно «переживающей» наследие этнорелигиозно-сословных комплексов». Модернизованность общества соответствует культуре национального типа.

На стадии формирования и эволюции цивилизованного (раннеклассового, доиндустриального) типа социальной организации, со становлением городов, государств, письменной культуры, развитием социальной стратифицированности общества, выделением функционально специализированных сегментов культуры и т.п. появляется необходимость в реализации новых принципов социокультурной интеграции и консолидации людей, основывающихся преимущественно на функционировании институциональных средств обеспечения такой интеграции — политических,

правовых, религиозных, образовательных и т.п. Этот тип социокультурной организации и регуляции определяется уже не как этнический, а как национальный и цивилизационный, и народы, сложившиеся на доиндустриальной (а тем более — на индустриальной) стадии эволюции, консолидированы культурой не столько этнической, сколько национальной (т.е. оформленной в системе социокультурных институтов).

Если «классический» этнический тип культуры является в существенной мере мемориальным, основанным на памяти об общем происхождении и общей истории, но национальный тип культуры, является преимущественно актуальным, ориентированным на решение текущих социальных задач, а отчасти и прогностическим, нацеленным на достижение более или менее представляемого будущего.

Таким образом, обозначенные категории значительно облегчают анализ типа культуры того или иного народа, позволяя акцентировать внимание на принципиальных качественных характеристиках этногенетических процессов, не сводя их к политическим измерениям как главным. В связи с изучением этнофутуризма для нас важным оказывается взаимодействие двух составляющих в современной культуре, традиционного и модернизационного (новационного), народного и профессионального.

Конкретные формы традиционных культур, как и социальные механизмы их трансмиссии, носят исторически преходящий характер. Целостная система нормативно-ценностного жизнеобеспечения народа распадается на фрагменты, которые со временем теряют функционально-смысловое наполнение. Вместе с тем, общие идеи и предельные ценности народной культуры остаются актуальными и переходят в область профессиональной деятельности специалистов разного профиля. Однако затем они могут снова вернуться в массовое сознание и в видоизмененном виде опять стать частью народной культуры. Так в значительной мере происходит в настоящее время, когда в России, как и в других странах, активизировался интерес к традиционным культурам, включая их ранние

формы. Ярким примером тому служит этнофутуризм, стремящийся к синтезу древнего и современного, то есть в данном контексте этнического, народного и того всеобщего, что приходит вместе с цивилизацией и модернизацией. Этнофутуризм хочет, по сути, объединить в себе названные стадии развития культуры.

Этнофутуризм актуализирует категорию этничности, которая начинает мыслиться как некая самостоятельная реалья, причем этничность, отделенная от политической мобилизации, от форм создания государственной политики и прочее. Исторически большинству финно-угорских народов пришлось самоопределяться через обстоятельства неполитического характера, то есть языковые и этнокультурные. У финно-угорских народов не имелось крупных форм государственности во времена становления национальных государств и индустриализации и не было однозначной сильной конфессиональной организации, которая бы стала мировой религией. Как считает О.И. Генисаретский, это случай, когда что-то несостоявшееся становится преимуществом. Финно-угорский мир «сохранил себя как некоторое послание всем остальным, инвалидам процессов индустриализации, урбанизации и так далее, позволяя мыслить, проживать и творчески обрабатывать это странное качество этничности, как современную самоценную реальность» [163]. Аналогичное качество, специфическую особенность культур так называемых национальных меньшинств, подчеркивал вслед за другими венгерскими исследователями и П. Домокош, называя этот феномен этникой.

Впервые термин «этничность» в мировой научной практике употребил Ллойд Уорнер и его коллеги в 40-е годы XX века. С тех пор термин активно используется в науке. В науке также нет единства в подходе к определению феномена этничности, но есть некоторые характеристики, свойственные общностям, которые позволяют считать их этническими или говорить о присутствии этничности как таковой. К числу таких характеристик относятся:

- разделяемые членами группы представления об общем территориальном и историческом происхождении, единый язык, общие черты материальной и духовной культуры;

- политически оформленные представления о родине и особых институтах, как, например, государственность, которые могут считаться частью того, что составляет понятие «народ»;

- чувство отличительности, т.е. осознание членами группы своей принадлежности к ней, и основанные на этом формы солидарности и совместные действия.

Существуют два главных подхода к пониманию этничности: эссенциалистский (примордиалистский), инструменталистский или конструктивистский.

Примордиалистский подход исходит из того, что этническая идентификация основана на глубоких связях с определенной группой или культурой, а значит, и на существовании реалий этой идентификации, которые могут рассматриваться или как преимущественно биологические или как культурно-исторические (Ю.В. Бромлей, Л.Н. Гумилев, В.И. Козлов, В.В. Пименов, Ю.И. Семенов, С.М. Широкогоров). Инструменталистский подход с его интеллектуальными корнями в социологическом функционализме рассматривает этничность как результат политических мифов, создаваемых и используемых культурными элитами в их стремлении к преимуществам и власти. (Ю.В. Арутюнян, М.Н. Губогло, Л.М. Дробижева). Имеются их авторитетные сторонники в зарубежной науке (У. Коннор, Д. Миллер, Р. Ставенхаген, Э. Смит). Существуют смешанные подходы к вопросу. По мысли В.А. Тишкова, «этничность — это форма социальной организации культурных различий» [137.229].

Тем не менее, все существующие теории оказываются неспособными выявить этническую «самость». Многие исследователи, в частности И.Ю. Зарипов, Н.В. Кокшаров, Е.Л. Торопова, С.В. Чешко, приходят сегодня к выводу о том, что этничность имеет иррациональную природу, в то время

как наука, оперирующая сугубо рациональными методами познания (чем она отличается, например, от религии или искусства), ограничена в возможностях исследования иррационального. Поэтому «явление, которое обозначается термином «этничность», едва ли можно, по крайней мере, на современном этапе развития науки, выразить посредством какой-то точной дефиниции. В итоге, из-за иррациональности этничность как бы имеет что-то мистическое, эта категория не может быть в полном объеме исследована наукой (на данном этапе развития общества). Может быть, этничность можно сравнить с душой народа» [191.15].

Идея этничности, или этники, возвращает нас к проблеме содержания понятия «этническая культура» и «этническое». Различия в понимании их можно связать с различными регионами. Например, в восприятии финнов «этническое» и «национальное» означает одно и то же, как в культурном, так и в политическом смысле. Об этом пишет Кати Кивимяки, директор музея искусства Лэннстрэма. С разницей в понимании этих терминов в России и Финляндии столкнулись организаторы Международной выставки «Ugriculture», когда в 1996 году они собирали материал для будущей экспозиции. Их знакомили с официально признанными мастерами, работающими в традициях реализма, в то время как финнов интересовало современное искусство, выражавшее дух марийского народа: «Когда мы хотели сказать «этническое» мы употребляли слово «национальное»: ведь у нас слово «этническое» значит и этническое, и государственное. Для наших языковых родственников «этническое» присутствует в их жизни, оно знакомо, хотя пришло из далекого прошлого. Оно и чужое, и знакомое. Под словом же «национальное» подразумевается принадлежность к государственному, к Советскому Союзу. И слово «культура» характеризует всесоюзную, управляемую государством культурную деятельность, а не собственное бытие или мировоззрение этих народов». Правда, отмечает автор, в финском языке сохранилось близкое к нашему значение слова «этнический», под ним в финском языке часто подразумевается «чужое,

далекое, экзотичное - африканец, абориген, индеец, эскимос» [100.19]. Только когда они начали говорить, употребляя в одном ряду выражения - этническое, археология, мифология; то есть перешли к употреблению терминов в принятом у нас официальном и научном понимании, им удалось добиться того, чтобы их познакомили художниками-этнофутуристами, которые для официальной культуры действительно «чужды» и экзотичны, Александр Иванов, например, не был членом Союза художников.

Исчезновение этнических различий, характерных для доиндустриальной эпохи, «ускоренное сближение и слияние наций» постулирует марксистская теория [126.588], а потому в исследовательской традиции до недавнего времени было принято рассматривать характеристики этничности как пережитки, остаточные явления, которые находятся в процессе исчезновения или могут быть зафиксированы как ностальгия, сентиментальные воспоминания. Это соответствовало идеологии «плавильного горна» как части проекта глобализации.

О.И. Генисаретский придерживается мнения об историчности феномена этничности: «Этничность есть нечто данное изначально, какая-то константа. Она в основе своей исторична и ей присущ специфический тип историзма. Потому что разные сущности имеют разную историчность. Человек, он тоже историчен, семья исторична. Формы меняются. И это не просто какая-то изменяемость, а экзистенциально-онтологическое качество, важное само по себе»[163].

В.А. Тишков предлагает разработку проблемы этничности вне традиционных культурных типов. Этот подход позволяет рассматривать не человека в этничности (на отечественном научном жаргоне «этнофора»), а этничность в человеке, «что приближает к более чувствительному и адекватному восприятию «реальности» и к более конструктивному воздействию на этничность в смысле общественного управления» [138.233].

Такой взгляд переводит разговор в психологическую плоскость, оставляя за пределами внимания бесплодный спор о происхождении этничности, важна ее феноменологическая данность и функциональная актуальность. На эту парадигмальную тенденцию в современной культуре указывает философ Н.И. Воронина, отмечая, что «современность характеризуется резким противостоянием «внешнего» и «внутреннего» мира человека» [162.12].

Как пишет философ Н.В. Кокшаров, «если национализм в человеке затрагивает его «коллективную» суть, то этничность - его «индивидуальную» составляющую личности. Поэтому знание своих корней для «индивидуального» человека необходимо, чтобы быть в системе координат. И только культура своего народа является системой координат, т. е. этничность» [174]. Этничность тесно сопряжена с процессом самоидентификации человека, отсюда, видимо, особая роль творческой личности в этнофутуризме. Сегодня всё большее число учёных придерживается мнения об этничности как одном из проявлений общечеловеческого процесса индивидуальной адаптации личности. Этничность сегодня превращается в социальную и культурную ценность. В связи с этим О.И. Генисаретский высказывает мысль о том, что, говоря о сохранении культуры, «может быть, целесообразнее думать про будущее этносов, чем про будущее союзов композиторов или художников» [163].

Можно предположить, что реактуализация этничности есть проявление кризиса идентичности в современной жизни. В культуре реализовалась опасность, о которой размышляет Н.И. Воронина, когда место онтологии оказалось занято идеологией, или даже идеологиями, и этничность, представляющая интимное личностное начало в человеке, призвана восстановить и реабилитировать внутренний мир человека.

Поиск решения проблемы предполагает два аспекта: «пространственное восстановление всех компонентов, реально входящих в содержание культурного опыта, с отношением к ним как к ценностям, а



также во времени – восстановление единства прерванной традиции. Преодоление кризиса идентичности может основываться на восстановлении этнического мифа, т. е. на перенесении в прошлое образа целостности культуры и отношение к нему как подлинности, своей «почве», к которой необходимо вернуться» [168.261]. Этнофутуризм стремится реализоваться через второй способ.

Проблема этничности во многом связана с маргинальным состоянием. Маргинальный человек принадлежит одновременно двум или большему числу этнических групп. Он хочет жить в двух мирах, желает сохранить свои традиции, язык и религию и одновременно быть принятым в новой среде. Можно говорить о маргинальности целого этноса, каковыми исторически является марийский народ. Основная идея теории маргинальной личности сводится к тому, что несовместимость ценностей и ожиданий двух референтных для нее этнических групп, отражаясь на психике, вызывает внутренние конфликты. Особенно острыми эти конфликты оказываются тогда, когда индивид имеет глубокую положительную идентификацию с обеими группами.

Одной из стратегий разрешения конфликта становится посвящение себя творческой деятельности. Этнопсихолог А.А. Налчаджян отмечает, что среди маргиналов в процентном отношении намного больше творческих личностей, чем в целом в населении страны [127.127]. Среди них есть те, что развивают свою культуру, опираясь на культурное наследие народа, есть подражатели, которые фактически являются носителями культур других народов, и группа деятелей, с которой можно отождествить этнофутуристов, которая творчески объединяет свое национальное с заимствованным, осуществляя тем самым новый синтез. Конечно же, при более внимательном изучении творчества каждого художника-этнофутуриста можно будет найти при желании представителей двух других групп, но декларируется сознательно именно третий вариант. Психологические (и политические) преимущества этого метода очевидны – полная положительная

идентификация со своим этносом совмещается с уважением к другим народам.

На наш взгляд именно маргинальность стала психологической основой неожиданного сближения субкультурных городских групп с этнофутуристами в рамках фестиваля «Живая вода».

Этничность стала в XX веке важным центром мобилизации разнообразных социальных групп на достижение конкретных политических целей, оспаривая первенство такой мобилизации у класса, с одной стороны, и у нации - с другой. В этнофутуризме она впервые принимает духовно-художественную направленность. О.И. Генисаретский видит в этом причины притягательности движения этнофутуризма для цивилизационных миров другого типа, адекватность идеи в условиях экологической культуры (в том числе для экофеминистов, которые природность связывают с родом и с возрождением роли творящего женского начала). «Мы услышали в этом не просто вызов, - пишет исследователь, - а некую весть о том, что этничность может проживать себя иным способом (цивилизационно, в формах современного искусства - футуризм, проектность), нежели то, что откристаллизовалось, и окостенело в формах национального государства» [163]. Эту стадию развития культуры народа он называет постнациональной этничностью.

Исходя из своего понимания явления, ученый дает следующее определение этнофутуризма. Это «самоназвание для культуротворческих и культуроохранительных движений финно-угорского мира, которые этничность обрабатывают, проживают и претворяют в формах современного искусства и современной гуманитарной мысли» [163].

Мобилизация этничности может происходить в трех направлениях: политическом, культурном и мифологическом. Наивысшим принято считать политическую идентификацию, но, как замечает Л.Г. Ионин, данная форма «не столько высшая, сколько «верхняя», которая завершает формирование национальной идентичности» [119]. Более фундаментальная, более широкая

и прочная форма - культурный национализм. Национальная культура, как мы уже рассмотрели, неперемное следствие современного индустриально-технологического развития. Мифологическая идентичность - это подлинная этническая идентичность, и уже на ее основе создаются культурная и политическая «надстройки». Это не миф, который отражает прошлое, а миф, который представляет собой сегодняшнюю реальность. И когда мы пытаемся понять, почему культура этнофутуризма ориентируется на архаику и миф, мы должны учитывать, что именно там коренится этничность. Этнофутуризм обнаруживает четко выраженную мифоцентричность и мифотворческую ориентированность. Декларируя идею слияния древнего и современного, прошлого и будущего, это явление синтезирует мемориальность культуры этнической стадии и прогностическую нацеленность национального типа культуры. Все это говорит в пользу качественно нового этапа развития этносов, участвующих в движении этнофутуризма.

Если иметь в виду различия внутри этнофутуристического движения, то целесообразнее подходить к этому вопросу так, как сформулировал это Петер Домокош, выделяя четыре географически-языково-экономически-культурные зоны: 1. Карпатская (венгры); 2. Скандинавско-балтийская (финны, карелы, ижора, вепсы, водь, эстонцы, ливы, саамы); 3. Волжско-Камская (мордва, мари, удмурты, коми, пермяки); 4. Западно-Сибирская (манси, ханты, ненцы, эненцы, нгасаны, селькупы). При таком подходе различия становятся очевидными в целостном плане. Именно такой, региональный, подход естественным образом складывается в изучении этнофутуризма как культурного движения финно-угорского мира.

Таким образом, рассмотрев этнофутуризм в контексте этнокультурогенеза можно сделать следующие выводы:

1. Этнофутуризм актуализирует категорию этничности, что является проявлением кризиса идентичности в современной жизни. Это во многом связано с маргинальным состоянием некоторых этносов и национальной элиты. Этнофутуризм стремится к преодолению этих проблем

на основе перенесения в прошлое образа целостности культуры, восстановления этнического мифа, который необходимо вернуть в новых формах. Тем самым осуществляется глубинный уровень идентификации - мифологический.

2. Этничность мыслится отдельно от политической мобилизации, реализуясь в духовно-художественной деятельности.

3. Декларируя идею слияния древнего и современного, прошлого и будущего, это явление синтезирует мемориальность культуры этнической стадии и прогностическую нацеленность культуры национального типа.

4. Все это говорит в пользу качественно нового этапа развития этносов, участвующих в движении этнофутуризма. Эту стадию развития культуры народа О.И. Генисаретский называет постнациональной этничностью.

## ГЛАВА III. ЭТНОФУТУРИЗМ В ИСКУССТВЕ

### 3.2. ЭТНОФУТУРИЗМ В ИСКУССТВЕ ФИННО-УГОРСКИХ НАРОДОВ И ОСОБЕННОСТИ МАРИЙСКОГО ЭТНОФУТУРИЗМА

Как одну из наиболее динамичных сфер культурной практики, чутко реагирующую на малейшие изменения социальных и иных условий жизни общества и связанных с ними колебаний «социального заказа» и спроса на ту или иную художественную продукцию, характеризует искусство А.Я. Флиер. Очевидно, в этом заключается одна из причин того, что ярче всего этнофутуризм проявляется сегодня в искусстве.

Главная особенность этнофутуризма, на взгляд Н.А. Розенберг, – тенденция к синтезу различных видов творческой деятельности. «Ценность этнически обусловленного высказывания появляется в том, как художники воплощают культурный универсум своих народов и на уровне воссоздания материальной предметности культуры: тела, вещи, социума, и на уровне символических смыслов высказывания» [185]. Если на авангардистских выставках встречи с молодыми поэтами и музыкантами являлись просто составляющей программы, то на этнофутуристических фестивалях уже «сама среда проведения перформанса трансформируется в пространство, обладающее художественными качествами». Особенно важно, что в атмосфере этнофутуристических фестивалей происходит срастание деревенской и городской культуры. Вспомним, что К.Салламаа ставит перед этнофутуристическим движением финно-угоров задачу создания городской культуры, очевидно, один из способов ее решения найден.

Многие исследователи, да и сами художники, подчеркивают высокую ценность авторского высказывания в этнофутуризме. И в этом видят «существенное отличие его от постмодернизма, с его клишированностью, склонностью к цитированию, снисходительным отношением, даже скепсисом к поискам истины» [185]. «Эти знаки символизируют древние мордовские корни... я не находил их в сфере декоративного искусства. Я изображаю

такие знаки, потому что чувствую, что они должны быть именно такие», - говорит мордовский художник С. Ливанов [100.27]. Миф всегда присутствовал в искусстве как естественный источник художественного творчества, давший ему первоначальный толчок, как источник образов и тем, но у этнофутуристов мифоцентрическая ориентация приобретает иной характер. Они становятся мифотворцами.

Этнофутуристы систематично исследуют традиции и мифологию своего народа. Воссоздавая этнически значимые образы, художники глубоко индивидуальны, подчеркивают свою авторскую независимость, отмечают свое личное творческое и мифотворческое начало. Велика роль интуиции. Приведем для примера несколько авторских реплик. «Я не стараюсь изображать мифы, а только некоторые свои собственные идеи, мое собственное понимание мифов, может даже какие-то новые мифы» (Павел Микушев) [100.26]. «Намеренная разработка национальной культуры, по моему, бессмысленна. Я переносу весь накопленный материал на бумагу и холст спонтанно, неосознанно». (Юрий Дырин) [100.24] «Самое важное в искусстве именно эта догадка, которая действует совершенно иначе, чем умственное осмысление. Вопрос не в изобретении, а в некоем поиске совершенного знания и это знание является поиском пути к собственному Я» (Сергей Орлов) [100.24]. Эта особенность больше отсылает к традиции модернистского творчества, творчества символистов, нежели к постмодернизму.

В.В. Бычков, анализируя новейшие тенденции в искусстве, констатирует наметившийся переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью как в буквальном (компьютерная квазиреальность), так и в переносном смысле. Если мы проанализируем практику этнофутуристических перформансов в Удмуртии, то увидим аналогичную тенденцию. Прослеживается она в деятельности группы «Пелё-Пелё» и творческого объединения «АнаХата», образовавшегося в 2002 году.

Участники ставят вопрос об отходе от ортодоксального (!) этнофутуризма, декларируя обращение к психошаманизму. Свою музыку участники объединения характеризуют как этно-эмбиент.

В аудиовизуальном дигитальном трансово-медитативном перформансе под названием «Куара-ланга» («Звуки из пустоты») глазами журналистки Н. Гладыш выглядит это так: «в центральном «отсеке» Выставочного зала наподобие алтаря выставлен синтезатор, установлены три микрофона на стойках, разложены в большом количестве экзотические музыкальные инструменты. Начинает электроника, на ее басовой «канве» музыканты, одетые в холщовые штаны и просторные рубахи, начинают «вывязывать» свои импровизации, беря в руки те или иные инструменты. Причем происходит это, по их словам, абсолютно спонтанно - в ход идут то свирели, то тимпаны, то щипковые или духовые какого-то странного вида. Принцип вполне джазовый, но поскольку музыкальный «ключ» на этом «нотном стане» стоит иной, то и результат получается несколько неожиданный. Хотя тоже в чем-то знакомый - это похоже на спектакль по мотивам шаманского камлания. Сходство усиливается, когда звуки вызывают, приманивают «из пустоты» некоего «духа», лицо которого закрыто ритуальной маской. Из-под маски появляется Юри Кучыран (он же - куратор, как они говорят, ансамбля «Пелё-пелё», известный в Ижевске художник Юрий Лобанов, кстати, автор государственного герба Удмуртской Республики). И вот действие переходит в новую стадию - Юри «шаманит», манипулирует с различными предметами (куклы, плетеный кушак, домотканое полотенце, птичье перо и т.д.), не в полном смысле этого слова, но танцует, и - главное - ведет вокальную партию. Тут тоже не скажешь - «поет», потому что это то шепот, то вскрики, то бормотание, но в итоге получается как бы соло наряду с инструментами. Но все это, так сказать, «технология», а главное-то заключается в том, что молодые люди вовсе не «интересничают» ради того, чтобы удивить или развлечь публику. Они на самом деле так медитируют, чтобы создать эмоциональную ауру, которая открывала бы сердца и души, раскрепощала их

навстречу друг другу» [14]. Таким образом, в этнофутуризме намечается слияние художественного и ритуального актов.

Выделенные особенности надо обозначить как фундаментальные особенности этнофутуризма в искусстве в целом, во всех его видах, определяющие его творческий метод.

По сложившейся в философии искусства точки зрения в переходные периоды истории ведущими оказываются так называемые временные виды искусства, т. е. литература и музыка. Характер становления этнофутуризма во многих финно-угорских республиках это положение подтверждает. К тому же, в Удмуртии обстоятельный анализ этнофутуристической литературы можно найти у В. Шибанова, П. Захарова. «Своеобразной кульминацией художественного движения» определяет удмуртский исследователь С. Завьялов совместный культурологический труд С. Васильева и В. Шибанова «Под тенью зэрпала: дискурсивность, самосознание и логика истории удмуртов» (1997). «Уникальная в восточнофинской культуре книга посвящена постструктуралистской проблематизации удмуртской культурной модели: Делёз и Гваттари, Бодрийяр и Деррида соседствуют на его страницах со сказителями архаического эпоса» [169].

Как пишет О.А. Кривцун, в переходные этапы культуры, отмеченные мировоззренческим кризисом, «столкновение смыслов, противостояние ценностей, трансформация узнаваемого в неузнаваемое - все эти разрушительные признаки, вовлекающие устойчивую картину мира в водоворот превращений и коллизий и вызывающие кризисные процессы в живописи и литературе» [176.34], оказываются напротив, весьма благоприятными для музыки, способной обращать пульсирующую напряженность в новые формы движения и развития музыкальной ткани. По этой причине музыка не случайно становится ведущим видом искусства, группирующим вокруг себя другие художественные виды, нередко заимствующие у нее композиционные принципы и выразительные приемы. Музыка активно взаимодействует с театром, танцем, словом, помогая им



преодолевать дефицит собственной формы, быть носителем полновесного художественного смысла.

Этнофутуристическая музыкальная стилистика вырастает из обозначенного выше, общего для всех видов искусства принципа, она складывается из синтеза традиционной, фольклорной выразительности и возможностей современного рока, джаза, бардовской песни, электронной музыки и т.п. жанров (то, что отчасти является современным городским фольклором, а частью – современной профессиональной музыкой). Синергетическим, взаимоусиливающим действием обладает слияние народной манеры пения (открытой, свободной, закликающей) и акцентированной ритмики ударных инструментов. Это порождает совершенно необыкновенную энергетику, пробуждающую глубинный «первобытный» отклик человеческого естества, и в этом, наверное, кроется секрет популярности подобной музыки. В инструментальной музыке выразительностью подобной народному вокалу обладают наиболее архаичные народные инструменты, особенно духовые. Малые формы становятся в этой музыке ведущими, они более мобильны, крупная форма сегодняшнему этнофутуризму не подходит.

Что же делает музыкальную композицию этнофутуристической? На этот вопрос пытается найти ответ практически единственный музыковед-этнофутурист из Удмуртии М. Ходырева. Она считает, что этнофутуристическое произведение «концептуально, оно должно иметь некий глубокий смысл, некую эстетическую идею, закодированную в музыкальных звуках. Иначе, это просто поп-музыка вроде той, которую делает русская группа “Ивана Купала”. Лёгкость звучания, развлекательность композиций группы скорее говорят о принадлежности “Ивана Купала” к направлению рок и поп-музыки. Футуристическое искусство по сути наполнено драматическим началом” [189].

Очевидно, за «драматическим началом» необходимо видеть суггестивное воздействие этнофутуристической музыки, порождаемое

синкретичным, художественно-спиритуальным содержанием. Она должна быть в человеке, так сказать, «первобытные переживания», нести мифологическое мироощущение в этнически неповторимой форме. В целом можно добавить, оно пересекается с более широкими явлениями «этническая музыка» и «эзотерическая музыка».

М. Ходырева считает, что о данном явлении в настоящее время говорить сложно, т.к. необходимо определить эстетически жанровые рамки этого направления, его идейные принципы. С этим следует согласиться.

Если в марийской литературе можно найти писателей, творчество которых можно отождествить в этнофутуризмом (В.Микор, З.Дудина, А.Спиридонов), то в музыке обнаруживается удивительный пробел. В республике нет ни одного этнофутуристического музыкального и хореографического коллектива. Отчасти свет на данное обстоятельство проливает статья 1991 года авторитетного марийского ученого-фольклориста В.А. Акцорина.

В ней критиковались некие «сторонники рок-направления» в искусстве, которые «понимая фольклор как застывшее дореволюционное народное искусство, стремились направить и советское фольклорное искусство по пути архаизации костюмов, песенных и хореографических номеров, тем самым, может быть, вызвать нигилистическое, космополитическое отношение молодого поколения к народной культуре, а заодно создать основу для полного перехода к модернистскому искусству». «Как и положено», «сам народ в творчестве вокально-инструментальных ансамблей, рок-направления в музыке видел угрозу не только сформировавшимся фольклорным традициям, но и творчеству самодеятельных художественных коллективов, произведениям марийских композиторов, в целом — угрозу национальным традициям марийцев, русских, татар, чуваш, удмуртов и представителей других народов, проживающих на территории Марийской АССР» [158.42-43].

Для «научного» разгрома новых явлений в культуре тогда было изобретено понятие «антиисторизм» в развитии современного самодетельного искусства». Политики от культуры и науки опасались «необъективной» оценки со стороны отечественной и зарубежной науки уровня развития современного марийского народного искусства, которое, как подчеркивалось, «нисколько не отстает от современного профессионального искусства». Из статьи следует, что даже профессиональные коллективы, например, хореографический ансамбль «Марий Эл», оказались вовлечены в модернистские эксперименты. Объективные процессы в этнической культуре под лозунгом борьбы «против безнационального интернационализма или псевдоинтернационализма в искусстве», очевидно, были подавлены.

Сходные процессы развивались в то время и в удмуртской музыке, но этим тенденциям в другой республике удалось выстоять и прорасти. В 80-е годы в Ижевске появилось неформальное профессиональное творческое объединение «Лодка», которое организовывало выставки художников, перформансы и иные акции, обязательно сопровождавшиеся музыкой авангардного, этнического звучания или непосредственного аутентичного пения. В конце 90-х образовался творческий коллектив «Одомаа», в него вошли артисты, учёные, поэты, писатели, музыканты и все, кого интересовало и волновало этнофутуристическое направление в искусстве. Фестивали, проводимые участниками группы с 1998 года, являются, по сути, выставкой – театром с перформансами, хеппинингами, инсталляциями, с выездом в деревни, для соприкосновения с подлинным народным искусством. Один из зачинателей этнофутуризма в Удмуртии и организаторов объединения «Лодка» А.Г. Юминов сегодня возглавляет ижевскую студию «Kama-Records», которая занимается записями аутентичной и этнофутуристической музыки таких групп, например, как «Virgo in tacta» и др.

Интересный опыт в музыке имеет в Мордовии мужской фольклорный ансамбль «Торама» Владимира Ромашкина, собирателя и пропагандиста

древней мордовской музыки. Ансамбль был награжден государственной премией республики, а в 1994 году стал обладателем золотой медали и главной премии всероссийского конкурса народной музыки «Голоса России». «Торама» постоянно участвует в фестивалях и концертах за рубежом: в Эстонии, Финляндии, Латвии, Швеции, Польше, Англии. Коллектив связан и с академической средой опытом полевых исследований с Обществом Кастрена, Музыкальной Академией Яна Сибелиуса, Финно-угорским Обществом. Участники «Торамы» не только поют и священнодействуют - они осваивают старинные музыкальные инструменты. По старым книгам и музыковедческим исследованиям реконструированы мордовская скрипка-гарзи и дудки- нуди. Наконец, ансамбль экспериментирует в области этнофутуризма: совмещение своего многоголосия с джазом и роком. Так «Торама» приобщает мордовскую молодежь к первоисточникам, не консервируя, а расширяя и развивая традицию. Объединенный ансамбль «Торама-джаз» исполняет музыку, в которой переплелись современный джаз и архаичные мордовские песнопения. Интересны совместные проекты «Торамы» с группой «Морденс», детской студией «Торама» и финским коллективом, поющим а'капелла, «Менайсет».

Если А.Г. Юминов с гордостью вспоминает, как со «свежего дыхания» тяжелого рока в конце 80-х в Удмуртии началось вступление удмуртской культуры в «новую фазу», которую В.Л. Шибанов называет «Современностью» с большой буквы [188.42], то марийская культура сегодня может констатировать пресловутую «отсталость» в этой области. И это при наличии мощного пласта популярной эстрадной марийской музыки.

Группа пластических видов искусства, как считается, расцветают в устойчивые эпохи. Тем не менее, живопись стала истинным культуротворческим авангардом этнофутуризма. В изобразительном искусстве этнофутуризм принес щедрые плоды.

Это ярко проявилось в марийском искусстве. Обладая специфическими особенностями, такими, как наглядность и универсальность

иконографического языка, близость в самом принципе изобразительности к декоративно-прикладным искусствам, особо развитым у марийского народа, изобразительное искусство, переработав разнообразный опыт прошлого и современности, оказалось способным сегодня наиболее полно и адекватно отобразить изменения, происходящие в марийской духовной культуре. Возможно, что не последнюю роль сыграли и некоторые ментальные особенности мари, идущие из глубин архаики, когда табуированная сфера, сфера неназываемого и необсуждаемого предстает через изображаемое. В древности считалось, что легче и безопаснее изобразить миф, нежели его произнести, рассказать. Языческая мифология и символика играли важную роль на протяжении всей истории марийского искусства, считает С.М. Червонная. Они определяют его национальное своеобразие придавая марийскому искусству «особую религиозную одухотворенность, колдовское очарование, романтическую таинственность, экзотическую яркость» [190.202].

Необходимо отметить еще одно благоприятное обстоятельство: подъем этого направления в изобразительном искусстве происходил чуть позже, чем в музыке, а потому не подвергся идеологическому подавлению.

К движению этнофутуризма присоединились Валерий Боголюбов, Сергей Евдокимов, Измаил Ефимов, Юрий Таныгин и Александр Иванов. Говоря об этнофутуризме в марийском изобразительном искусстве, мы не можем обойти вниманием значительное творчество Ивана Ямбердова, поскольку его философия и творческий метод являются этнофутуристическими по сути, но не по форме.

Целый ряд особенностей марийского этнофутуризма в изобразительном искусстве высвечивается на фоне постмодернизма как художественной идеологии. К примеру, приоритет иронического начала на переходном этапе, присущий постмодернизму, бесспорный для современной культуры в целом, не обнаруживает себя в искусстве очерченного круга художников. В их творчестве мы найдем своеобразное преломление

героического и эпического начал. А потому интимность и разговорность художественных образов зачастую переплетается с монументальностью. Достаточно сравнить картины «Возрождение» (Илл.26) и «Колыбельная» (Илл.28) Юрия Таныгина. Если первая выглядит декларативно, вселенски значительный акт восстановления единой ткани времени осуществляет Герой, то на второй тот же самый «бронзовый идольчик» представлен в щемящей мирной, окутанной непередаваемыми ощущениями детства, обстановке.

В то же время творчеству этнофутуристов других республик, например, Ю. Дырину (Мордовия) В. Асташевой (Коми), А. Чернышову (Удмуртия) и многим другим зачастую свойственно изысканное тонкое чувство юмора. У Дырина оно проступает в работах наивно-лубочной направленности, художник не лишен тонкой самоиронии в лучших постмодернистских традициях. Об образах обитателей мордовской деревни, созданных М. Салдаевым искусствовед Е.В. Бутрова отзывается следующим образом: «национальные характеры интересны и более чем ироничны, они, скорее, полны сарказма» [9.35]. В. Асташева остроумно развивает тему становления человеческой цивилизации в графическом фризе «Переход». А.Чернышов создает забавные образы, используя предметы быта или их элементы.

Видимо, определенные региональные особенности республики ведут к тому, что в ее художественной жизни отсутствуют постмодернистские формы творчества, такие как перформансы, инсталляции и разного рода акции, синтезирующие выразительные средства различных видов искусств и современных технологий, а потому нет всего этого и в творчестве марийских этнофутуристов. Хотя их роль в этнофутуризме весьма существенна, поскольку дает возможность обратиться к обрядовой традиции своих народов, чтобы «вспомнить и поведенчески ощутить» свою коренную культуру, «найти связи между крестьянским укладом жизни и современным городским» [185].

Так, например, в Мордовии подобной значительной акцией стала выставка «Этно: параллельные миры» в январе 2004 года, в рамках которой были представлены перформансы, видео-арт, инсталляции, этническая музыка, сплавившиеся в единую чувственно воспринимаемую, непосредственно осязаемую ткань.

В Удмуртии на волне пробуждения интереса к шаманству ярко развивается жанр перформанса. Это вид художественного творчества, объединяющий возможности изобразительного искусства и театра. Ему предшествовали «живые картины», но окончательно он сложился в акциях представителей дадаизма и в особенности концептуального искусства второй половины двадцатого века. В отличие от хэппенинга, рассчитанного на активное зрительское соучастие, в перформансе всецело доминирует сам художник или специальные статисты, представляющие публике живые композиции с символическими атрибутами, жестами и позами.

В первую очередь необходимо отметить творчество художника Юри Кучырана, а также удмуртской актрисы Ольги Александровой. Возрождение шаманства выражено у Александровой в наиболее архаической форме - в женском обличи, так как в эпоху матриархата шаманами выступали женщины (моноспектакль «Куинь сюан гурьёс» (« Три свадебных напева»)). Продолжателем этого возрожденческого начала выступил и мужской ансамбль «Катанчи» со спектаклем «Улон - питран» («Жизнь - колесо») на основе семейно – родовых и аграрных культов. Перформанс Кучырана «Каллен-олле» («Ухнем не спеша») является «неорганическим слиянием разнородных элементов на основе постижения смыслового предназначения мужского костюмного комплекса. Другой его перформанс «Оти-тати, отцы-татцы» («И там и сям, и то и это») тоже связан с шаманскими инициациями, но уже «с большим преобладанием стремления постичь триединство Любви великой - великие таинства Веры, Надежды, Любви» [44].

Перформанс становится как универсальным средством художественно-театрального самовыражения, так и средством мощного терапевтического

воздействия на человека. «Я играю и стираю всё отрицательное, накопившееся в моей судьбе за прожитое время во время страстных очистительных телодвижений и песнопений, и к этому катарсису приобщаю и присутствующих. Судьба дана нам свыше, мы не можем кардинально ее изменить, но мы можем её подкорректировать» [44], - говорит Ю. Кучыран. В финно-угорских культурах перформансы приходят на смену «этнографически подлинному обряду», действия берут за основу древние прообразы культуры. Перевоплощаясь, то в прародителя человека в медвежьем облике, то в рождающуюся пчелу, художники переживают судьбу основателя собственного рода, «утверждают свое право на функционирование в культурно-целостной традиции» [185]. Таким образом, в этнофутуризме перформанс становится наиболее подходящей формой для воплощения синкретически-синтетической тенденции слияния ритуального и художественного, религиозного и игрового начал в культуре.

Театр, как синтетический вид искусства также откликается на этнофутуристические идеи. Ольга Александрова вот уже несколько лет руководит театром обско-угорских народов «Солнце» в Ханты-Мансийске. В рамках фестиваля «Камва» сложилось направление театральных проектов, в котором тон задает уникальный коллектив – пластический синтез-театр «Мимикрия».

В искусстве XX века становится актуальным вещно-пластическое начало, что породило, например, такой вид искусства как инсталляция. Духовное окружение художественных произведений оживает в связи с использованием предметов человеческого быта в искусстве. В сказках и мифах также жило представление о единстве человека с природой и их функциональности. Инсталляции подчеркивают качества вещи произведения, так явно выраженные в древней ритуальной пластике, а потому этнофутуристы активно работают и в этом виде искусства. Кроме традиционного масла и холста в изобразительном искусстве стали появляться графика, батик, смешанные техники, металлолом и скульптуры из разных



природных материалов. В этом же ряду необходимо отметить и декоративно-прикладное искусство, которое является плодороднейшей почвой для этнофутуристических поисков. В Мордовии это творчество Л. Колчановой в области дизайна костюма и резчиков по дереву П. и А. Рябовых. В Марий Эл интересным представляются творческие поиски вышивальщицы и дизайнера одежды Ираиды Степановой.

Удивителен также тот факт, что марийские художники вообще не устраивают никаких совместных мероприятий, мало общаются друг с другом, предпочитая работать самостоятельно и участвовать в этнофутуристических акциях за пределами республики. Отсюда, отсутствие стилистического единства в марийском изобразительном искусстве этнофутуризма, чрезвычайное индивидуальное разнообразие в способах высказывания.

За этой особенностью опять-таки высвечивается проблема маргинальности национального художника. В отличие от коллег из других республик марийские художники-этнофутуристы являются выходцами из сельской местности и хорошо владеют родным языком. Язык, как пишет Н.И. Воронина, является «творцом культурных параметров». В его основе «держится нечто бессмертное. Заговорив на материнском языке, дитя безотчетно наследует тысячелетнюю историю» [161.125]. То есть этническое чувство марийским этнофутуристам присуще в полной мере, а значит, и этническое художественное мышление. Но господство советских установок в художественной культуре республики, что мы видели хотя бы на примере событий в музыкальной жизни, привело к тому, что художники не доверяют местным критикам и искусствоведам (что мы испытали на себе), а заодно и друг другу. Хотя, в последние годы отношение к этнофутуризму в республике кардинально изменилось. Регулярными стали выставки, крупнейшими из которых явились, например, «Три тотема» (МИИ РМЭ, 2005-2006гг.), «Этнофутуризм» (НХГ Марий Эл, 2007г.) и др. Стратегию поведения этих художников можно охарактеризовать как уход, бегство,

отступление, то есть запускается защитный механизм самоограничения (саморестрикции), что позволяет им уйти от потенциальных конфликтов.

Таким образом,

1. Фундаментальные особенности искусства этнофутуризма состоят в следующем: высокая ценность авторского высказывания в форме мифотворчества, тенденция к синтезу различных видов творческой деятельности, тенденция к размыванию границ между действительностью и условностью, слияние художественного и ритуального актов. Эти особенности определяют творческий метод этнофутуризма в искусстве.

2. На благодатной почве отмеченных тенденций ярко развивается искусство перформанса, а также изобразительное искусство, литература и музыка, экспериментальные формы театрального творчества.

3. В марийской культуре этнофутуризм имеет место только в изобразительном искусстве. Отсутствуют не только классические виды искусства, такие как музыка, хореография и театр, но и постмодернистские формы творчества - перформансы, инсталляции и другого рода акции. В изобразительном искусстве марийских этнофутуристов приоритет иронического начала на переходном этапе, присущий постмодернизму, не обнаруживается. Художники работают разрозненно. Как общественное движение этнофутуризм в республике не представлен.

### 3.3. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭТНОФУТУРИЗМА В МАРИЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

«Содержание художественной жизни любой эпохи можно рассмотреть с позиций не только самодостаточности, но и с позиций преемственности» [176.36], - считает О.А. Кривцун. Это необходимо сделать и нам для наиболее полной характеристики специфики марийского этнофутуризма.

С.М. Червонная различает в марийском искусстве историко-хронологически четыре стратиграфических слоя, которые, соприкасаясь друг с другом, представляют все же самостоятельные типы художественной культуры. Первый – древнемарийское искусство, включающее прамарийское

и протомарийское наследие эпохи неолита, бронзы и раннего железного века в единстве с азелинской культурой раннего Средневековья и собственно «древнемарийским» искусством XI-XIII веков. Второй тип - народное творчество XIX - начала XX вв., известное по этнографическим материалам и подкрепленное в археологических источниках XVI – XVIII вв. это вышивка, резьба по дереву, плетения из лозы. Третий тип формируется в профессиональной художественной культуре. Для этого типа принципиальна очевидная дистанцированность самого художника от языческого мира, «в который он скорее играет, нежели воспринимает его всерьез» [140.204]. Отношение же к нему было разным: ироничным, отстраненно-объективным, критическим, как у «ахрровцев» 20-х годов XX века (Илл.1), а также симпатизирующим и сочувствующим. Этот тип включает изобразительное искусство, начиная с 20-гг. прошлого века до сегодняшнего дня. И, наконец, четвертый тип, «неоязыческий», возник в 90-е годы. По сути, речь идет об этнофутуризме, хотя термин не употребляется.

Художественное наследие первого и второго этапов стало материалом для качественного осмысления в этнофутуризме. Здесь преемственность очевидна, это питательная среда, поскольку она и есть непосредственно народная, традиционная культура. А вот взаимосвязь третьего этапа с этнофутуристическим необходимо исследовать отдельно. Во-первых, оба связаны с профессиональным искусством, во-вторых, с профессиональным художественным образованием европейского типа.

Н.А. Розенберг указывает на поиски своего художественного пути в складывавшихся молодых профессиональных культурах народов СССР 20-30-х годов прошлого столетия. Не вполне выделившееся из фольклорной традиции миропредставление этих авторов определило «наивный» характер их искусства. В обращении национальных культур к своим истокам Н.А. Розенберг видит проявление деятельности просветителей конца XIX – начала XX вв. Эта стадия «могла перерасти в национально-самобытное профессиональное искусство, но провозглашенный в 1925 году

И.В. Сталиным тезис об искусстве современности жестко направил дальнейшее развитие художественной культуры по рельсам «социалистического по содержанию, национального по форме искусства». Обращение к фольклорным истокам воспринималось как проявление национализма, слом этого направления осуществлялся беспощадными и кровавыми методами» [135.141]. В нашей республике к представителям проэтнического направления относятся основоположники профессиональной марийской художественной культуры, художник Константин Егоров, чьим вдохновителем был его отец, историк и идеолог данного направления в культуре Федор Егоров, писатель Сергей Чавайн. Другую тенденцию в марийском изобразительном искусстве той эпохи символизирует такая выдающаяся личность, искренний поборник социалистических преобразований А. Григорьев, политическая машина не пощадила ни того, ни другого. Все они были подвергнуты репрессиям.

В последующие годы в творчестве, как правило, приезжих художников национальная тема возникает исключительно в русле идеологии социалистического реализма, например, марийские женщины, сдающие свои традиционные украшения в фонд обороны, образы советских тружеников в национальных костюмах. Мастерски написанная галерея советских деятелей культуры из числа мари создается нашим земляком А.П. Зарубиным (Илл. 2). Первая марийская художница Е.Д. Атлашкина в соавторстве в М.М. Васильевой предпринимает попытку создания большого исторического полотна «Пугачев в марийском крае». Это направление так называемого этнографического реализма, для него характерна документальная точность в изображении костюмов, деталей быта и т.п.

«Многих русских художников вдохновляла экзотичность финно-угорского национального костюма, орнамента, украшений, несколько иной тип лица или непонятная таинственность обряда, - говорит мордовский художник-этнофутурист А. Алешкин, - это был интерес к внешнему проявлению национального, и во многом он напоминает интерес Гогена к

таитянам. Думаю, что для самих аборигенов Таити творчество великого француза показывает лишь то, «как» их жизнь увидел и понял талантливый иноплеменник, «как» сумел воплотить он свое понимание и мечту об Эдеме. Взгляд же художников «изнутри» своего народа, в принципе, отличается от взгляда «извне» [100.90].

Эта мысль ярко прослеживается на примере творчества Ю. Белкова, приехавшего в марийскую республику в 50-е годы. Национальная тематика увлекает его по сей день. Его портреты женщин-маринок отличает либо искусственность, либо зажатость (Илл.3), что особенно бросается в глаза, если сравнивать их с замечательными образами девочек («У переправы».1962, «Галя».1969). Возможно, это является следствием идейных установок метода социалистического реализма: национальное есть анахронизм, отсталость, уходящий в прошлое образ жизни. Но не исключено, что художник действительно уловил черту народа, скромного, не привыкшего к демонстративному поведению, отчего в портретах деятелей культуры и возникает ощущение искусственности.

В условиях «оттепели» 60-х рождается жизнеутверждающий пафос «суровых», основанный на прежней советской мифологии, в этих рамках возникает и новая, романтическая, проблематика национального, пробуждается интерес к историческому жанру. Хрестоматийными образами той эпохи стали для марийского искусства «Онар» С. Подмарева (1964), «Мелодии Тойдемара» А. Бутова (1966), триптих «Свадьба» Б. Пушкина (1970) и др. (Илл. 5)

С.М. Червонная анализирует «неоромантические» тенденции искусства этих лет, развивавшиеся «внешне в рамках соцреализма, но, не соприкасаясь с реальностью». Этот этап, по ее мнению, соответствовал «тому состоянию этнического самосознания, который формировался в условиях общего летаргического сна нации первого, робкого, подсознательного предчувствия скорого пробуждения» [82.72]. Она подчеркивает то, что «идиллическое направление» в марийском искусстве имело «особую длительную

протяженность в развитии», в этом проявилась его национальная специфика. Причины этого, она предполагает, кроются в ментальности народа, не утратившем «языческого восприятия одушевленной, обожествленной природы, мифологизированной фауны», а также в геополитическом положении культуры, определенной оторванности, изолированности «от магистральных путей развития агитационно-тематической живописи промышленно-транспортной зоны «Большой Волги». Все эти обстоятельства обернулись «неожиданно ценными завоеваниями. Здесь создалось поле относительной творческой свободы». Художник оказался ближе к природе, чем к власти. «Беспримерный «уход в леса» совершил художник С. Подмарев, «совершенно необычное для российской живописи 70 –80-х годов явление»[82.75]. В череде образов марийских богатырей, созданных художниками республики, образ Онара кисти Подмарева является на наш взгляд архетипически наиболее точным (Илл.4). Лаконичность и обобщенность, отсутствие излишних деталей, в том числе национального характера, лепка образа широким плотным мазком, ясная архитектура композиции рождает монументальный вневременной образ эпического героя. Важно, что в образе акцентируется не воинствующее жесткое начало, хотя подчеркнута преувеличенная кисть руки на переднем плане картины сжимающая копьё выдает силу и решительность характера, но лицо героя выражает мудрость и простоту.

Развитие в искусстве национально ориентированных тенденций во многом определялось, по мнению Н.А. Розенберг, тремя факторами: столичными выставками, художественной жизнью Прибалтики, а также явлениями, происходившими в советской графике [135.145]. Обращение к культурной памяти нашло выход в детской книжной иллюстрации, в издании народных сказок. Происходит изменение парадигмы творчества – тема народной жизни, традиций крестьянской культуры, народных характеров, разрабатывавшаяся до сих пор в русле социалистического быта, начинает осмысливаться в соотнесении с фольклорным материалом.

Исследовательница замечает, что к 80-м годам детская книга складывается не только из присущего отдельному художнику видения, но и из умения сделать облик книги в целом национально выразительным. Разработка в книге мотивов народного декоративно-прикладного искусства привела к изменению самого строя изображения (стилистику рисунка, колорит иллюстраций), рисунка шрифтов для заголовков. Органичность, цельность книги включала не только декоративное убранство, но и материальную составляющую, в чем сказывалось традиционное в народном искусстве понимание связи материала с выявлением его предметной определенности.

Исключительной личностью в области марийской книжной графики является заслуженный художник России З.Ф. Лаврентьев, первый марийский художник нового поколения. Все отмеченные выше особенности в полной мере можно отнести к его творчеству. Специалист по истории марийской графики В.Г. Кудрявцев подчеркивает, что в его работах «пафос национального» воспроизводится «со скрупулезной тщательностью», но в тоже время не противоречит «поэтичности, свободному полету фантазии» самого автора. Лаврентьев представляет, на его взгляд, «новый тип художника-исследователя национальной культуры», который является неутомимым собирателем и знатоком традиционного марийского искусства: резьбы по дереву, вышивки, украшений. Исследователь видит корни «феномена Лаврентьева» в «форсированном поиске особой национальной романтики, опирающемся на точное знание народной культуры, явлении закономерном и характерном для 60-70- годов» [122.104]. По сей день Лаврентьев - ведущий оформитель и иллюстратор марийской книги. В его «послужном списке» сборник «Сказки лесов», составленный В.А. Акцориным, произведения ведущих марийских писателей (Илл.6). Часто он работает совместно с В.К. Лаврентьевой, результат их сотрудничества – учебники для самых маленьких «Азбука» и «Букварь», получившие диплом II степени Всероссийского конкурса искусства книги.

Опыт графики повлиял на процесс обретения станковым искусством качеств национальной выразительности. Это происходит в первую очередь в живописном творчестве самих мастеров графики - З.Ф. Лаврентьева, Г.В. Тайгильдина.

Но вот в конце 70- первой половине 80-х годов появляется когорта молодых марийских художников, В. Боголюбов, И. Ефимов, Н. Токтаулов, И. Ямбердов, в их творчестве познание и выражение своеобразия художественного мышления марийского народа становится ведущим мотивом. «Их линия поиска народных поэтических традиций более тонкая, а потому – более сложная и поэтика образного строя» [134.122]. Главный критерий этнического своеобразия для них заключается в выявлении сущности национального специфического начала, в отказе от внешнего воспроизведения национально-этнографических примет. Этим художникам было суждено во многом определить сегодняшнее лицо марийского изобразительного искусства, а также сыграть свою роль в становлении движения этнофутуризма в Марий Эл.

Таким образом, искусство этнофутуризма можно рассматривать как естественное направление движения духовной и художественной мысли финно-угорских народов, насильственно прерванное в 30-е гг., но спустя полвека, восстанавливающееся в своем закономерном развитии.

Важной точкой в восхождении этнофутуризма на земле Онара явилось такое крупное событие в республике, как юбилейная выставка 1987 года «Край марийский», посвященная 70-летию Октябрьской революции. Спустя некоторое время, анализ ее итогов сделала искусствовед Л.А. Кувшинская. Выделив три принципиальных аспекта этой масштабной выставки, она в качестве завершающего отметила «тенденцию, связанную со стремительным ростом национального самосознания марийских художников, с поиском своих истоков» [178.86.] и прозорливо предположила, что этот процесс будет углубляться. Безусловно, этот аспект связан с двумя первыми: соотношением реализма и авангардизма и вопросом поколений. Молодежь представляла



примерно четверть участников выставки. Можно догадаться, что в ее числе была большая доля авангардистов. Автор отметила, что разные образно-пластические системы в живописи имеют право на свое развитие. Таким образом, соцреализм, уже *de facto* к тому времени не являвшийся единственным методом в искусстве, как Марийской республики, так и страны в целом, все же в конце 80-х годов XX века признавался таковым *de jure*.

«Основным, магистральным направлением марийского изобразительного искусства, - предположила в указанной статье Л.А. Кувшинская, - останется реализм» [178.91]. Сегодня мы можем сказать, что для марийской республики ее прогноз оправдался. В рамках интересующего нас явления есть мастера, Иван Ямбердов и Сергей Евдокимов, художественный язык которых, несмотря на глубокий символизм в содержании их творчества, строится на реалистической иконографии. Это обстоятельство затрудняет во многом процесс идентификации их творчества как этнофутуристического с формальной точки зрения. Большинство же вовлеченных в процесс этнического самопознания художников неизбежно ушло в символический язык, опирающийся на традиции знаковых систем народно-прикладных искусств, архаики, а также примитивизма и абстракционизма в живописи.

В обзорах тех лет фигурируют имена Измаила Ефимова и Ивана Ямбердова, то есть художников, успевших заявить о себе в рамках соцреалистического метода. Однако их работы периода юбилейной выставки имеют тенденции отхода от этой традиции. Яркий тому пример – картина Ивана Ямбердова «Красные кони» (Илл.7). На тот момент она трактуется как образ революции, однако Л.А. Кувшинская отмечает такую ее особенность, как «размывку» символа и реальности, что привносит в мысль художника элемент новизны» [178.89]. Чуть позже сам художник будет видеть в работе предвосхищение распада Советского Союза, республики как разбегающиеся кони, но сегодня эта картина у редкого зрителя вызовет столь узкие

ассоциации, будь то Октябрьская революция или же ее итог. Скорее, от нее веет ощущением некоей живой, житнетворящей энергии, летящей сквозь пространство и время. К сожалению, по итогам вышеупомянутой выставки 1987 года имена молодых марийских художников не были названы. Официальная критика их не замечает и не оценивает. Общий итог юбилейного вернисажа: «неожиданностей выставка не принесла».

В 1989 году в Йошкар-Оле состоялась первая встреча финно-угорских писателей с последовавшим образованием Молодежной ассоциации финно-угорских народов (МАФУН) в 1990г. и организацией выставки молодых финно-угорских художников. О ее значении речь шла в предыдущей главе. «Неожиданность» заявила о себе именно здесь. «Авторы представили на суд зрителей картины-символы,... картины философского обобщения жизни, предложили нам возродить язык общения некогда живой, но забытый», - писала в те дни марийская пресса, - «Археологический материал в первую очередь успешно воплощают мастера прикладных искусств, прибегая к стилизации и витализации магического языка, архаического фольклора (образы коней, водоплавающих птиц и животных, солярные знаки)» [43]. Художники, в частности А. Алешкин, анализируя свои творческие поиски, делают следующие выводы: «Мы увидели, что реалистические методы не могут передать мифологические мотивы, без «опускания» на землю, без выхолащивания и упрощения. Только более условные формы изображения передают то, чего нельзя потрогать руками» [180.17].

Двумя крупными выставками был ознаменован 1991 год. Одна из них была посвящена 100-летию со дня рождения одного из первых марийских художников А.В. Григорьева и проходила в Козьмодемьянске, другая - зональная выставка «Большая Волга» - в Казани. И здесь специалисты выделяют отмеченные выше тенденции. Оценку этих явлений дала на страницах «Марийской правды» С.М. Червонная. В контексте поставленной нами проблемы остановимся лишь на некоторых именах.

«Первой попыткой переосмысления исторического пути, «социалистического выбора» марийского народа в современной живописи», «ярким авангардом политического мышления, который дерзко противостоял унылой пропагандистской заданности искусства застойных лет» предстает работа И. Ефимова «Шествие», «видимо, так велико отчаяние от сознания бессилия и покорности шествующего в неизвестность народа, незащищенности вползающей в катастрофу, теряющей свои живые краски природы, что даже художник мирного, лирического склада становится мятежником, духобором, бойцом идейного ополчения, неудержимо поднимающегося и ширящегося по всем республикам народных фронтов» [82].

Свое романтическое кредо Иван Ямбердов выразил в картине «Сюрем. Праздник в Корамасах» и портрете А.В. Григорьева, который представляет своеобразный «крестный путь» целого поколения. «Это сложные полифонические вариации цельной живописной концепции, исторической картины, глубокое пространство которой эмоционально наполнено и артистично преобразовано, приподнято над прозой повседневной жизни» [82].

Новое направление в живописи представил Юрий Таныгин, его творчество С.М. Червонная выделяет особо, о его картине «Колыбельная» (Илл.28) она пишет: «...сложная, многоплановая фольклористика, включающая мотивы и современного народного творчества, лубочного примитива (златорогий олень с настенных ковриков), и очень древней, забытой архаики (фигура младенца, напоминающего бронзового «идольчика» из погребений ананьинской культуры) обретает благодаря интуиции художника органичность и гармонию» [82].

Таким образом, на рубеже 80-90-х годов в марийском изобразительном искусстве появились четкие признаки процесса актуализации национального самосознания, поиска собственной современной самобытности и уникальности. У В. Боголюбова, И. Ефимова и И. Ямбердова он проходит

через этап «критического реализма». Молодежь в лице Ю. Таныгина и А. Иванова, заявляет о себе как об «авангардистах». Как считает С.М. Червонная, на этом этапе художники не поднимались еще до «философской интерпретации древних кодов, символов и всей визуальной системы архаики» [190.80.].

Прорыв марийского изобразительного искусства на новую ступень происходит в первой половине 90-х годов. Если еще в 1991 году С.Червонная предполагает возможность «актуализации наследия древней иконописи применительно к задачам утверждения марийского национального идеала» [82], возможность, например, создания в виде иконостаса портретов исторических лиц, деятелей, мучеников и т.п., то уже через пять лет исследовательница четко констатирует факт, что этот идеал находит свое воплощение, прежде всего, в возрождении язычества, в «оживлении древних пантеистических представлений» [190.78]. Это и есть, по ее мнению, четвертый тип марийского языческого искусства.

После выставок в Венгрии в 1993 году в Йошкар-Оле демонстрирует принципиально иные работы «новый» И. Ефимов. Концепция, объединившая пятьдесят две работы, формировалась у художника предшествующие пять лет параллельно с изучением археологического наследия, символики и культурных традиций финно-угров. Автор говорит о завершении определенного этапа в его творчестве. В эти годы складывается живописная система философии В. Боголюбова, намечившаяся в картине «Весна» 1989 года и окончательно выраженная в работах «Мать с младенцем» 1992 года, «Вращение» 1994 года и т.п. Активно разворачивает свою деятельность А. Иванов. В 1990 году он выиграл конкурс на эмблему 1 фестиваля финно-угорской молодежи. В дальнейшем она стала эмблемой Ассоциации финно-угорской молодежи (МАФУН). А. Иванов закладывает основы этнофутуристической стилистики в марийской живописи, обращаясь, как и И. Ефимов, к археологическому наследию финно-угров. Не случайно именно И. Ефимов позже будет рекомендовать А. Иванова в члены Союза

художников. В близком направлении развивается Ю. Таныгин. Вырабатывает свою поэтическую манеру С. Евдокимов. В 1994 году упомянутые марийские художники влились в движение этнофутуризма, приняв участие в Конференции в Тарту и выставке в Сыктывкаре.

Итак,

1. Истоки этнофутуризма как явления этнокультурной рефлексии необходимо искать в творчестве деятелей марийской культуры 20-30-х годов прошлого века художника К.Ф. Егорова, его отца, историка Ф.Е. Егорова, писателя С.Г. Чавайна.

2. Новый этап в изобразительном искусстве начинается с неоромантических настроений 60-70-х гг., особенно ярко в творчестве С.Ф. Подмарева, «новый тип художника-исследователя национальной культуры» представляет собой З.Ф. Лаврентьев, перенесший открытия книжной графики в живопись.

3. На рубеже 80-90-х годов в марийском изобразительном искусстве появились четкие признаки качественно нового уровня понимания и отражения национальной самобытности.

4. В первой половине 90-х гг. в республике складывается этнофутуризм.

### 3.3. МАРИЙСКИЕ ХУДОЖНИКИ-ЭТНОФУТУРИСТЫ

Прежде чем перейти к непосредственной характеристике творчества каждого из художников-этнофутуристов необходимо особо остановиться на личности художника Ивана Ямбердова, который не относит себя к рассматриваемому движению, но является его выразителем в духовном, глубинном психологическом отношении.

Иван Михайлович Ямбердов заявил о себе в начале 80-х гг. также как и В. Боголюбов и И. Ефимов, но если те достаточно резко меняют свой метод в начале 90-х, то Ямбердов развивается более органично, постепенно, он в большей степени «традиционалист». Художник-монументалист по образованию, он таков и по своей сути, по своему мышлению, а, главное,

чувствованию. Уже в 80-е меняется цветовой строй его полотен, приближаясь к барочно-романтической дионисийской традиции. В работах этого, неоромантического, периода оживают впечатления детства и юности, выплескиваются мечты молодого художника. Это еще предчувствие всего богатства символического потенциала образов. Складываются основные авторские типажи. К концу 80-х годов И. Ямбердов вплотную подходит к их обобщению и символическому анализу. Галерея их выводится на эскизе росписи автовокзала (1988-1989 гг., ДВП, темпера): образ слепого старца и старухи, юноши, молодой женщины, совы, коня, жеребенка и т. п. К этому времени Ямбердов - не просто хороший портретист, «реалист», это мастер, в чьих портретах воспроизводится национальный дух и характер.

Плодотворным в творчестве художника был 1993 год. Его герои буквально оживают, картины значительны по тематике и художественному решению («Поклонение», «Красные кони», «Белая лошадь», «Преломление», «Вселенная»). 90-е годы в творчестве живописца – качественно новый этап. Художник становится глубоким символистом, рассказывающим классическим языком о сущностных проблемах своего народа, реконструирующим мир этнокультурных архетипов и творящим новые мифы в тех же реалистических формах, которые оказываются вполне адекватными. Символичность его живописи многогранна, стереоскопична: это цвет, помноженный на образ, дух, соединенный с чувством, мысль, сросшаяся с переживанием. В это время его духовное и творческое влияние испытали на себе молодые Ю. Таныгин и С. Евдокимов. В мастерской художника складывается своеобразная творческая лаборатория: каждый отыскивает свой ведущий мотив, символ. Еще I съезду финно-угорских писателей в 1991 году Ямбердов подарил расписанное им символическое яйцо, яйцо Первотворения, как напоминание об общих мифологических истоках угрофиннов. Теперь в его мастерской молодежь расписывает подобные, но с собственными мотивами яйца. С подачи мастера появляется замечательный красный петух в творчестве Ю. Таныгина. Эти расписанные изделия до сих

пор находятся в мастерской Ямбердова. Художник учит будущих этнофутуристов не столько формальным приемам национальной орнаментики (в этом еще и сыграл свою роль их общий старший товарищ график З. Лаврентьев), сколько способствует пробуждению их национального чувствования и художественного мышления.

И. Ямбердов – замечательный колорист, именно в его особом колорите кроется мощное эмоциональное воздействие его работ на зрителя. В книге отзывов, в отдельных беседах иногда можно услышать пожелание художнику высветлить цветовую гамму, «добавить жизни» и тому подобное. Но краски ночи становятся не просто выражением переживания самого автора. Понять цвет этого мастера невозможно вне истории и сегодняшнего состояния марийского народа. Колорит становится его средством познания и выражения самочувствия нации: тревожно-сумеречный, с ослепительными вспышками надежды и озарения, всполохами грядущего приближения истины и самообретения.

Для него в принципе характерно возведение образов, взятых из его реальной жизни, в ранг не просто типических, но, в конечном счете, архетипических. Так священное дерево онапу, древо-жрица, древо-Овда, пришло в творчество художника из воспоминаний детства, образы родных и земляков послужили для персонификаций архетипов старца и старухи, анимы, архетипа дитя, прочих женских и мужских архетипов. Художник добивается этого через постепенный отход от жанра портрета путем введения в картину аналогий, метафорических образов, путем отказа от бытовых подробностей и максимального обобщения. Плодотворным материалом послужили И. Ямбердову впечатления от ночной пастьбы лошадей. Лошадь становится фундаментальным, всеобъемлющим символом, способным выражать самые разнообразные аспекты Бытия: время и энергию, красоту и гармонию, жизнь и традицию, прошлое и будущее.

Метаморфоза – один из главных механизмов классического мифа. «Жизнь... воспринимается как нерушимое непрерывное целое, не

допускающее никаких резко очерченных и ясных различий. Границы между различными областями не являются непреодолимыми барьерами; они пластичны и неустойчивы. Если и существует какая-то характерная и особенная черта мифологического мира, какой-либо закон, управляющий подобными изменениями, так это закон метаморфозы» [121.428], - писал Э. Кассирер. У Ямбердова, как ни у какого другого художника, метаморфоза становится ярким выразительным приемом: его герои находят параллельное воплощение то в образах природы, то в человеческом обличье. Зритель наблюдает магическое превращение персонажей в его мифах. Древо Жизни оказывается Овдой, Филин-Правитель выглядит перевоплощением старухи с картины «Век» (Илл.9), поскольку, как и у последней, один глаз птицы синий, другой – красный. Антропоморфизм ассоциативно возникает в образе священного дерева (Илл.8).

С 2002 года намечается новый этап в эволюции мастера. Его особенностями становятся усиление оптимистического начала, как следствие, – некоторое изменение колорита, появление новых приемов живописной нюансировки («В облаках», «Жизнь», «Год лошади»), тенденция к усилению знакового начала в символической, а отсюда – элементы стилизации и геометрии в изображении («Эра», «Эпоха», «Правитель»), сопоставление двух- и трехмерной плоскостей, то есть появление приемов, характерных в свое время для символизма эпохи стиля модерн.

В связи с творчеством этого художника вспоминается эволюция другого мастера, творившего сто лет назад, финского художника А. Галлен-Каллелы. Рассматривая творчество художника на тему Калевалы, можно проследить его эволюцию от реализма к символизму и далее к стилизованной орнаментике «Декоративной Калевалы». Вершиной художественного развития этого мастера считается «Великая Калевала». Т. Маттенен характеризует ее образный строй как «фантастический синтез реализма, символизма, орнаментики и колоризма» [100.40]. В поисках вневременного, свободного от стилистических направлений языка формы, художник стал, в



конце концов, использовать древний археологический и этнический материал.

Возможно, и Иван Михайлович Ямбердов пойдет по такому пути. Предпосылки в творчестве последних двух лет к этому имеются, тогда о нем можно будет говорить как об этнофутуристе, уже исходя из тех формальных визуальных приемов, которые фиксируются большинством специалистов как собственно этнофутуристические. Становление современной культуры мари, и марийского этнофутуризма в том числе, немыслимо сегодня без деятельности этой мощной уникальной личности. Сама душа древней культуры мари говорит с нами полотнами этого художника!

Марийских художников-этнофутуристов можно разделить на две группы в связи с процессом их творческого становления. Одни сначала заявили о себе в рамках метода социалистического реализма, войдя в художественную жизнь республики в 80-х годах, другие формировались сразу как «авангардисты», появившись на художественном горизонте чуть позже, в 90-е годы. В первой группе будут рассматриваться самый старший из всех марийских этнофутуристов Измаил Ефимов и Валерий Боголюбов, во второй группе – Сергей Евдокимов, Александр Иванов, Юрий Таныгин.

Ефимов Измаил Варсонофьевич является заслуженным художником РМЭ (1996), лауреатом Государственной премии МАССР (1988), с 2006 года заслуженным художником Российской Федерации. Он родился 14 ноября 1946 г. в д. Порандайкино Горномарийского района Марий Эл. В 1976 г. окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Член Союза художников с 1980 г. Работает в монументальной и станковой живописи, создает станковые рисунки и акварели. С 1987 по 1989, 1991 по 1993 гг. избирался председателем СХ МАССР, с 1999 года главный геральдмейстер РМЭ.

Художник завоевал известность работами, выполненными в реалистической манере. Измаил Ефимов изображал традиционный уклад горных мари и их современную сельскую действительность. Природа

марийского края, история народа, его глубокие традиции нашли отражение в таких живописных полотнах, как «Весна в Горномари» (1980), "Мои земляки" (1981), "День прошедший" (1983), "Дедушкин очаг" (1984). Еще в 1979 году картина "Проводы на фронт" заслужила высокое признание советской художественной критики и пополнила собрание Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге.

К новым открытиям И. Ефимов шел непростым путем. В 1996 году художник отметил свой 50-летний юбилей. Именно к этому рубежу он приходит с новой художественной концепцией, воплощенной в нескольких десятках живописных и графических работ. Это уже не обличительная живопись, не реализм вообще и даже не архаично-примитивистские, но все же узнаваемые образы. Опыт символического, сюрреалистического, абстрактного направлений в искусстве XX века, современной графики сплелись с финно-угорскими мифологическими традициями, породив удивительные, необычайно живые образы.

Кардинальному изменению художественного языка И. Ефимова предшествовали сложные события в его творческой деятельности. Кризис Союза художников республики, как и всей художественной жизни страны, вызывали протест не только в душе, но и в конкретных действиях художника. Еще в 1988 году по его инициативе марийские художники бойкотировали парадную выставку в Москве, посвященную достижениям автономных республик. Разочарования, последовавшие за этим, не сломили его. Они способствовали тому, что он сам назвал обретением «полной творческой свободы», раскрепощением. Выход из тупика для истинного художника возможен только в творчестве. Через этап обличительного реализма («Смерть большого дерева», 1982-84, «Шествие», 1991 (Илл.10) художник делает неожиданный поворот в своем творчестве, выходит на новый уровень осмысления мира.

Первой на этом пути была работа "Воин-охотник" (1991). С нее начались поиски условной формы. Вскоре, в 1993 году, появляются такие

картины как «Воинский символ-тотем угорских племен», «Небесный вестник», «Небесный родник» и др. Затем родилась серия «Археографики», «Этноструктуры». К своему 60-летию автор написал грандиозное полотно «Зоомистерия» (2000-2007, х.м., 189,5x285).

«Красота и богатство мира в нашей непохожести. Я не хочу раствориться как художник, я не хочу, чтобы растворилась культура ни одного народа, и, конечно же, моего, марийского. Вот почему я стремлюсь к первоистокам, к утраченной цивилизации предков. Но это не тот псевдофольклор, который сегодня выдается за «народное» [18]. Думается, под псевдофольклором он имел в виду сложившийся еще в рамках метода социалистического реализма так называемый этнографический реализм, который заведомо предназначался для музеев, архивов, а не реального жизненного функционирования в социуме. Отголоски этого направления присутствуют в творчестве художников Марий Эл и сегодня. С конца 80-х такая живопись превращается в салонное искусство, «слащавую пастораль», когда тема «марийских красот» превращается в расхожий и дешевый штамп «провинциального очарования» [190.74].

Творчество живописца И. Ефимова выходит за рамки только марийского феномена, оно охватывает общие универсальные корни финно-угорских народов, в конечном счете, указывая на общечеловеческие истоки. «Мои работы начала 1990-х годов основаны на семантической точке зрения, другими словами, на поиске смыслового значения древних знаков и знаковых систем. Вопрос не только в поиске и исследовании систем знаков, а и в исследовании тех следов, которые связаны с конкретной «материальной» культурой этих древних народов: археологическими находками, керамикой, металлом, деревом, кожей. Сохраненное наследие, вышивка и орнаментика связаны не только с искусством, но и с народной философией, легендами, традициями, мифологией, с языческой картиной мира и мировоззрением», - говорит И. Ефимов, - «Меня интересует то, что язык древнего изобразительного искусства был таким символическим и эффективно

импровизировал... представления о мирострое... Я мог выбрать только абстрактный или символический язык... Дело в том, что я стараюсь понять... историю всех финно-угорских народов... я стремлюсь в своем творчестве описать и раскрыть всю нашу финно-угорскую культуру» [100.25].

Надо отметить, что «национальное по форме, божественное по содержанию» продолжает воплощаться мастером и в натуральных, реалистических формах. Это картины «Уходящее лето» (1996), «О друзьях-однополчанах» (1990-2005), «Посвящение» (1992-2006) и др. Работы этого плана по-прежнему исполнены тонкой лирики, поэтичны, колористически изящны.

Боголюбов Валерий Алексеевич, как и И.Ефимов, вошел в изобразительное искусство республики в 80-е годы. Он родился 4 января 1954 г. в д. Ильинский Моркинского района Марий Эл. Учился в Чебоксарском художественном училище (1969-1973) и Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1976-1982). С 1982 г. преподает в Марийском республиканском художественном училище. Работает в области тематического эстампа, акварели, станковой живописи. С 2001 по 2005 гг. исполнял обязанности председателя правления МРО СХ России.

Начиная с 90-х годов, он активно развивает собственную философско-художественную концепцию. Еще в 1991 году С.М. Червонная отмечает «богатую колористическую культуру» этого художника [82]. Эта черта и обусловила особенности творческого поиска мастера. Сегодня Валерий Боголюбов излагает кистью не просто свои мысли, но свое целостное философско-религиозное учение. Художник конструирует свой мир, синтезируя умозрительные рассуждения и жизненные наблюдения, объективно-аналитические и художественные исследования. Художественное начало в творчестве Боголюбова полностью подчинилось философскому, хотя иногда встречаются интересные образные решения, как, например, в парных картинах «Вышивальщица» (Илл. 14) и «Дыхание».

На его взгляды оказали большое влияние не только традиционные марийские верования и христианство, но и сочинения таких мыслителей как В.С. Соловьев, Д.Л. Андреев, серьезно изучал художник «Психологию энергии» А.И. Клизовского. Его увлекли идеи синестезии в творчестве М.К. Чюрлениса, В.В. Кандинского. В конечном счете, Боголюбов занялся энергетикой цвета, проводя эксперименты по выявлению характера влияния того или иного цвета на психику человека. Эта система объясняет «странность» не только его символических работ, но даже вполне реалистических натюрмортов, пейзажей и т.п. Каждую картину художник программирует.

Главное в его системе - цветовая символика квадратов: четыре тона по вертикали и три их оттенка по светлоте по горизонтали. Соответственно складывается их символический смысл: мир предков, прошлого, корней заключен в оттенках красного, мир здешний, земной – это оттенки зеленого, мир воздушный, духовный – синие, мир солнца, высшей энергетики, божественного начала – желтые. Горизонтальное разделение подразумевает утро, начало, юность, выраженные в более светлых тонах, в то время как день, зрелость, сила воплощаются в самых интенсивных оттенках в центре и, наконец, вечер, завершение передаются наиболее темными оттенками. Иногда художник на этой основе создает работы, вызывающие ассоциации с христианским типом житийной иконы. В квадратах как в клеймах призрачными очертаниями представлены важнейшие события-вехи, знаки этапов человеческой жизни, в центре перед квадратами предстают сами фигуры (Илл.16). Художник проводит своеобразный «спектральный анализ», выстраивает цветовую структуру жизни человеческого рода.

Но за анализом всегда следует синтез, и тогда из своеобразного пасьянса, игры с уже созданным, рождается новый образ. Так прорастает, расправляя крылья Птицедерево Валерия Боголюбова. Свое пятидесятилетие художник отметил своеобразным художественным обобщением собственного творчества: он создает из своих картин символическую

систему, назвав ее «Птицедревом». Этот образ замечателен тем, что синтезирует идею укорененности, обусловленности с идеей свободы, являя тем самым зрителю идею целостности. Он становится обобщенным воплощением духовных исканий мастера, выражением идеи процесса индивидуации и обретения самости личностью, а потому созданная художником система картин может быть интерпретирована и как единый человеческий организм, в котором каждая работа представляет собой отдельную клеточку или орган. Птицедреву также отражает четыре уровня бытия.

Художники, родившиеся в начале 60-х годы XX века, заявили о себе сразу как «авангардисты», они представляют собой следующее поколение этнофутуристов.

Иванов Александр Владимирович родился 6 декабря 1964 г. в п. Сернур. Специальное образование получил сначала в художественном училище в Йошкар-Оле. Сильное желание стать профессиональным художником привело его в Высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) в г. Москве. Здесь в студенческие годы, стремясь охватить много нового, он параллельно занимался на двух отделениях: художественного стекла и керамики, но по семейным обстоятельствам ему пришлось оставить училище. Александр Иванов был одним из лидеров этнофутуристического движения. В 1990 году он выиграл конкурс на эмблему 1 фестиваля финно-угорской молодежи, проходившего в г. Йошкар-Оле. В дальнейшем эмблема признана знаком ассоциации финно-угорской молодежи (Илл.17). В этом же году принял участие в 1-ой Международной выставке молодых финно-угорских художников в г. Сыктывкаре.

В его творчестве оживают образы прафинно-угорских культур эпох неолита и бронзы, а также средневековья. Александр Иванов много общался с археологами и историками МарГУ, участвовал в раскопках. Будучи студентом ВХПУ изучал финно-угорскую мифологию, семантику марийского орнамента. Все это впоследствии стало основой его творческой

работы в живописи, керамике и акварели: «...нам читали очень интересные лекции о проблеме знака, орнаментальных знаках в металлоискусстве и археологии. Я стал изучать эту финно-угорскую орнаментику, знаки, Пермский звериный стиль. Я начал собирать литературу, преподаватели поддерживали меня. Позже я приехал сюда и нашел здесь экспонаты, много разговаривал с археологами. В академии у нас были знающие искусствоведы и преподаватели, которые давали нам интересные научные работы и задачи. Моей темой была марийская вышивка, марийская орнаментика» [100.22].

Художник становится активным участником международного финно-угорского движения. Он принимает участие в международных выставках и фестивалях, его персональные выставки проходят в Йошкар-Оле, Сыктывкаре, Ижевске, Пярну. Во время III этнофутуристической конференции в 1999 году, посвященной 10-летию движения, именно его персональная выставка в Пярну наряду с выставкой мордовского художника Юрия Дырина в Тарту представляла достижения этнофутуризма в живописи. Его работы закуплены музеями г. Йошкар-Олы, Сыктывкара и частными лицами более 20 стран мира, в том числе фирмами «Рургаз», «Аэран Европа», «Люфтганза». Творческий поиск отмечен местной прессой, а также прессой Республики Коми и журналом «Taide» - Финляндия, а также телевидением Коми, России и СНГ. Александр Иванов скоропостижно ушел из жизни 8 июня 2001 года.

Таныгин Юрий Иванович родился 12 мая 1963 г. в д. Маска-родо Советского района Марий Эл. Учился в Марийском республиканском художественном училище (1980-1984), Академии печати в Москве (1991-1997). Работает в области станковой живописи, плаката, книжной иллюстрации, смешанных техниках. Член Союза художников с 1994 г.

В 1994 году Ю. Таныгин получил звание лауреата молодежной премии имени Олыка Ипая. В том же году состоялась его первая персональная выставка. До этого, работая художественным редактором в молодежной газете «Кугарня», он вступает в Союз «У вий» и ассоциацию финно-угорской

молодежи МАФУН. Путешествия в другие республики и страны дали ему возможность лучше понять другие родственные народы. Его полотна как сказочный праздник, декоративны, радостны.

Евдокимов Сергей Валерианович родился 26 ноября 1961 г. в д. Усола Корамас Волжского района Марий Эл. Является лауреатом государственной молодежной премии им. О. Ипая (1996). Окончил Йошкар-олинское художественное училище (1982), учился во ВГИКе (1989-1990). Работает в области станковой живописи и театральной декорации, главный художник Марийского драматического театра и Театра юного зрителя. Член СХ с 1990г.

О своем творчестве художник размышляет так: «Здесь, наверное, какое-то конкретное миропонимание... розовое детство... Детство прошло как сон. Ты увидел его, проснулся и все... Я хотел выразить связь между детством и старостью. К концу своей жизни старики снова становятся детьми. Это у них общее и соединяет их... Человек рождается непонимающим и умирает таким» [100.31].

Успешно начал свою выставочную деятельность картиной «Марийская пасака» в Центральном выставочном зале в Манеже - в Москве в 1988 году. «В своем самостоятельном творчестве он ведет философскую линию, основанную на своих размышлениях о жизни, наблюдая и вспоминая ее в повседневности. Основой его религиозно-мифологических сюжетов стали непосредственные детские наблюдения, с молоком матери впитавшие понимание природы. К ним, как дополнительный материал, зачастую входят семантические изображения. Это может быть и изображение колеса, белого коня, деревенских ворот и других атрибутов» [41.56], - пишет о Евдокимове марийский искусствовед В.Г. Кудрявцев. В картинах «Детство» (1990), «Сон детства» (1991) присутствуют изображения природных сил в лице медведя - хозяина леса и символизирующее в собственно художническом понимании древность - изображение глухаря. А сейчас ностальгия уже по ушедшему



времени выражается в своеобразную память-воспоминание, которое несет в своем сердце живописец».

Пожалуй, это самый грустный художник среди марийских этнофутуристов. В отличие от А.Иванова и Ю.Таныгина, у которых ярким крылатым персонажем является красная птица, у С.Евдокимова постоянно встречается ворона.

Итак,

1. Художественная манера Ивана Ямбердова не укладывается в формальные рамки этнофутуризма, но игнорировать значение его творчества нельзя, ибо И.Ямбердов является выразителем идей движения в духовном, глубинном психологическом отношении.

2. Марийских художников-этнофутуристов можно разделить на две группы в связи с процессом их творческого становления. Измаил Ефимов и Валерий Боголюбов заявили о себе в рамках метода социалистического реализма 80-е годы XX века, затем через этап «критического реализма» в 90-е годы они приходят к этнофутуризму. Сергей Евдокимов, Александр Иванов, Юрий Таныгин формировались сразу как «авангардисты», появившись на художественном горизонте чуть позже, в 90-е годы XX века.

3. У каждого художника складывается свой мир, свой художественный метод и художественная система, анализ которых будет дан в следующей главе.

## ГЛАВА IV.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ЭТНОФУТУРИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Обобщенным названием изобразительно-выразительных средств, которые используются при создании произведений искусства, выступает термин «художественный язык». По смыслу он близок к понятию «язык художественного творчества». Художественный язык представляет собой более высокую организационную структуру по сравнению с языком искусства и может объединять средства, характерные как для отдельного вида искусства, так и для нескольких. Это, например, композиция, ритм, пропорциональность, гиперболизация и т. п., все то, что создает образное единство и цельность художественного произведения. Художественный язык складывается на основе определенного художественного и творческого метода. В творческом методе выражаются способ отбора и обобщения художественного материала, принципы и закономерности творческого процесса, на которые, несомненно, влияет, помимо личных особенностей дарования творца, и само время, эпоха.

Зачастую понятия «художественный язык» и «язык искусства» используются как равнозначные, например, у Т.В. Ильиной, Ю.Я. Герчука и др. Автор одного из новейших словарей по художественной культуре И.Н. Лисаковский различает эти понятия. Язык искусства, с его точки зрения, это особые, исторически сложившиеся знаковые системы, состоящие из первоэлементов каждого вида художественного творчества. Все элементы языка искусства обладают не конкретным предметно-понятийным значением, а лишь потенцией обрести смыслозначимость и лечь в основу образного решения в ходе творческого процесса. Художественный язык, по его мнению, в отличие от языка искусства, представляющего собой набор «букв» и «слов» (линии, цвета, плоскостные и объемные фигуры в изобразительном искусстве), является «фразами», «предложениями»

произведения искусства, а также включает законы их построения и развития. Под ним часто подразумевают художественную манеру или стиль.

И «слова, и «фразы» должны быть развиты и взаимосвязаны по определенным законам, отмечает И.Н. Лисаковский, только в таком случае «возникает новый качественный уровень – образный текст, который и может стать собственно искусством» [151.218]. А поскольку нас в конечно счете интересует то, как создается эта образность, то объектом нашего рассмотрения будет цельное единство художественного языка и языка искусства в этнофутуризме.

#### 4.1. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ЭТНОФУТУРИЗМА. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД.

С точки зрения наиболее общих универсалий изобразительного искусства, выражающих его отношение к действительности, как-то – реализм (натурализм) – символизм (условность), отражение-выражение, это искусство символическое, продолжающее традиции неклассического искусства XX века.

Понятие «символ» функционирует в эстетике и философии искусства как универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством как содержательный элемент художественного произведения, рассматриваемый в своем знаковом выражении. В этом контексте символ — важнейшая, коренная особенность искусства: особый художественный образ-знак, опосредованно выражающий определенную идею. Символ дуалистичен по природе — с одной стороны, он соотносим с художественным образом (образ, взятый в аспекте знаковости), с другой — со знаковой единицей (знак, наделённый многозначностью образа). В этом смысле всякое изображение, даже и в формах, имитирующих реальность, есть символ, но в данном случае, символичность этнофутуризма подразумевает его условность, знаковость, уводящую от подражания действительности в связи с необходимостью решать задачи, вытекающие из идейного содержания этого явления. Актуальным становится не изображение

окружающего мира, а выражение этнических аспектов, т.е. социокультурное значение символа.

В социокультурных науках символ — это материальный или идеациональный культурный объект, выступающий в коммуникативном или трансляционном процессе как знак, значение которого является конвенциональным аналогом значения иного объекта. Ю.М. Лотман определял роль символа в культуре следующим образом: «В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его — роль семиотического конденсатора. Обобщая, можно сказать, что структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида» [125.199].

«Символы дают пережитому форму и способ вхождения в мир человечески-ограниченного понимания, не искажая при этом его сущности, без ущерба его высшей значимости», - считал К.Г. Юнг. «Человек, который тщетно ищет свое существование и делает из этого философию, обретает-таки вновь – через переживание символической действительности – обратный путь в тот мир, в котором он не чужестранец и не пришелец» [144.99].

На глубоко архаическую природу символа указывал Ю.М. Лотман. Символ восходит к дописьменной эпохе, когда «определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива». Символы способны сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты. Но еще более интересна, по мнению ученого, другая, также архаическая, черта символа заключается в том, что, «представляя собой законченный текст, символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [125.192]. Следовательно, искусство этнофутуризма должно быть символическим по определению.

Сам характер символизации предполагает многозначность символа (он может иметь информационную, эмоциональную, экспрессионную смысловую нагрузку) и сложный характер его восприятия (рациональное познание, интуитивное понимание, ассоциативное сопряжение, эстетическое вчувствование, традиционное соотнесение). Важное (но не необходимое) свойство символа — его репрезентативность, эстетическая привлекательность, которая подчеркивает важность и общезначимость символа, но вместе с тем часто сочетается с формальной простотой, актуальной для употребления его в коммуникативной ситуации. О том, как решаются эти задачи в изобразительном искусстве этнофутуризма, речь пойдет ниже.

Глобальная тенденция поворота от натуральных форм, ухода в сторону условности и символизма определяет развитие изобразительного искусства в течение всего XX века. В середине прошлого столетия мыслители в искусстве модернизма видели свидетельства глубоких потрясений европейской культуры. Х.Ортега-и Гассет как известно, назвал этот процесс дегуманизацией искусства.

А. Вебер писал об этом явлении: «Оно предвосхищает или выражает в многочисленных формах... наше стремление достигнуть в современном хаосе исконной, подлинно человеческой сущности, как во внешнем техническом устройстве, так и в преодолении внутреннего расщепления». Этим стремлением он объяснял смену творческой парадигмы в изобразительном искусстве: «Символ вытеснил отражения, которые в качестве естественных телесных фигур раньше также в значительной степени обладали характером символов, однако в ходе преобразования образа мыслей утратили его. Перед нами поиски имманентной трансцендентности, которая находится в вещах и за ними поразительное сейсмографическое качество художника, придающее ему по отношению к внешним событиям характер предвидения» [106.338].

Аналогичную оценку социальной роли художника можно найти у многих философов XX века, например, К.Г. Юнга. Необходимо отметить, что Юнг высоко оценивал значимость именно символического искусства, считая, что «символическое произведение больше нас возбуждает, так сказать глубже вбуравливается, а поэтому редко позволяет получить чисто эстетическое наслаждение, тогда как произведение не явно символическое, гораздо более четко обращается к эстетическому ощущению, потому что дает нам возможность созерцать гармонию завершенности» [144.49]. Об отсутствии такой завершенности в искусстве XX века А. Вебер говорил: «То, что мы в данный момент еще не можем говорить о завершенном образе человека, прежде всего о новом завершенном его образе, возникающем из хаоса и помогающем преодолеть его, — не вина искусства. В этом оно ничего не может изменить, и оно отчетливо это показывает. Оно — многообразное и богатое выражение нашего стремления. И в качестве такового оно велит и помогает нам надеяться» [106.342].

Идея незавершенности произведения искусства как концепция «нон-финито» появилась в западной эстетике в 50-60-е гг. Ее теоретики (Й.Гантнер, П.Михелис и др.) стояли на позициях классической эстетики, т.е. имели перед своим «внутренним взором» некий (воображаемый) идеальный образец «завершенного» произведения искусства. В.В. Бычков пишет, что в современной «неклассической эстетике, в большинстве направлений искусства XX в. антиномии «завершенное-незавершенное» вообще не существует» [150.322].

Метод этого искусства западные ученые назвали экспрессионистским, то есть основанным на выражении. Посредством такого метода, считает А. Вебер, «вещи представляются в их сущностно ощущаемой концентрации», новый метод «дал искусству не только новые глубины, но и, по крайней мере, в произведениях талантливых художников, никогда ранее не достигнутую широту интерпретирующего схватывания действительной основы существования» [106.341]. Безусловно, изобразительное искусство

этнофутуризма развивается в русле данного наиболее общего метода. Г.Е. Шкалина, говоря о марийских этнофутуристах, замечает: «Художник предлагает зрителю видеть то, что «за картиной», предоставляя ему перспективу размышления, вопрошания человека о самом себе. Так появляется одержимое желание увидеть мир в его основах» [83].

Эстонский теоретик Пирет Вийрес определила этнофутуризм как «мировоззрение и творческий метод, соединяющий архаическое, первобытное этническое содержание, присущее лишь данному народу, с современной формой или же архаическую форму (например, аллитерационную песню) с современным содержанием» [79]. Творческий подход, синтезирующий древность и современность, национальное и общемировое, можно увидеть уже в искусстве модерна и авангарда начала прошлого века, он определяет развитие неомифологизма и неопрIMITИВА в культуре в течение прошедшего столетия, вливается в современные постмодернистские процессы. Его почвой стали рост национального самосознания, процессы этнокультурной рефлексии и идентификации, связанная с этим актуализация этнических архетипов. Истоки указанных явлений прослеживаются еще в романтизме XIX в. Появление искусства этнофутуризма и его становление мы предлагаем рассматривать в рамках общеевропейского развития искусства в XX веке.

В изобразительном искусстве этнофутуризм порождает ряд художественных методов. В отличие от творческого метода, декларирующего общие принципы, художественный метод носит индивидуальный характер. Это очень ярко проявляется в творчестве марийских этнофутуристов. Каждый ищет свою дорогу. Общая идейная платформа порождает единые подходы, но приемы у каждого автора свои.

В конструировании новой стилистики отчетливо проявляются два направления: первое связано с практикой синтеза пластической и образной специфики этнической архаики с академическим изобразительным канонам; второе подражает эстетике авангарда, цитируя ее образный язык, насыщая

живописное пространство этнически узнаваемыми образами и сакральными знаками. Эти тенденции констатируют исследователи повсеместно, то же можно сказать и о Марий Эл.

Как вторичный процесс апелляции к национальному сознанию определяет С.М. Червонная метод «новой творческой интерпретации и модернизации фольклорного наследия и сюжетно-образного арсенала» [140.75]. Это изображения собственных фантазий художника, «сложным, ассоциативным образом перекликающихся с фольклорными источниками». Они способны вызвать у зрителя вместо привычного узнавания эффект шока, потрясения, смутного страха или радостного эвристического открытия. Целым рядом легенд обросло, к примеру, в республике творчество И.Ефимова и И.Ямбердова. Происхождение и природа аффектов, связанных с этим искусством, проясняется, если рассматривать это искусство в связи с учением Юнга об архетипах. Встреча с архетипом всегда нуминозна, «ведь она освобождает в нас голос более могучий, чем наш собственный» [143], художественное и сакральное сливается в едином катарсическом акте.

Другой исследователь современного российского искусства О.Д. Балдина также отмечает формирование нового мировоззрения в конце 80-х годов и особый творческий подход к этническим традициям. Она выделяет при этом два типа картин: религиозно-философские, «космические» и сюжеты бытового характера. Это наблюдение можно подтвердить на примере творчества этнофутуристов. Заметим, что последняя категория картин тоже может быть и должна пониматься в «космическом» смысле, когда дом или иные образы частной жизни художника становятся символами вселенского порядка. Такой прием характерен для марийских художников В. Боголюбова, С. Евдокимова, Ю. Таныгина.

Произведения на мифологические темы являются своего рода ритуальными поступками, обрядами. «Процессом всемирно-исторического заклинания духов предков» [140.11], нуждающимся в активизации чисто художественных способов «заклинания», называет это явление культуры



С.М. Червонная. Ритуал в них осуществляется повторением архаичных первобытных образов, возвращением к прошлому и моментам рождения мифов, или к романтическому «золотому веку» собственной культуры.

Таким образом, выделенные в предыдущей главе отличительные особенности творческого метода в искусстве этнофутуризма, как то – мифотворчество, стирание границы между художественным и ритуальным актами, проявляют себя и в рамках изобразительного искусства.

Произведение искусства как художественное целое предстает, прежде всего, через композицию, то есть через зрительную и смысловую организацию его элементов. Подчиняясь этнофутуристической задаче, акцентирующей на категории времени, в картинах трансформируется пространство. Здесь мы непосредственно видим материализацию времени в пространстве, то есть изобразительную конкретизацию хронотопа. Это понятие, введенное М.М Бахтиным, отражает «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [103.246]. Хронотоп как фундаментальная особенность мировосприятия определяет характер компоновки элементов и деталей изображения, а также способ их изображения.

Удмуртский ученый С.Ф. Сироткин отмечает, что этнофутуризм фиксирует вихревой характер времени. В желании попасть в будущее через прошлое, а с прошлым соединиться через будущее происходит попытка зафиксировать «точку немоты, точку непроговаривания», из «которой что-то исходит или в которую что-то втекает» [188.34]. Видимо, эта особенность и определяет характер хронотопа в этнофутуризме.

Конкретные способы преобразования пространства временем разнятся от превращения его в плоскость до сложной полипространственности, взаимопроникающей, параллельной и т. п. Плоскостные орнаментальные композиции характерны для И. Ефимова, а его серия «Археографики» (Илл.11) вызывает ощущение проникновения в микромир, или параллельный

мир. Стилизованные в духе иконописных приемов лики богов, иногда реальных людей свойственные В. Боголюбову лишены пространственной глубины. У И. Ямбердова видимый мир связывается с иными мирами через чрево старого разошедшегося дерева, именно оттуда является священная белая лошадь, оттуда сияет таинственная звезда (Илл.8). В некоем условном сакральном первопространстве пребывают персонажи картин «Век», «Эпоха», «Верующая».

Характерный прием Ю. Таныгина: внутренне пространство дома, деревянная стена плавно перетекает в пространство мира, природы, леса («Колыбельная», «В летнем саду», «Вороний день» и др.). На картине «Формула встреч» переход в «большой мир» совершается под портретом родителей, который, кроме того, объединяет две качественные грани бытия – светлую и темную. Еще более сложно выглядит «Колыбельная» (Илл.28), где светило в изголовье люльки открывает одно пространство, окошко со звездой другое, а пространство избы сливается с просторами родного края – леса, поля. Тут же то ли поющая в небе, то ли качающаяся под потолком колыбель птица, олень - Золотые рога то ли глядит с настенного коврика, то ли как «Серебряное копытце» прибежал взглянуть на младенца из леса. Условность всего представленного на полотне пространства художник подчеркнул театральным атрибутом – занавесом.

Подобное совмещение разновременных и разнопространственных образно-художественных элементов в едином изображении называется симультанностью (от лат.simul – сразу, в одно время). В современном творчестве используется как прием остранения, т.е. придания неожиданности, непривычности изображению, но в этнофутуризме важным оказывается то, что симультанизм характерен для архаического и примитивного искусства, то есть для художников это способ приблизиться к этническому ощущению единой нерасчлененной субстанции пространства-времени.

Если М.М. Бахтин представил образы хронотопа в литературе, то есть собственно во временном искусстве, то Б.Р. Виппер проанализировал различные способы выражения времени в пространственном параметре изобразительного искусства, свойственные для тех или иных культурных эпох. Безусловно, этнофутуризм формирует свой специфический хронотоп, но, ориентируясь на миф, он реанимирует архаические формы хронотопа, в котором восприятие времени циклично, а восприятие пространственного мира характеризует динамичность. В древнем искусстве поток времени мыслится и изображается в виде разрозненных этапов действия, словно в круговороте вечности, имеется в виду «не столько последовательность и длительность времени, сколько предметная, вещественная связь событий» [107.242]. Это мироощущение адекватно этнофутуристическому поиску.

Именно таким путем идет В. Боголюбов. Художника интересует вечная неизменная сущность Бытия, вне ее линейного развития. В. Боголюбов - философ платоновского склада, устремленный в трансцендентный мир эйдосов, или по Юнгу архетипов. Даже когда художник выстраивает процесс, мы видим явление не в динамике, а в том, каков смысл объекта, его квинтэссенция в данном конкретном состоянии в данный момент времени, который в свою очередь также мыслится как постоянство («Бегущая», «Возвращение», «Мелодия». Илл.15).

Ю. Таныгин воспроизводит эту особенность древнего мышления во многих своих работах, часто сами названия указывают на то, что художник ищет способ обретения времени – «Формула встреч», «Букварь детства». Возможно, композиции таких работ выглядят эклектичными, лишенными цельности, но необходимо помнить об ином мироощущении автора: незавершенность, ассоциативность, связь элементов, опосредованную временем, а не пространством.

«Антипространственный» метод, связанный с «культом» времени в истории современной культуры заявляет о себе на рубеже XIX-XX веков. Б.Р. Виппер пишет: «Достаточно прислушаться к словам Бергсона или

Шпенглера, явно оценивающих время выше пространства. По мысли Шпенглера, «время создает пространство, пространство же убивает время». Для Бергсона пространство есть только «фантом времени», подменяющий качество количеством, все живое превращающий в царство теней. Главную ценность времени - внутреннюю динамику, слитное единство - пространство дробит в чередование и смежность» [107. 254].

В области художественной культуры эти тенденции находят отклик в самых разнообразных направлениях. Именно в те годы происходит рождение нового, самостоятельного вида временного искусства - кино, первые триумфы переживает искусство плаката и формируется специфический плакатный стиль, основанный на произвольной игре масштабов, на внезапных прыжках в пространстве и во времени, на сочетании факта и символа, на противоречии точек зрения. Стремление к новому методу ярко проявилось в движении «Jugendstil» и в концепции символистов. Мгновенному восприятию импрессионистов противопоставляется космический, «вечный» ритм времени. Попав в это заколдованное кольцо непрерывного вращения, уже немислимо из него освободиться: человеческие фигуры, пейзаж, пространство - все растворяется в безличном потоке времени, в беспощадной мерности его ритма. Так формируется неомифологический хронотоп XX века.

Осмысление категории времени в теории искусства и культуры XX века порождает понятие об «истинном» или «настоящем» времени. Эта эпоха жаждет узреть «немного времени в его чистом состоянии». Х. Зедльмайр говорит о своеобразном отсутствии времени в истинном произведении искусства, точнее, об обладании им «истинным временем», которое есть «покоящееся настоящее, «постоянное сейчас», «вечное настоящее», бытие-устранение (Aufgehoben-sein) бренности (Verganglichkeit) мгновения и остановка, так сказать, «целого» времени в длящемся, непрерывном (не дискретном) настоящем». В нем «прошедшее и будущее не спорят ни друг с другом, ни с настоящим как раз потому, что это «истинное настоящее»

имеется в наличии. Истинное настоящее интегрирует («исцеляет») моменты временности» [115.177].

Произведение искусства оказывается «способом бытия, противоположным «заброшенности» экзистенциального времени». Оно дарует «бытие-освобожденность (Befreitsein) от того характера бремени, что присущ экзистенциально-историческому времени, если имеем в виду покой в, так сказать, триедином настоящем, когда прошедшее и будущее - в качестве будущего настоящего и прошедшего настоящего - принадлежат собственно настоящему и суть однородны в бытии, в «полноте настоящего». Отсюда непреложное правило: «произведения искусства должны выстраиваться из материала исторического времени в той мере, в какой они способны раскрывать истинное время» [115.181]. В этнофутуризме таким материалом оказывается архаика или детство, этапы человеческого развития, первый из которых филогенетически и другой онтогенетически свободны от чувства физического времени.

Но искусство не единственная область «истинного времени». Последнее утверждается, «особым образом достигается, сотворяется, открывается» всякий раз в мифе, в культе и символе, в торжестве и празднике, в таинстве и откровении. Эти идеи смыкаются с этнофутуристским отношением ко времени как в художественном отношении, так и в мировоззренческом. Как замечает автор многочисленных перформансов, удмуртский художник Ю. Кучыран, «умение преодолевать временные рамки мироздания, это ведь так этнофутуристично» [44].

Н.А. Розенберг замечает, что сложились две модели поведения художников в своем художественном процессе. Одни исходят из конкретных представлений и обрядовой практики, сложившейся в традиционной крестьянской культуре, другие, синтезируя этнокультурный опыт в перформансах и изобразительном творчестве, «творят мир» по собственному разумению.

#### 4.2. СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭТНОФУТУРИЗМА И ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

Как заметили организаторы Международной выставки «Ugriculture» 2000 года, финно-угорские художники, обращаясь к прошлому, представляют его через две темы: через детство и через архаику. Каждая дает возможность восстановить единую ткань времени, восстановить целостность Бытия.

Можно предположить, что первая возникает из личного опыта в области традиционной культуры и пересекается с поэтизацией детства, протекавшего в этом укладе. Это путь художника, идущего от символизации лично пережитого, или более широко – путь идущий от индивидуального (даже когда художник отходит непосредственно от своих воспоминаний) как такового к общинному, родовому. Другой путь – фантазирование на материале архаики, отвлеченность от личного, переключение на сферы коллективные, как сознательного, так и бессознательного, и от них уже приближение к индивидуальному и личностному. Эти подходы взаимодополняют друг друга и зачастую пересекаются в творчестве отдельно взятого художника. Хотя знаковые системы этих двух способов разнятся.

Итак, некоторые художники создают картины на основе воспоминаний детства, они подобны сну. В этих произведениях «мир бессознательно принимает свои формы вне точных значений, вне понятийного уровня языка». «Я помню, как в детстве всегда был окружен нашими «примитивными» национальными коврами, где были птицы, лебеди, олени... Я провел свое детство в деревне. Я вырос среди народа..., эти яркие ковры... эти олени заимствованы из тех ковров. Они превратились в нашу реальность и в моей душе они живут вместе со мной, приобретая вот такую форму. Они со мной вплоть до сегодняшнего дня» [100.45], - говорит Ю. Таныгин. Конкретные, легко узнаваемые образы, детали быта, а помимо оленя у этого художника мы встретим и часы с кукушкой, и портрет стариков, убранный

по традиции домотканым вышитым полотенцем и т.п., - все они возводятся в ранг символов. Самовар, например, превращается в мировую ось или даже в ствол Древа жизни на картине «В летнем саду». В работе «Букварь детства» в едином круговороте вращаются изображения фотографий, документов, детских рисунков. Х.Ортега-и-Гассет называл подобный прием «инфрареализмом», когда перевертывается иерархический порядок вещей и мельчайшие жизненные детали наделяются монументальным значением [183.122].

Т. Мэттэнен, куратор выставки «Ugriculture», отмечает: «деревня - это мечта, сон, любимое воспоминание или потерянный рай, который представляет самую подлинную народную культуру. Со временем воспоминания мистифицировались, развиваясь, они отошли от бытовой жизни и превратились в символы, впечатления, тоску, которые, имея неодолимую притягательную силу, обладают свойствами, лечащими душу» [100.51]. Среди марийских художников, идущих таким путем, можно назвать В. Боголюбова, С. Евдокимова, Ю. Таныгина и, с известными оговорками, И. Ямбердова.

Основными приемами приближения художника к первообразу здесь становятся обобщение и упрощение изображаемых форм действительности. Фигуры едва моделируются, уплощаются, практически исчезает светотень, цветовые плоскости максимально обобщаются. Как замечает А. Вебер, «в по возможности упрощенном в убедительном виде представляется типическое в общечеловеческой душевной ситуации — в заботах, размышлениях, горе а также в освобождающем монументально-прекрасном. При этом не случайно в изображении человека, несмотря на интенсивное подчеркивание душевного содержания, его лицо, индивидуальные черты в значительной степени исчезают, а типические черты обретают нечто подобное маске, что по замыслу должно иметь символический характер» [106.336]. Упрощение, по мысли А. Вебера, позволяет данное «эвентуально возвышать до сущностного».

Обнаженным беззащитным ребенком удаляется от родного дома в темноту С. Евдокимов на картине «Детство» (Илл.23). В розовых «Снах детства» художнику грезятся все те же приметы деревенского быта: собака, лошади, телега, бескрайний простор. Художник В. Боголюбов также через образы родных приходит к общечеловеческой символике, достигая этого своеобразными приемами. В портретах усматривается переключка с иконописными традициями. Приемы православной живописи, такие как плоскостность, симметричность и фронтальность, сдержанно-суровое выражение лиц, все они органичны, естественны для философско-живописных высказываний художника, поскольку обращены к вечному. Будто вишневым омофор Богородицы окутывает платок голову пожилой женщины на «Портрете матери», «Портрет деда» напоминает лик святого. Конь и мальчик, иногда и деревенский дом, написанные в наивной манере, как переживания детства, возведенные в ранг вселенских символов, часто встречаются у этого мастера.

Как идеология наивизм включает в себя такие понятия, как «подлинное», «своеобразное» и «непринужденное». Детский способ выражения, который является неизменным в разных фазах развития ребенка, отражает, согласно романтическому мышлению, чистое первоначальное состояние человеческого сознания и ситуацию, в которой древние люди впервые начали создавать образы, характеризующие их мир. В марийском этнофутуризме наивизм – ярко выраженная черта творчества В. Боголюбова, С. Евдокимова, А. Иванова, Ю. Таныгина.

Наивизм зачастую дополняется способом письма крупными цветовыми плоскостями. Так работает, например, В. Боголюбов. В этом векторе своего интереса он близок художникам постимпрессионистского склада. Мы можем обнаружить у него сезанновский подход к исследованию цвета. Художественный почерк мастера близок синтетизму. Для этого метода, берущего начало от Гогена и Понт-Авенской школы, характерно то, что светотеневая моделировка объемов, световоздушная и линейная перспективы



замещаются ритмичным сопоставлением отдельных плоскостей чистого цвета, целиком заполняющего формы предметов и играющего ведущую роль в создании эмоционального и психологического строя картины («Весна», «Майский вечер», «Возвращение», «Свадьба», «Танцовщица»). Это путь символических открытий в искусстве, имеющий продолжение в авангардизме и модернизме.

И. Ямбердов достигает символизации конкретных, узнаваемых личностей через прием обобщения. Он постепенно уходит от деталей, выделяя лишь значимый образ, подавая его монументально. Например, это образ старухи, представленный последовательно в картинах «Час ожиданий», «Закат», «Век». Уже в названиях прослеживается движение в сторону все более широкого обобщения, то же происходит и на уровне сюжета. В работе «Век» не остается никаких реалистических деталей, лишь лицо старухи в некоем условном пространстве, как бы над вселенскими водами, океаном жизни и бытия, в характерном для художника цветовом решении, тревожных всполохах скрытого облаками света. Странно асимметричное, беспомощно-злое выражение лица приковывает к себе внимание. Присмотревшись, зритель замечает, что правая половина лица старухи с красным глазом испуганно и растерянно смотрит на мир, левая же, с синим глазом, лишь создает иллюзию озлобленности. На самом же деле, это то выражение, которое возникает на лицах пожилых людей, когда отвисают ослабевшие мышцы лица вокруг глаз и губ. Это свидетельство беспомощности старого человека, так часто в реальной жизни отталкивающее и создающее ложное представление о нем.

По сути, реалистический образ превращается в фольклорно-мифологический стереотип. Сочетание разного выражения двух половинок лица, разного цвета глаз создает сильный, живой образ. Вглядываясь, начинаешь понимать, что этот век, старый и древний, и есть век марийского народа, вся его история, сложная и трудная. Он смотрит на нас старушечьими глазами, не зная, чего ожидать от современности, как будто

вопрошая, будет ли ему продолжение в детях и внуках. Как и многие европейские народы, мари персонифицируют родную землю в образе женщины, и в данном случае этот образ становится символом Матери-Земли, или Родины-Матери [157.316]. Обычно он оживает, когда возникает угроза потери территориальной независимости, здесь Родина-Мать ждет решения проблемы во времени, ждет восстановления культурной преемственности.

Идея воспоминания ведет к тому, что художники начинают использовать «принадлежащие миру сна и подсознания» краски. В поисках наиболее адекватного высказывания появляются специфические выразительные приемы. Это может быть темный, «ночной» колорит, ассоциирующийся с сокрытостью истины от «света разума», у В. Боголюбова, С. Евдокимова мы встречаем своеобразную заштрихованность поверхности полотна, как в старом фильме, иногда нечто вроде натеков, «паутинчатость» или забрызганность, под которой нечетко проступают образы и персонажи, иногда вовсе похожие на тени. Этот прием, названный дриппингом, то есть неконтролируемое накапывание и набрызгивание краски на поверхность, был изобретен в сюрреализме. Наряду с другими случайностными методами (граттаж – скобление, фроттаж – натирание) он позволял приблизиться к зрительному ощущению галлюцинации, бредовым видениям. В этнофутуризме подсознание – не вместилище абсурда, а кладезь истины, поскольку «сверхреальность» в этнофутуризме коренится в родовых сферах, а не замыкается на личном ограниченном опыте. Здесь этот прием намекает на ее труднодоступность.

Колорит картины в таком случае зачастую становится блеклым. Фигуры предстают туманными силуэтами, часто у Боголюбова контурными светящимися очертаниями проступают некие энергетические сущности. Все это погружает зрителя, говоря языком современных неолитических народов во «времена сновидений», что, по сути, означает обращение к коллективному бессознательному. Впечатления детства, воспоминания, размышления о судьбе человека трансформируются в архетипические образы.

Значительная группа художников, отмечает Т. Мэттэнен, стремится к «смысловому, абстрактному воссозданию потерянного визуального мира и мировоззрения. Они создают фантастический язык знаков, реконструирующий мир древних значений, символы прошлого» [100.40]. В поисках национального своеобразия, художники вынуждены обращаться по времени далеко назад, так, чтобы «исходный пункт их соответствовал требованиям подлинности и исконности». В данной группе художников можно рассмотреть творчество В. Боголюбова, И. Ефимова, А. Иванова, Ю. Таныгина. Прообразами для творчества этих художников стали основанные на древней мифологии наскальные росписи, украшения, вышивка, именно они представляют «настоящее, святое искусство».

Это искусство принято обозначать понятием примитива, к которому помимо форм первобытного искусства и искусства народов, находящихся на ранней стадии развития, постепенно прибавилось искусство самодеятельных художников, детское творчество («наивное» искусство). По существу такое смешение не вполне оправдано, поскольку искусство архаики трудно назвать наивным, учитывая его сакральную, ритуально-обрядовую сущность. Здесь можно усмотреть влияние европейской рационалистической традиции и формальный подход. На неадекватность термина указывает, в частности, один из авторитетнейших французских эстетиков XX века Э. Сурио [136.79].

Сознательное, программное обращение профессиональных художников к формам примитива в изобразительном искусстве с конца XIX и на протяжении XX в. получило название примитивизма или неопримитивизма. В отличие от русского примитивизма, обратившегося к наследию лубка, этнофутуризм использует декоративно-прикладное наследие, актуализируя его семантический аспект. Поэтому в своем формальном выражении с русским примитивизмом сопоставим уже рассмотренный метод высказывания художников-этнофутуристов, но в марийском искусстве традиции народных картинок не было, здесь примитивный материал качественно иной: условный, абстрактный, знаковый.

Большинство художников обращается к археологическому материалу неолита и средневековья. Особенно привлекает этнофутуристов пермский звериный стиль, «золотой век» которого приходится на IV—VIII вв. н.э. Как пишут исследователи, для пермского звериного стиля характерен «стилизированный реализм изображения»[146]. Стилизация осуществляется по следующим принципам: уподобление формы формату; симметричное удвоение форм; транспонирование деталей; гипертрофированное изображение отдельных элементов. Орнамент чаще всего играет подчиненную роль в изображении. Из отдельных частей различных живых существ составляются причудливые зоантропоморфные образы. Со временем стилизация усиливалась, изображения отдельных деталей животного, например, голов и рогов, в их последовательном повторении превратились в определенные орнаментальные мотивы. Так сформировался характерный для финно-угорских народов геометрический орнамент. Для изобразительного искусства этнофутуризма это многообразное наследие представляет собой мощный клад выразительности.

Пермский звериный стиль является сложным объектом для семантической интерпретации, поэтому в научной среде существует множество точек зрения на значение и смысл этого искусства. Но для художественного осмысления исторических реалий достоверность тех или иных гипотез абсолютно не важна. В пространстве собственного мифа художник, доверяя своей интуиции, сам творит значения используемых им знаков. Актуальной и привлекательной становится тотемическая сущность древнего искусства, высвечивающая гармоничный характер отношений человека с природой.

Один из самых распространенных образов пермского звериного стиля - птица с распростертыми крыльями и человеческой личиной на груди - «шаманский дух», возносящий шамана на небо (Илл.18). Это химерическое существо призвано было проникать во все три зоны космоса, и служило воплощенным символом этих зон. Этот образ для этнофутуризма

оказывается наиболее емким в смысловом, символическом содержании, а потому он часто встречается в изобразительном творчестве этнофутуристов. Затем необходимо назвать образы водоплавающих птиц, коня, медведя, волка. Все они дошли до нас в конкретных иконографических типах. Наиболее последовательным интерпретатором пермского наследия среди марийских художников был А. Иванов, в Мордовии таковым является А. Алешкин. Основными способами интерпретации археологических артефактов являются цитирование и стилизация древних образов, создание аллюзии.

Например, изображение медведя в фас, уткнувшего морду между лапами, иногда с обозначением позвонков поперек головы (медведь-жертва), — один из наиболее ярких образов металлического литья I тысячелетия н. э. У Александра Иванова этот иконографический тип обыгрывается в картинах «Стремление» и «Под знаком медведя» (Илл.19). Художник выбирает вертикально вытянутый формат и овальную композицию, которая образуется сверху очертаниями медведя в классической для пермского звериного стиля позе адорации и снизу контурами воздетых кверху рук человека. На картине «Стремление» глаза человека и животного прикрыты, оба персонажа, словно в медитации, взаимопроникая друг в друга, творят некую целостность. Медведь мордой почти касается темени человека, как будто целует и благословляет его. Эта работа была написана в 1991 году. Через пять лет художник возвращается к этому сюжету в картине «Под знаком медведя». Работа экспонировалась в 2000 году на международной выставке «Ugriculture» в Финляндии. Обретенное единство ощущается теперь в прямом обращенном к зрителю взгляде человека и медведя. Картина выглядит торжественно, ее бело-голубые краски словно переливаются звуками органа. Возникает ассоциация с другим древним артефактом — бляхой в виде мужской личины, увенчанной медвежьей головой (Илл.20).

Иной эмоциональный оттенок тотемическая тема получает в работе «Под знаком волка». Картина меньшего формата, более камерная и

интимная. Герой еще младенец, и мифический родоначальник главным образом оберегает его. И спящий младенец, и его покровитель заключены, словно в раму, в «объятия» то ли взрослого человека, отца, то ли божества, скорее всего, этот образ есть и то, и другое. Хотя художник не цитирует здесь древнее искусство, и язык этого произведения можно назвать языком наивного искусства, все же моменты аллюзии, то есть тончайшие намеки на грани цитаты в его приемах прослеживаются. В сходной наивной манере были изображены антропоморфные фигурки на волке на предметах искусства и культа из святилища «Гляденовское костыще» на одном из притоков Камы (II в. до н.э. - II в. н.э.). Тело зверя на серебряных бляхах имеет зигзагообразный узор, на груди человекообразных фигурок изображены солярные знаки.

На картине «Человек-птица» в образе коней представлены близнецы-демиурги. Эту работу художника можно истолковать как свободную ассоциацию с композициями на древних коньковидных подвесках, широко использовавшихся в качестве украшений на женской одежде в Прикамье в I и начале II тысячелетия н. э. Подвески символизировали всадника на двуглавом коне (или на двух конях), которому, в свою очередь, придавались атрибуты еще каких-то других животных или птиц. На картине «Два воина» близнечный миф претворяется в формах, ассоциирующихся с деревянными языческими идолами из уральских торфяников, схематичных, с остроконечными головами.

Масштабно тема ставится автором в полотне «Реки Вселенной» (Илл.21). А. Иванов планировал создать целую серию под таким названием, разработкой ее он занимался в течение всех 90-х годов. Это уже не просто цитирование древних образов и форм, но лишь намеки на изначальные праформы и композиционные приемы. Близнецы, творящие мир, представлены здесь тремя монументальными воинскими ликами в шлемах, за каждым из них дух-покровитель (их иная ипостась), отдаленно напоминающий и деревянных идолов, и волшебных птиц-помощников

пермского звериного стиля. Более того, укорененность в архаике позволяет художнику естественно и непринужденно обращаться к совершенно отдаленным культурным эпохам, находя стилистическое единство с ними. И в данной работе возникает ассоциация с каноническим древнеегипетским типом скульптуры – богом Гором в образе сокола с распростертыми крыльями за спиной фараона.

Как древний египетский бог на небесной ладье вторгается в мир Васли кугыза на картине «Праздник бараньей ноги». Золотая солнечная спираль горит на его груди. Этот важнейший персонаж зимнего календарного праздника мари представляет собой «лицо, предрекающее блага предстоящего лета, предстоящего года». У педагога и просветителя начала прошлого века Т. Ефремова о нем читаем: «Он был не просто предсказатель, но лицо, слово которого должно было непременно исполниться. Сам по себе Васли кугыза совершенно нейтральное лицо, даже он не здешний, чужеземный человек, случайно попавший сюда, именно в момент особой озабоченности марийцев, в момент гадания о предстоящем годе. И вот, разрешителем этих вопросов является Васли кугыза. Это он открывает завесу будущего по всем частям семейной, хозяйственной и даже общеполитической жизни. Васли кугыза не заинтересован в дурном предсказывании, он заинтересован в трудолюбии, удаче жителей... Васли кугыза со своей свитой издалека приходит и далеко уходит вперед» [19.234].

По-египетски распластанная фигура, в правой руке ухват как перевернутый крюк, на голове маска, похожая на зооморфный профиль некоего древнеегипетского бога. Даже подбородок, виднеющийся из-под маски, принадлежит молодому человеку в соответствии с древним канонем. Поистине величественный чужеземец! Из-за левого плеча струится нечто огненное, тут же на плече примостилась белая птица. Сам Васли кугыза составляет собой единое целое с белой овцой, левая половина его одеяния есть непосредственное продолжение овечьей шкуры. По традиции этот персонаж обязательно обряжался в вывернутую мехом наружу шубу. Лишь

правая половина его костюма с национальным орнаментом, написанная в традиционной цветовой гамме, указывает нам на героя своего родного праздника. При всей внешней значительности персонаж не лишен комического аспекта. Художник тонко преподносит эту сторону в виде того же ухвата, превращающегося в перевернутый «символ высшей власти», из-под маски мы видим улыбающийся рот юноши. Художник будто иронизирует по поводу грандиозности своей карнавальной аналогии.

Стилизация в духе древних амулетов (Илл.27) характеризует антропоморфные образы Ю. Таныгина, в первую очередь образ Героя на картинах «Возрождение», «Колыбельная», «На женитьбу», «Дочь луны». Аллюзия становится важнейшим качественным приемом новой методологии И. Ефимова (Илл.13). В обликах его покровителей и хранителей природных явлений из серии «Археографики» (Илл.11) мы ощущаем трансформацию звериного и геометрического стилей, сплавленную с визуальными приемами современного фэнтэзи, как на уровне образов, так и на уровне цвета, но нигде мы не обнаружим цитирования или стилизации. Работы Измаила Ефимова – это своеобразный «перформанс» на плоскости бумаги или полотна.

Методологию И. Ефимова можно охарактеризовать как сюрреалистическую, но открытия его совершенно иного плана, нежели в европейском сюрреализме. Это не мир абсурда и ужасов индивидуального подсознания цивилизованного человека, а гармоничный, хотя и не всегда безопасный, мир природных духов-хранителей, окружающий человека родового, чтящего Традицию. Финские исследователи сравнивают его творчество с работами Джордже Де Кирико начала XX века. Отмечая сходную магическую атмосферу художников, они указывают на принципиальные различия: «В отличие от модерного отчуждения Джордже Де Кирико - его творчество, будучи тоже сильно связанным с сегодняшним днем, основывается на изображении образов средствами мира предков» [100.28].



Интересна роль геометрического орнамента в работах этих художников. А. Иванов буквально «ткет» свои тотемы из национальных узоров, их цветовая гамма рефлектирует в окружающем пространстве, как бы изливается на него, придавая всему смысл и значение. Точно также льет на маленькую девчущку свою высшую мудрость, зашифрованную в характерный марийский зигзагообразный «поток», Дочь луны на одноименной картине Ю. Таныгина. Это же Знание заключает в себе расположенное справа Древо, ствол и листья которого повторяют орнамент (Илл.29).

Геометрический орнамент – особенность искусства многих народов на стадии архаики. Его функция была, в первую очередь, магической, охранительной. Вышивка народных костюмов основана на древних геометрических знаковых формах, которые имели точные значения и содержали символическую силу. Художник А. Алешкин замечает, что вышивка - это своеобразный «хитро сделанный щит» [100.47]. Позднее религиозное значение геометрического орнамента уменьшилось, но формы образов остались и стали материалом художественного планирования. Так в марийской орнаментике, ставшей своеобразной информационной системой, зигзаг и волнообразные линии стали знаками воды.

Надо отметить, что художники не цитируют этот материал буквально. Это некоторая имитация, псевдоцитата, рассчитанная на ассоциативное мышление зрителя. Самым характерным мотивом геометрического орнамента как марийского, так и финно-угорского в целом является зигзаг, а потому именно зигзаг многократно усложняясь, разрабатывается художниками. Интересно, что в психологическом тестировании на предпочтение тех или иных геометрических форм зигзаг диагностируется как символ преобладания творческого начала личности.

У А. Иванова орнамент выражает упорядоченный мир. Так на упоминавшейся картине «Реки Вселенной» (Илл.21) линии, очерчивающие контуры крыльев птиц-творцов, похожи на окантовку древних блях, в то же

время они представляют собой нистекающие на мир потоки божественной благодати. Орошенные элементы пространства, состоящие из цветных плоскостей, наполняются жизнью и смыслом, который складывается в знаки древней тайнописи геометрического стиля – ромбы, зигзаги, свастики и т. д. - символы финно-угорской Вселенной. Мир выглядит одновременно воплощенным телом создателей. Он существует как бы на радуге–дуге или на еще одном космическом потоке, образующем земную твердь и ограждающем мир по горизонтали (весьма характерный для Иванова прием). Так человек, как целостный микрокосм, был очерчен и защищен вышивкой своей традиционной одежды. В этой же серии необходимо рассматривать картину «Под знаком быка». Как и «Реки Вселенной» она написана в 1993 году, и ей присущи те же композиционные приемы и художественные решения. Мир, хранимый быком, пребывает уже в организованном, «вторичном» по отношению к миру демиургов пространстве, то есть это часть космоса. Данное обстоятельство подчеркнуто «затканным» традиционным орнаментом фоном, в котором разворачивается мир этого тотемического существа. Можно вспомнить также о его месте в мифологической картине мира. Если первый миф является космогоническим, то миф о космическом быке относится к разряду этиологических, то есть к мифам о происхождении тех или иных реалий уже существующего мира.

Изучение так называемого примитивного материала привело европейское искусство в начале прошлого столетия к нефигуративному модернизму. В основе перехода к абстракционизму лежало изменение представлений о сущности искусства - оно целиком обратилось к «идеям». Искусство было осмыслено не как чувственный акт отражения, но как интеллектуальная операция абстрагирования, сведение мира к системе знаков. Эта исконная черта архаического искусства, порождавшая искусство орнамента, заново осмыслена в этнофутуризме. Искусство, по мнению А. Вебера, «как бы вспоминает о своем вхождении в космос и использует и проверяет предоставленные ему этим элементарные факторы по отношению

к своей сущности, своему богатству и заключающимся во всем этом возможностям. Это привело, насколько я могу судить, к чрезвычайному обогащению мира красок и форм и их композиционного использования в понятных только из самих себя выражениях образа. Сферы красоты, открыты абстрактной живописью, были ранее неизвестны» [106.341].

В марийском этнофутуризме это явление в первую очередь связано с именами Измаила Ефимова и Валерия Боголюбова. Через движение узоров и линий, взаимодействие плоскостей художнику И. Ефимову удается поведать зрителю, вовлекая того в живое переживание процесса, о рождении и становлении, преодолении и победе (Илл.12). Так «совершается возвращение человеческого духа в лоно родовой, народной жизни» [197.128]. Представленное в абстрактных орнаментальных композициях, его творчество есть удивительная конкретность размышлений о смысле Бытия своего народа и, наверное, в этой связи, о себе самом. Для автора мир упорядочивается и гармонизируется исконными, традиционными ценностями, которые высказываются через элементы марийского орнамента и символику цвета, структурирующие пространство полотна или листа бумаги.

Традиционное национальное мышление обнаруживают многие художники в подходе к цветовому решению своих полотен. У Ю. Таныгина это порождает декоративный насыщенный колорит, образуемый дополнительными цветами и их оттенками: красный – зеленый, желтый – синий. Изумителен его малиновый цвет, цвет птицы, аллегории души героев картин «Дочь луны», «На женитьбу». Таким же красивым праздничным колоритом отличаются и полотна мордовского художника Ю. Дырина. Его тона еще более интенсивны, декор пышен и прихотлив.

Беспредметная живопись порождает, как правило, собственные теории. Когда художник пытается сам, «исходя из основополагающих сил формы и красок, построить предметный мир, освещая его в собственной формообразующей сущности, - замечает А. Вебер, - тогда возникает кубизм или конструктивизм» [106.347].

Все эти высказывания в полной мере относятся к творчеству В. Боголюбова, который обращается не только к национальной, но и к христианской и, в конечном счете, общечеловеческой символике. В поиске первообразов, изначальных универсальных форм этот художник неизбежно приходит к простейшим геометрическим формам и элементарной символике цвета. «Элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные, - писал Ю.М. Лотман, - крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом» [124.194].

Например, В.Боголюбов находит формулу динамического начала Бытия в картине «Вращение». Центральным образом в этом ряду выступает круг из четырех уровней, ось которого находится на пересечении креста. Каждый уровень имеет свой символический смысл, так, например, центр круга, точка оси своим красным цветом говорит о себе как об источнике активности. Это символ концентрации, источник бесконечного вращения времени и пространства. Сам круг – символ вечности и бесконечности. Объединение круга и точки традиционно означает союз микро- и макрокосма. В истории символики серия концентрических кругов, один внутри другого, обычно означает космос. В христианстве концентрические круги – это духовные иерархии или разные стадии творения, в дзен-буддизме – высшие степени просветления и совершенство в единстве. Сочетание круга и креста является знаком сплава духовного и материального, видения тонких миров, а также символом второго рождения.

Окончательную формулу Бытия художник излагает в картине «Наша жизнь». На ней систему квадратов (об этой системе речь шла в предыдущей главе) увенчивает описанный выше круг на кресте. Приверженность автора

квадрату, выдает в нем стремление к рациональному упорядочиванию, гармонизации мира через интеллектуальное начало. Оно находит выражение в числовой символике, для В.Боголюбова им оказывается число 12, фиксирующее идею цикла. Последняя, в свою очередь, выражается через форму круга, поэтому на вершине квадрата обязательно должен быть круг, противоположный квадрату, но и превосходящий его (как и все другие геометрические формы). Это знак Абсолюта и Совершенства. Авторская интенция отступает под давлением объективности, выходя на более диалектический уровень.

Итак, как творческий метод этнофутуризма предоставляет художникам в способах высказывания чрезвычайный простор. Многие из них формируют в рамках этнофутуризма свой индивидуальный художественный метод и стиль. Как же соотносится это наблюдение с понятием этнофутуристического стиля в целом?

Хотя понятие стиля – одно из древнейших, его содержание всегда было предметом споров и дискуссий. Не вносит оно ясности и в выявление сущности этнофутуризма. Часть современных искусствоведов склонна рассматривать этнофутуризм как художественный стиль, формирующийся на базе второго из указанных способов. Стилизованные древние финно-угорские знаки как наиболее отличительные в этническом плане формы начинают опознаваться как собственно этнофутуризм. Явление духовной культуры превращается в некоторую технологию в искусстве, причем только в пластическом. Если исходить из подобной формальной установки, то из целостного явления современного становления марийского (да, и не только) изобразительного искусства выпадают ярчайшие мастера, выполняющие самую настоящую этнофутуристическую функцию в социокультурном процессе. Некоторые исследователи считают этнофутуристами в Марий Эл только И. Ефимова и А. Иванова, а Ю. Таныгина и С. Евдокимова называют примитивистами. С этой точки зрения можно будет подвергнуть сомнению и характер творчества Ю.Дырина в Мордовии. О нем так и пишут как о

художнике, работающем в стиле этнофутуризма и в стиле примитивизма [97]. И можно ли назвать этнофутуристом всякого, кто возьмется работать в обозначенной технике, в «стиле» этнофутуризма? Например, для художественной выставки «Три тотема» (Йошкар-Ола, 2005г.) художница по батику Елена Крестина создала несколько полотен по заказу в соответствующей манере, но к движению и идеям этнофутуризма этот замечательный автор никакого отношения не имеет. В таком случае этнофутуризм как стиль и этнофутуризм как явление духовной культуры различные феномены.

Стиль отражает структурную общность образной системы, формально-изобразительное единство произведений. Это понятие многоуровневое и разномасштабное: оно может характеризовать художественный облик целой цивилизации или временной эпохи, а может подразумевать особенности направлений, единичных произведений, наконец, индивидуальный почерк мастера. Стиль, складываясь на определенной идейно-эстетической платформе и творческом методе, проявляет себя относительно независимо. Он способен отрываться от них и нередко надолго их переживает, а потому стиль может обслуживать различные идейно-художественные платформы, что мы видим на примере этнофутуризма. В нем меняет свое содержание сюрреализм, наполняется новыми нюансами абстракционизм. То же самое, очевидно, рано или поздно произойдет и с самим этнофутуризмом в искусстве, когда он исчерпает себя как конкретное историко-культурное явление. Трудно не согласиться с современным теоретиком искусства О.И. Кривцуном, который утверждает, что «понятие стиля - синдром обманчивой ясности» [176.17].

С.М. Червонная предлагает рассматривать данное явление в связи с понятием «хоум-арт». В английском языке «home-art» корреспондирует со всеми производными от «home» - «жилище, дом», например, «homeland» - «родина», «homesick» - «тоскующий по родине, по дому»; в немецком языке «Heimatkunst» - не путать с «Volkskunst» («народное искусство») - стоит в

одном ассоциативно-поэтическом ряду с «Heimatland» «родной край», «родная сторона». Оно не имеет равнозначного эквивалента в русской искусствоведческой терминологии, которая ограничивается традиционными определениями жанров изобразительного искусства и исторических стилей. «Хоум-арт», или «хайматкунст» можно перевести как «искусство, посвященное родной земле», «родному дому», «родному очагу», «своему народу». Фактически вся история, вся классика искусства народов России на протяжении XX века формировалась как локальные вариации «хоум-арт» - «родного», «домашнего» искусства. Стилистически это искусство соотносимо с самыми разными и даже противоположными друг другу методами и направлениями. Многие художники разных народов России обращаются сегодня к широкой «партитуре» «искусства родного дома», поскольку за ним в многонациональной России стоит прочная и авторитетная традиция, резко и грубо которую оборвать просто невозможно.

Наиболее сильным внутри современного российского «хайматкунст» оказалось неоромантическое направление, иногда с допуском разного рода стилизаций (лубка, народного «примитива») и условностей, формирование его восходит к эпохе стагнации 1970-х годов. При внешней «реалистичности», это искусство функционировало в ирреальной среде. Сегодня в марийском изобразительном искусстве эта линия выражена в творчестве многочисленных пейзажистов, а также жанристов З. Лаврентьева, Г. Тайгильдина и Н. Токтаулова. Сюда С.М. Червонная относит творчество И. Ямбердова. В рамках этого явления исследовательница формулирует и этнофутуристический метод «вторичной апелляции к национальному наследию», о чем уже говорилось выше.

Теоретик искусства Г. Зедльмайр полагал, что великие и значительные явления в разных искусствах не обязательно возникали на почве стиля и поэтому не во всех случаях нуждаются в привлечении тех или иных стилевых ярлыков. Утверждая феноменологический подход в истории искусства в середине прошлого века, он подробно вскрыл механизм сведения

всего многообразия художественных произведений к стилевым параметрам, внешним, наглядным, а потому неустойчивым и ненадежным. Для Зедльмайра важным является метафизическое содержание искусства, которое он определял понятием «художественной воли», произведение искусства, отделенное от духовного творческого процесса, по мнению исследователя «всего лишь мертвый продукт» [115.21].

На рубеже XX-XXI вв. было бы правильней говорить не о стиле и не о направлении, но о проблематике, с которой продолжают работать художники. Ключ к пониманию единства искусства этнофутуризма - мифология, а не формальные приемы, причем мифология не как фольклор, а как мироощущение. Такой взгляд переводит разговор об этнофутуризме в плоскость культурологической, а не искусствоведческой оценки и интерпретации.

Проблема изучения того или иного явления искусства оказывается в том, чтобы вместе с изучением формальных свойств произведения высвободить и его внутреннее духовное содержание. На наш взгляд, вопрос об этнофутуризме как о стиле пока еще остается открытым, поскольку этнофутуризм еще активно развивается.

Метод характеризует сам процесс художественного творчества, особенности которого сегодня очевидны. Как система принципов художественно-образного мышления понятие «художественный метод» включает в себя: принципы художественного отбора, способы художественного обобщения, критерии эстетической оценки и приемы воплощения окружающего мира в художественные образы. Выше нами был проведен анализ этих параметров и выведены две основные тенденции метода. О стиле говорят, имея ввиду результат. Результаты на данный момент достаточно пестры, по крайней мере, в марийском искусстве.

Какие термины и характеристики применимы к этнофутуризму, окончательно будет ясно лишь после того, как это явление станет достоянием истории. Сегодня же, на наш взгляд, важно культурологическое измерение



данного художественного процесса, которое формируется не столько по стилевым характеристикам, сколько по типу мироощущения.

Таким образом,

1. Этнофутуризм формирует свой специфический хронотоп, в котором фиксируется «вихревой характер времени», стремление найти духовную точку опоры для выживания этноса, а потому наблюдается отход от линейной трактовки пространства и времени, воспроизводится мифологическое мироощущение: цикличное восприятие времени, а также динамичное восприятия пространственного мира.

2. Изобразительное искусство становится визуальным выражением хронотопа этнофутуризма, оно символическое, построенное на выражении, а не отражении окружающей действительности.

3. В этнофутуризме тематическим материалом, способным выразить «истинное время» оказывается архаика или детство, этапы человеческого развития, первый из которых филогенетически и другой онтогенетически свободны от чувства физического времени. Эти две тенденции формируют два основных способа высказывания. Можно предположить, что один возникает из личного опыта в области традиционной культуры и пересекается с поэтизацией детства, протекавшего в этом укладе. Это путь художника, идущего от символизации лично пережитого, или более широко – путь идущий от индивидуального (даже когда художник отходит непосредственно от своих воспоминаний) как такового к общинному, родовому. Другой путь – фантазирование на материале архаики, отвлеченность от личного, переключение на сферы коллективные, как сознательного, так и бессознательного, и от них уже приближение к индивидуальному и личностному. Эти подходы взаимодополняют друг друга и зачастую пересекаются в творчестве отдельно взятого художника. Хотя знаковые системы этих двух способов разнятся.

4. Картины на основе воспоминаний детства - путь мистификации личных переживаний детства, идеализации деревенского образа жизни,

наивизма. Пластические приемы – от вполне реалистических форм до условных и примитивных, живописные приемы нацелены на задачу изображения «сна», отсюда – либо сумеречный, либо блеклый колорит, или же – специфические изобразительные приемы типа «потертости от времени» и т.п.

5. Фантастический язык знаков, мир древних значений и символов, основанный на финно-угорской мифологии, наскальные росписи, украшения, вышивка представляют «настоящее, святое искусство» для второго способа. Основные приемы – стилизация и цитирование в современных формах образов пермского звериного и финно-угорского геометрического стилей, понимание цвета в духе народного искусства, аллюзия: исконное этническое видение узнается вне прямых указаний на традиционные формы.

6. Предлагается вопрос об этнофутуризме как о стиле пока оставить открытым, поскольку процесс его становления еще не завершен. Сегодня целесообразнее зафиксировать культурологическое измерение данного художественного процесса, которое опирается не на внешние, формальные стилевые характеристики, а на тип мироощущения, составляющий внутренне содержание искусства этнофутуризма.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Наш век хочет познать саму душу», – утверждал один из ведущих философов XX века К.Г. Юнг, имея в виду не только и не столько отдельную личность, сколько душу народа, расы, этноса [142.305]. К.Г. Юнг отождествлял ее с пластом коллективного бессознательного в человеческой психике, хранящим тот «первоопыт», который дает людям иррациональное чувство идентичности и родства. Прямые и интенсивные отношения с бессознательным имеет художник, он является «воспитателем» своего века. Поднимая свою личную судьбу до уровня судьбы своего народа, а то и всего человечества, он помогает другим людям освободить свои внутренние силы и избежать многих опасностей. Этот вывод К. Г. Юнга обнажает истинную суть творчества этнофутуристов, – художников, писателей, музыкантов, ученых, деятелей культуры – то есть творческих личностей, главной идеей которых является желание найти пути для выживания и дальнейшего развития культур своих народов в условиях глобализации на рубеже XX-XXI вв.

Этнофутуризм представляет собой многогранный феномен культуры. Во-первых, это явление социокультурного порядка - **общественное движение**. Возникнув в финно-угорском мире, оно очень скоро перешагнуло рамки одной языковой общности, поскольку аналогичные тенденции в культурах других народов обнаруживаются повсеместно.

Во-вторых, этнофутуризм содержит богатый духовно-нравственный план. Распространению этого течения немало способствует его **философия и идеология**. Она отражает мировоззрение переходного периода в истории культуры. Вырастая из постмодернизма, этнофутуризм, по мнению специалистов, становится следующим этапом в развитии европейской культуры, синтезирующим достижения постмодерновой культуры и архаическое этническое начало. Этой системе взглядов свойственны экологический гуманизм и толерантность, «новая искренность и аутентичность, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с

открытостью будущему, сослагательность, «мягкие» эстетические ценности» [150.354].

Третьей важной стороной этнофутуризма выступает его **творческий метод** как деятельностное и коммуникативное проявление движения этнофутуризма и его мировоззрения. Если рассматривать его на фоне глобального переходного этапа в развитии культуры XX века, а также в условиях постсоветского переходного периода на территории стран бывшего Советского Союза, то предлагаемое «творческое соединение древнего финно-угорского образа мышления с новейшими возможностями информационного общества» оказывается четко сформулированным частным вариантом общего творческого метода, возникшего в рамках этнических культуuroохранительных тенденций, апеллирующих к собственным этническим корням через призму достижений современности.

**Творческий метод этнофутуризма строится на сознательном использовании естественного динамического механизма культуры – диалектики традиции и новации.** Воспроизводство и полноценное функционирование любой культуры обеспечивают традиции, они являются ее регулятором, осуществляя эту функцию через взаимодействие креативной (новационной) и консервативной составляющих. Внедрение необходимой новации обычно происходит путем осторожного втягивания ее в систему традиционных стереотипов. Этот механизм и предлагает задействовать этнофутуризм. Тем самым может быть достигнута адаптация культуры к современным условиям без потери этнического «лица», «самости».

Конкретные способы реализации этнофутуристического метода указаны эстонскими теоретиками движения О. и А. Хейнапуу. Это переосмысление наследия, реконтекстуализация угасающих явлений, возрождение забытого, реконструкция исчезнувшего, перенос явлений архаичной культуры в новые художественные формы. Этнофутуризм стремится к функциональному «возрождению» этнической традиции в новых формах, а не только к ее условному, знаковому использованию, что

качественно отличает этнофутуристическую идеологию от постмодернистских приемов этносимволизма. Этнофутуристический метод следует отличать от распространенного в национальных движениях этнопретеризма (пассеизма), явления ориентирующегося исключительно на этническое прошлое, а также космофутуризма, т.е. предпочтения новации и пренебрежения традицией. Оба способа обрекают народы на угасание. И лишь творческий подход, избранный в этнофутуризме, способствует выходу из маргинального состояния этноса и его национальной элиты. Мемориальный характер культуры этнической стадии, соединяясь с прогностической ориентацией культуры национального типа в этнофутуризме, указывает, по мнению О. И. Генисаретского, на новый этап в развитии европейской культуры, который он называет **постнациональной этничностью**.

В этнофутуризме актуализируется категория этничности, что отражает кризис идентичности в современной жизни. Этничность стала в прошедшем веке серьезным рычагом мобилизации разнообразных социальных групп на достижение конкретных политических целей, потеснив объединяющую силу класса, с одной стороны, и нации - с другой, в этнофутуризме она реализуется не в политическом русле, а в духовной и художественной деятельности.

Этнофутуризм стремится к преодолению проблем на основе восстановления этнического мифа, который несет образ целостности культуры, к нему необходимо вернуться и перенести его из прошлого в настоящее, придав ему соответствующую форму. Тем самым осуществляется глубинный уровень этнической идентификации - мифологический. Этнофутуристическая роль художника в этом процессе состоит в извлечении из забвения значимого первообраза, архетипа культуры, его новом осмыслении и насыщении адекватным современности содержанием, придании соответствующей формы и вида, а уж «обратную дорогу» в коллективный духовный опыт народа тот найдет сам. «Художники имеют важное значение, - писали организаторы Международной выставки

Ugriculture, - они своим творчеством поддерживают национальное самоуважение народов. Финно-угорскому современному искусству свойственна сильная вера в свою значимость - она имеет особую миссию в сегодняшнем мире» [100.32].

Творческий метод этнофутуризма в искусстве сформулировала в 1996 г. эстонский идеолог движения Пирет Вийрес: «Этнофутуризм - это слияние собственного национальному духу архаического, доисторического и этнического материала с современной, подчас даже футуристической формой, либо, напротив, слияние архаической формы (например, аллитерационной песни) с современным мировосприятием» [79].

Искусство этнофутуризма представлено сегодня всеми видами искусства. Особо продуктивными в нем оказываются игровые виды, такие как перформанс, а практика фестивалей в Удмуртии демонстрирует актуализацию игры как таковой, в чем просматривается тенденция к стиранию границы между условностью и реальностью, имитацией и ритуалом и т.п. Так оживают существенные черты архаического мировосприятия: наблюдается отход от линейной трактовки пространства и времени, воспроизводится цикличное восприятие времени, а также динамичное восприятие пространственного мира.

В этнофутуризме формируется свой специфический **хронотоп, в котором фиксируется «вихревой характер времени»** (С.Ф. Сироткин) как стремление найти духовную точку опоры для новых путей развития этноса. Проблема этнофутуристического хронотопа требует отдельного исследования, поскольку в нем синтезируются глобальные мировоззренческие тенденции, о «космическом вихре» в искусстве уже столетие назад говорил Н.А. Бердяев [104.10]. Подобное исследование, возможно, могло бы обнаружить особенности складывающегося мироощущения новой эпохи в истории культуры. Эта гипотеза представляет перспективную задачу в изучении этнофутуризма для автора данной работы.

Марийский этнофутуризм имеет в масштабах финно-угорского мира ряд особенностей. Во-первых, он реализуется наиболее полно в только в изобразительном искусстве, спорадически в литературе. Объяснение этому можно найти в причинах объективного характера, как особая роль изобразительного и пластического начала в традиции народа, а также в причинах субъективного свойства: этнофутуристические тенденции в музыке и хореографии во второй половине 80-х годов прошлого века были подавлены. Творчество марийских художников-этнофутуристов – это творчество одиночек, не проводящих никаких совместных акций, не объединенных общественным движением в рамках марийской культуры. Отсюда вытекает отсутствие стилистического единства. Этим художникам чужда постмодернистская ирония. В их творчестве преобладает своеобразное преломление героического и эпического начал вкупе с лирической тенденцией, они «наивнее» и «проще» своих коллег из других республик. Им свойственна искренность и цельность.

Истоки марийского этнофутуризма относятся к 20-30-х годам XX века, их необходимо искать в творчестве первых профессиональных деятелей марийской культуры круга К.Ф. Егорова, историка Ф.Е. Егорова, писателя С.Г. Чавайна. Тенденция была сломлена победой метода соцреализма, а главное, репрессиями. Обращение к культурной памяти народов начинается заново в неоромантических настроениях 60-70-х гг. Экзотический марийский материал привлек русских художников республики, влюбленному в природу и людей края художнику С. Ф. Подмареву удалось в своем творчестве проникнуться мироощущением марийского народа, и, наконец, в те годы появился «новый тип художника-исследователя национальной культуры» З. Ф. Лаврентьев, график и живописец.

Началом третьего этапа можно считать рубеж 80-90-х годов, когда в творчестве некоторых марийских художников появились признаки поиска национальной самобытности и уникальности. Через этап «критического реализма» И. Ямбердов приходит к символизму в рамках классического

пластического языка, В. Боголюбов и И. Ефимов выбирают путь этнофутуризма. Ю. Таныгин и А. Иванов входят в художественную жизнь сразу как «авангардисты». В первой половине 90-х годов происходит созревание изобразительного искусства марийского этнофутуризма.

**Условность** и **символичность** являются определяющими характеристиками этого явления в изобразительном искусстве, которое в поиске своих оснований уходит от отображения реального мира в трансцендентальные сферы. Мощным средством символизации в этнофутуризме выступает композиция. Пространство на картинах трансформируется то в плоскость и как бы исчезает, то преобразуется в сложную полипространственность, когда отдельные миры существуют параллельно, взаимопроникают и т. п. Оно словно разрыхляется временными потоками, открывая проходы для Вечности. Изобразительное искусство этнофутуризма становится визуальным выражением его хронотопа, это отражается в особенностях композиционного решения полотен.

Дверью в сакральное пространство и «истинное время» (то есть в мир архетипов) в этнофутуризме оказывается культура этнической **архаики** или собственное **детство** художника. Эти две темы объединяет то, что обе они представляют этапы человеческого развития, первый из которых филогенетически и другой онтогенетически свободны от чувства физического времени. Они выражают идеи начала и становления, гармоничного цельного существования. Эти два способа образуют основные художественные методы этнофутуризма.

Поэтизация детства, протекавшего у художников-этнофутуристов в традиционном сельском укладе - это путь **символизации личностного**, или более широко, путь, идущий **от индивидуального к общинному, родовому, от частного к общему**. Художник в принципе может даже отходить непосредственно от своих воспоминаний. Происходит мистификация личных переживаний детства, идеализация деревенского образа жизни. Пластические приемы – от реальных, но упрощенных форм до условных и примитивных.



Образы близких, детали быта возводятся в ранг символов через обобщение изображаемого. Живописные приемы нацелены на задачу изображения «сна», видения или воспоминания. Отсюда – либо сумеречный, либо блеклый колорит, или же – специфические изобразительные приемы типа «потертости от времени» и т.п. Эти приемы используют в своем творчестве В. Боголюбов, С. Евдокимов, Ю. Таныгин, И. Ямбердов.

Другой путь отвлечен от личного, в нем актуализируется **коллективное** начало – **как сознательное, так и бессознательное**. От него уже совершается приближение к индивидуальному и личностному, то есть это способ движения **от общего к частному**. Мир древних знаков и символов, основанный на финно-угорской мифологии и наскальной росписи, орнаменты традиционных украшений и вышивки оживают в стилизованных формах. Образы пермского звериного и финно-угорского геометрического стилей цитируются и вплетаются в контекст современных форм творчества, становятся в искусстве материалом аллюзии, когда исконное этническое видение узнается вне прямых указаний на традиционные формы. Этому методу свойственно, как правило, понимание цвета в духе народного искусства – открытые интенсивные тона, сочный колорит, иногда прямо копирующий национальную цветовую гамму, декоративизм. К подобным приемам обращаются В. Боголюбов, С. Евдокимов, И. Ефимов, А. Иванов, Ю. Таныгин. В конкретной художественной практике названные подходы взаимодополняют друг друга и зачастую пересекаются в творчестве отдельно взятого художника.

Иногда второй способ высказывания отождествляется со стилем этнофутуризма, что обедняет реальное содержание практики этнофутуризма. Автор предлагает **вопрос об этнофутуризме как о стиле пока оставить открытым, поскольку процесс становления этнофутуризма продолжается**. Как только произойдет фиксация стилевых норм и приемов явление начнет утрачивать свою живую почву, превратится в технологию,

порождая эпигонство. Понятие стиля опасно своим внешним, формальным подходом к явлениям культуры.

Сегодня **важно сосредоточить внимание на культурологическом измерении** данного художественного процесса, которое вытекает из **типа мироощущения**. Это в свою очередь ставит перед автором данной работы новые задачи: в перспективе необходимо тщательно исследовать образное содержание изобразительного искусства этнофутуризма на предмет его архетипического, в том числе, хронотопического, содержания. Это позволит выявить особенности и проблематику мировоззрения народа, или, по крайней мере, как чувствуют ее представители национальной интеллигенции. Кроме того, решение этой задачи, а это план содержания, поможет глубже понять и специфику художественного языка искусства этнофутуризма, т.е. план формы.

«Утверждаемое этнофутуристами экологическое сознание в единстве сочетания древней духовной традиции *гармоничного жизнеустройства в природе* вкупе с *гуманитарной социальной практикой* открывает новые перспективы не только для России, но и для мирового сообщества, - считает Г. Е. Шкалина, исследователь марийской традиционной культуры [140.130]. Этнофутуристическое мышление отличается конструктивностью и миролюбием, оно открыто для всех народов, культур, вероисповеданий, поскольку это способ реализовать уникальность всякого человека, всякого народа, оно нацелено на терпимость, поскольку выступает за многообразие этнокультурных феноменов и предполагает творческий диалог между ними. Как тенденция эта идея естественна, а потому перспективна. Она оправдала себя в течение XX века, а, следовательно, в современных условиях также может быть плодотворной для любого народа, этноса. В этом заключается ценность этнофутуризма как явления современной культуры.

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

### ИСТОЧНИКИ

1. «Древний затаенный мир...» [Текст] // Kudo-kodu. – 2000. – №12. – С. 12.
2. «У каждого свой мир» (О художнике Ю. Таныгине) [Текст] // Ончыко. – 2001. – № 8. – С. 149-152.
3. Андрей Алешкин: По незримому следу [Изоматериал] / М-во культуры РМ, Мордов. респ. музей изобраз. искусств им. С.Д. Эрьзи; [авт.текста Е.Бутрова]. – Саранск: Тип. «Красс. Окт.», 2006. – 112с.: илл.
4. Артеев, А. Сучки и шишки коми этнофутуризма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kominarod.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Белкова, С. Вич художник шке пашажым ончыкта [Текст] / С. Белкова // Марий Эл. – 1999. – 9 февраля.
6. Белкова, С. Фото деч вара сурет выставка [Текст] / С. Белкова // Марий Эл. – 1998. – 25 апреля.
7. Белый, А. Символизм [Текст] / А. Белый // Серебряный век. В поэзии, документах, воспоминаниях. – М.: Локид, 2001. С. 18-25
8. Боди-арт на тему «этно» [Текст] // Kudo-kodu. – 2000. – №20. – С. 13.
9. Бутрова Е.В. Читающие текст мироздания [Текст] / Е.В. Бутрова // Центр и периферия. – 2003. – №1. – С. 32-37.
10. Васильева, Т. 13 творцов [Текст] / Т. Васильева // Марийская правда. – 1999. – 2 февраля.
11. Виногоров, Н. В одной семье – три художника [Текст] / Н. Виногоров // Вестник района. – 1998. – 22 мая.
12. Владимиров, К. Гармония красок [Текст] / К. Владимиров // Кече. – 2000. – №4. – С. 23.
13. Георгиев, В. Выставка в Санкт-Петербурге [Текст] / В. Георгиев // Марийская правда. – 1992. – 30 июля.
14. Гладыш, Н. Звуки наполнили пустоту [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный., свободный. – Загл. с экрана.

15. Голлидей, С. Эрумаа – земля любви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
16. Григорьев, Ю. Сүретыште пүртүсын юзо шүлышыжым Арала [Текст] / Ю. Григорьев // Марий Эл. – 2000. -30 сентября. – С.7.
17. Григорьев, Ю. Шудырла йулен чонжат [Текст] / Ю. Григорьев // Марий Эл. – 2003. – 27 июня. – С. 5.
18. Ефимова, Н. «Я знаю вкус свободы...» У мольберта [Текст] / Н. Ефимова // Марийская правда. – 1993. – 23 декабря. – С. 5.
19. Ефремов, Т.Е. Описание старинного марийского праздника Шорыкйол с ролью Васи Кугыза с Девичьим пиром [Текст] / Т.Е. Ефремов // Календарные праздники и обряды марийцев / Сост. О.А. Калинина. – Йошкар-Ола: МарНИИ, 2003. – (Этнографическое наследие. Вып. 1). – С. 229-247.
20. Захаров, П. Этнофутуризм в удмуртской литературе [Текст] / П. Захаров // Kudo-kodu. – 2000. – № 19. – С.13.
21. Зенкин, А. Вернисаж на рубеже тысячелетий [Текст] / А. Зенкин // Kudo-kodu. – 2001. – № 2. – С. 6.
22. Зубова, Е. О голых телах и работе художника [Текст] / Е. Зубова // Молодежный курьер. – 1998. – № 18. – С. 10.
23. Иван Ямбердов [Изоматериал] / Авт.-сост. И.М. Ямбердов. – 2-е изд., доп. – Йошкар-Ола: АНО «Журнал «Кече-Солнышко», 2002. – 27 с.
24. Иван Ямбердов. Избранные произведения [Изоматериал]: альбом. – Йошкар-Ола, 2005. – 150 с.
25. Информационный отчет о проведении Первого межрегионального фестиваля современной этнокультуры «Новая песня Древней земли» 21-23 ноября 2003г. в Удмуртской Республике в рамках Федеральной программы «Культура России (2001-2005гг.)» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ethno.udmlink.ru/ep2003/>, свободный. – Загл. с экрана.
26. Калачева, А. Боевой клич этнофутуристов вызвал эрекцию у творческой молодежи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://day.udm.net>, свободный. – Загл. с экрана.

27. Калачева, А. Этно, футу, финно, угро... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
28. Кантарин, А. Реализм и модернизм собраны вместе [Текст] / А. Кантарин // Известия Марий Эл. – 1994. – 1 декабря.
29. Колесинская, Я. Отражения в живой воде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ludidela.ru/0206/index.html>, свободный. – Загл. с экрана.
30. Константинова, Г. «Табун» Ямбердова [Текст] / Г. Константинова // Марийская правда. – 2002. – 2 июля. – С. 6.
31. Кропотова, И. Вбить в стену гвоздь... [Текст] / И. Кропотова // Молодежный курьер. – 1994. – 24 февраля. – С. 6.
32. Кропотова, И. Под знаком волка [Текст] / И. Кропотова // Молодежный курьер. – 2000. – 1 июня. – С. 6.
33. Кропотова, И. Реки Вселенной: культура [Текст] / И. Кропотова // Молодежный курьер. – 1994. – 3 февраля. – С. 8.
34. Кропотова, И. Черным по белому [Текст] / И. Кропотова // Молодежный курьер. – 1994. – 15 декабря. – С. 6.
35. Кто стоит за этнофутуризмом? или кое-что о группе «ОДОМАА» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
36. Кувшинская, Л. «В единстве моей ответственности». Художник И. Ефимов [Текст] / Л. Кувшинская // Молодой коммунист. – 1987. – 19 декабря.
37. Кувшинская, Л. Путь обретения: о художнике И. Ефимове [Текст] / Л. Кувшинская // Марийская правда. – 1984. – 20 апреля.
38. Кудрявцев, В. Илышым да пуртусым философ семын умылат [Текст] / В. Кудрявцев // Марий Эл. – 2000. – 2 сентября.
39. Кудрявцев, В. Успешный дебют: художник С. Евдокимов [Текст] / В. Кудрявцев // Молодой коммунист. – 1989. – 22 марта. – С. 12.
40. Кудрявцев, В. Чия мастар [Текст] / В. Кудрявцев // Кече. – 2000. – № 4. – С. 22.

41. Кудрявцев, В. Чья мастар [Текст] / В. Кудрявцев // Ончыко. – 1995. – № 6. – С. 55-60.
42. Кудрявцева, А. «Арт-фантом» и все-все-все [Текст] / А. Кудрявцева // Марийская правда. – 1994. – 24 мая.
43. Кузнецова, Н. Зов предков [Текст] / Н. Кузнецова // Марийская правда. – 1990. – 17 июня.
44. Кучыран, Ю. Удмуртский шаманизм: моя архаика и моя современность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/kutsiran\\_ru.html](http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/kutsiran_ru.html), свободный. – Загл. с экрана.
45. Марий художник С. Евдокимов [Текст] // Ончыко. – 1998. – №3. – С. 93-99.
46. Марий художник Ю. Таныгин [Текст] // Ончыко. – 1998. – №6. – С. 68-73.
47. Масленникова, М. Шок – это по-нашему [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
48. Международный этнофутуристический фестиваль «Пельнянь». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pelnan.mifors.com>, свободный. – Загл. с экрана.
49. Меньшикова, А. Живая вода напоит нации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vedomosti.sinor.ru/vedom/gazeta.php>, свободный. – Загл. с экрана.
50. Музыка с родины Калашникова завоевывает Европу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный., свободный. – Загл. с экрана.
51. Мушому – впечатления [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
52. Мярка, В. Дерево родственных языков и строевой лес [Текст] / В. Мярка // Kudo-kodu, 2002. – №1. – С. 10.
53. Об уральском этнофутуризме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teterin.raid.ru/twins/ethnofutur.html>, свободный.. – Загл. с экрана.

54. Пашкин, В. Древние знаки в ореоле фантазии. И.В. Ефимов [Текст] / В. Пашкин // Йошкар-Ола. – 1996. – 12 декабря. – С.12.
55. Пермский звериный стиль. Виртуальный музей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Web-Collection.ru, свободный. – Загл. с экрана.
56. Положение о 3 туре практического симпозиума «Сэр но тур» [Текст] // Материалы Межрегионального форума «Финно-угорский этнокультурный проект», 15-18 мая 2007г. – Йошкар-Ола, 2007.
57. Положение о фестивале «Камва-2007» [Текст] // Материалы Межрегионального форума «Финно-угорский этнокультурный проект» 15-18 мая 2007. – Йошкар-Ола, 2007.
58. Праски, В. Молитвы Измаила [Текст] / В. Праски // Марийская правда. – 1997. – 4 октября. – С. 14.
59. Презентация проекта «Камва». [Текст] // Материалы Межрегионального форума «Финно-угорский этнокультурный проект» 15-18 мая 2007. – Йошкар-Ола, 2007.
60. Прокушев, Г. В поисках тайны энергетике цвета [Текст] / Г. Прокушев // Йошкар-Ола. – 2004. – 11 февраля. – С. 14.
61. Пузанова, Н. Какие они, древние богатыри?: Выставка «Идна» пробивает туннель в прошлое [Электронный ресурс] // Удмуртская правда (Ижевск). – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
62. Радуга искусств соединила прошлое и будущее [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.allrussia.ru/nowadays>, свободный. – Загл. с экрана.
63. Ремикс на бабушкино пение [Электронный ресурс] // АиФ в Удмуртии (Ижевск). – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
64. Розенберг, Н. Кто мы такие? [Электронный ресурс] // Удмуртская правда (Ижевск). – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный.. – Загл. с экрана.

65. Розенберг, Н. Сперва захватить свою душу... [Текст] / Н. Розенберг // Kudo-kodu. – 2001. – № 13. – С.8-9.
66. Рыбакова, Д. От жилетов до букетов [Электронный ресурс] // Невское время. – Режим доступа: <http://nevskoevremya.spb.ru/>, свободный. – Загл. с экрана.
67. Сажина, О. «Идна» – искусство будущего? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
68. Салламаа, К. Жизнь – существование по кругу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kolumbmari.ru/>, свободный. – Загл. с экрана.
69. Самойленко, С. «Живая вода» без берегов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura-portal.ru/tree/cultraper/>, свободный. – Загл. с экрана.
70. Самойленко, С. «Живая вода»: этно круче рока [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura-portal.ru/tree/cultraper/article>, свободный. – Загл. с экрана.
71. Скучать мне не придется [Текст] // Йошкар-Ола. – 1995. – 3 февраля.
72. Смирнова, Н. Новый Ефимов в Венгрии [Текст] / Н. Смирнова // Марийская правда. – 1996. – 30 января.
73. Смола, Л. Путь к себе: художник Ю. Таныгин [Текст] / Л. Смола // Марийская правда. – 1994. – 6 апреля.
74. Смола, Л. Сүретше кугезе муро гай [Текст] / Л. Смола // Марий Эл. – 2004. – 14 февраля. – С.6.
75. Таныгин, Ю. «Кажне айдемын шке тўняже...» [Текст] / Ю. Таныгин, В. Егоров // Ончыко. – 2001. – №8. – С. 149-152.
76. Тулякова, А. Звуки из пустоты [Текст] / А. Тулякова // Голос. – 2004. – №3. – С. 13.
77. Уральская философия и этнофутуризм как базис финно-угорской литературы [Текст] // Kudo-kodu. – 2000. – №15. – С. 8.



78. Хейнапуу, А. Кривая этнофутуризма идет в бесконечность: перевод из газеты Eesti Ekspress 20 мая 1994г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.suri.ee/etnofutu/texts/krivaja.html>, свободный. – Загл. с экрана.
79. Хейнапуу, А. Трактовки понятия этнофутуризма в Эстонии [Электронный ресурс] / А. Хейнапуу, О. Хейнапуу. – Режим доступа: [http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/heinapuud\\_ru.html](http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/heinapuud_ru.html), свободный. – Загл. с экрана.
80. Хузангай, А. Между Сциллой и Харибдой. Проект будущего для чувашской нации [Текст] / А. Хузангай // Республика. – 2001. – 28 ноября.
81. Хузангай, А. Этнофутуризм как проект будущего [Электронный ресурс] // Советская Чувашия. – 2000. – 9 авг. – Режим доступа: <http://www.sovch.chuvashia.com/2000/08/09-10.html>, свободный. – Загл. с экрана.
82. Червонная, С. Шествие: по кругу или вперед? Новое десятилетие и марийское изобразительное искусство [Текст] / С. Червонная // Марийская правда. – 1991. – 5 июля.
83. Шкалина, Г. Увидеть мир в его основах [Текст] / Г. Шкалина // Марийская правда. – 1996. – 6 декабря.
84. Шкляева, А. «Глушь, отзовись! Тишина не безмолвна»: О выставке этнофутуристов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// day.udm.net](http://day.udm.net). свободный. – Загл. с экрана.
85. Щелкина, Н. «Я хочу перенести в будущее историю, традицию своего народа» [Текст] / Н. Щелкина // Вестник района. – 2001. – 3 августа.
86. Щелкина, Н. И мастерство, и вдохновенье... [Текст] / Н. Щелкина // Вестник района. – 1992. – 20 октября.
87. Щелкина, Н. Иди и смотри. Наш вернисаж [Текст] / Н. Щелкина // Вестник района. – 1991. – 24 сентября.
88. Этнодизайн: в поисках стиля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.paraskeva.sp.ru/Russian/index.html>, свободный. – Загл. с экрана.
89. Этнопараллельные миры [Текст] // Голос. – 2004. – №2. – С. 13.

90. Этнофуту 4 [Текст] // Kudo-kodu. – 2001. – № 15. – С. 8.
91. Этнофутуризм – образ мыслей и образ мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelnan.mifors.com/ethnofutu/html>, свободный. – Загл. с экрана.
92. Этнофутуризм. Фестиваль «Живая вода» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.comstrat.vspu.as.ru/alivewater.html>, свободный.. – Загл. с экрана.
93. Этнофутуризм: образ мышления и альтернатива на будущее [Электронный ресурс] / М. Пярл-Лыхмус, К. Юлле, А. Хейнапуу, С. Кивисильдник. – Режим доступа: <http://www.suri.ee/etnofutu/texts/obraz.html>, свободный. – Загл. с экрана.
94. Этнофутуристическая выставка «Мушому» ("MUSOMU") – релиз [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-art.udmlink.ru/txt/smi.html>, свободный. – Загл. с экрана.
95. Этнофутуристический фестиваль «Новая Песня Древней Земли» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ethno.udmlink.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
96. Юмшан-фестиваль. «Новая Песня Древней Земли. Этно-про-движение». 12-14 мая 2005 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ethno.udmlink.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
97. Юрий Дырин. Живопись [Изоматериал]. – Саранск, 2004. – 42 с.
98. Юферева, Л. Мир молодых [Текст] / Л. Юферева // Молодежный курьер. – 1991. – 24 марта.
99. Янцен, А. Этнофутуризм – птица о двух крылах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.oglaska.com/lenta/culture/>, свободный. – Загл. с экрана.

#### Литература

100. UGRICULTURE, Contemporary art of Fenno-Ugrian Peoples. The Gallen-Kallela Museum [Текст]. – Helsinki, 2000. – 159 p.

101. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века [Текст] / Е.Ю. Андреева.- СПб.: Азбука-классика, 2007.- 488с.: ил.
102. Балдина, О.Д. Вкусы и пристрастия современного художественного рынка России [Текст] / О.Д. Балдина. – М.: ООО «Изд-во АСТ»: ООО «Изд-во Астрель», 2002. – 256 с.
103. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С.234-407.
104. Бердяев, Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. – репр. воспроизведение изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова 1918 г. — М.: СП Интерпринт, 1990.— 47 с.
105. Борев, Ю.Б. Эстетика [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
106. Вебер, А. Избранное: Кризис европейской культуры [Текст] / А. Вебер. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 565 с. — (Книга света).
107. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Текст] / Б.Р. Виппер. – 3-е изд. – М.: «Издательство В. Шевчук», 2004. – 368 с.
108. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
109. Герчук, Ю. Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства [Текст] / Ю.Я. Герчук. – М.: Учебная литература, 1998 – 208 с.
110. Грибова, Л.С. Пермский звериный стиль. (Проблемы семантики) [Текст] / Л.С. Грибова. – М.: Изд-во «Наука», 1975. – 148 с.
111. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли [Текст] / Л.Н. Гумилев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с. – (Историческая библиотека).
112. Гуссерль, Э. Феноменология: Статья в Британской энциклопедии [Текст] / Э. Гуссерль; пер., предисл. и примеч. В.И. Молчанова // Логос. – 1991. – №1. – С.12-21.

113. Домокош, П. Формирование литератур малых уральских народов [Текст]: пер. с венгерского / П. Домокош. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1993. – 288 с.
114. Жидков, В.С. Искусство и картина мира / В.С. Жидков, К.Б. Соколов. – СПб.: Алетейя, 2003. – 464 с.
115. Зедльмайр, Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства [Текст] / Х. Зедльмайр; Пер. с нем. С.С. Ваняяна. – М.: Искусствознание, 1999. – 367 с. – (Библиотека журнала «Искусствознание»).
116. Изобразительное искусство Марийской ССР [Текст]. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1992. – 257 с.
117. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
118. Ильина, Т.В. Введение в искусствознание [Текст] / Т.В. Ильина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 206 с.
119. Ионин, Л.Г. Социология культуры: Путь в новое тысячелетие [Текст] / Л.Г. Ионин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Логос, 2000. – 431 с. – Библиогр.: С. 422-428. Имен. указ.: С. 429-431.
120. Калиев, Ю.А. Мифологическое сознание мари: Феноменология традиционного мировосприятия [Текст]: монография / Ю.А. Калиев ; Мар. гос. ун-т. – Йошкар-Ола, 2003. – 216 с.
121. Кассирер, Э. Эссе о человеке [Текст] / Э. Кассирер // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология / Сост. и общ. ред. А.Н. Красникова. – М.: Канон+, 1998. – С. 379-430. – (История философии в памятниках)
- 122.** Кудрявцев, В.Г. Марийская графика [Текст]: Монография / В.Г. Кудрявцев. – Йошкар-Ола, 2001. – 208 с.
123. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества [Текст] / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999. – 190 с.

124. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
125. Лотман, Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах [Текст] Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – С.191-199.
126. Маркс, К. О диалектическом и историческом материализме [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс, В.И. Ленин. – М.: Политиздат, 1984. – 636 с.
127. Налчаджян, А.А. Этнопсихология [Текст] / А.А. Налчаджян. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2004. – 381 с.
128. Никитин, В.В. К истокам марийского искусства [Текст]: монография / В.В. Никитин, Т.Б. Никитина. – Йошкар-Ола, 2004.
129. Никитина, Т.Б. Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам) [Текст]: монография / Т.Б. Никитина. – Йошкар-Ола: МарНИИ, 2002. – 432 с.
130. Павлова, А.Н. Семиотика костюма волжских финнов I – начала II тыс.н.э. [Текст]: монография / А.Н. Павлова. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2004. – 492 с.
131. Патрушев, В.С. Древнее искусство финно-угров Поволжья. I тысячелетие до н. э. [Текст] / В.С. Патрушев. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1994. – 80 с.
132. Петрухин, В.Я. Мифы финно-угров [Текст] / В.Я. Петрухин. — М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 464 с: ил. — (Мифы народов мира).
133. Прокушев, Г.И. Художники Марийской АССР [Текст] / Г.И. Прокушев. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 180 с.
134. Прокушев, Г.И. Этюды о художниках Марий Эл [Текст] / Г.И. Прокушев. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. – 360 с. : ил.

135. Розенберг, Н.А. Прорубить окно в Азию [Текст] / Н.А. Розенберг. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена; Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2001. – 194 с.
136. Современная западноевропейская и американская эстетика: Сборник переводов [Текст] / Под ред. Е.Г. Яковлева. – М.: Книжный дом «Университет», 2002.
137. Степанян, Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х [Текст] / Н.С. Степанян. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
138. Тишков, В.А. Этнология и политика. Научная публицистика [Текст] / В.А. Тишков. — М.: Наука, 2001. – 240 с.
139. Товаров-Кошкин, Б.Ф. Художники Марийской АССР [Текст] / Б.Ф. Товаров-Кошкин, С.М. Червонная. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1978. – 88 с.
140. Червонная, С.М. Все наши боги с нами и за нас. Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России [Текст] / С.М. Червонная. – М.: ЦИМО, Институт этнологии и антропологии РАН, 1999. – 298 с.
141. Шкалина, Г.Е. Традиционная культура народа мари [Текст] / Г. Е. Шкалина; Мар. гос. ун-т. – Йошкар-Ола. – 2002. – 160 с.
142. Юнг, К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов [Текст] / К.Г. Юнг; пер. А.А. Спектор. – Минск: Харвест, 2004. – 400 с.
143. Юнг, К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // К.Г. Юнг // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С.97-128.
144. Юнг, К.Г. Проблемы души нашего времени: пер. с нем. / К.Г. Юнг; предисл. А.В. Брушлинского. – М.: Издательская группа «Прогресс»: Универс, 1996. – 331с.
145. Якимович, А.К. Реализмы двадцатого века [Текст]: альбом / А.К.Якимович. – М.: ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 176 с. – (История живописи XX века).

146. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства в 8т. [Текст] / В.Г. Власов. – СПб.: ЛИТА, 2000.
147. Всемирная энциклопедия: Философия XX век [Текст] / Главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – 976 с.
148. Культурология. XX век [Текст]: энциклопедия. Т. 1. А-Л / Под ред. С.Я. Левит – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447с.
149. Культурология. XX век [Текст]: энциклопедия. Т. 2. М-Я / Под ред. С.Я. Левит – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447с.
150. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Текст] / Под ред. В.В. Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с. (Summa culturologiae).
151. Лисаковский, И.Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения [Текст]: словарь-справочник / И.Н. Лисаковский. – М.: Издательство РАГС, 2002. – 240 с.
152. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 1. А-К [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.: ил.
153. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. К-Я [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.: ил.
154. Руднев, В.В. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты [Текст] / В.В. Руднев. – М.: Аграф, 2003. – 608 с.
155. Рычкова, Ю.В. Энциклопедия модернизма [Текст] / Ю.В. Рычкова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с.
156. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]: учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторов и соискателей, а также преподавателей культурологи / А.Я. Флиер. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002. – 492 с.
157. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Текст] / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Локид-МИФ, 2000. – 556 с. : ил.

158. Акцорин, В.А. Прогрессивные традиции марийского фольклора – источник художественного творчества [Текст] / В.А. Акцорин // Вопросы марийского фольклора и искусства. Выпуск 9. Фольклор и искусство в современной художественной культуре Марийской АССР. – Йошкар-Ола: МарНИИ, 1991. – С. 31-46.
159. Аутентичность и авангард: гуманитарные практики работы с идентичностью [Электронный ресурс] // Форум стратегии регионального развития 10.06.2003. – Режим доступа: <http://2003regionforum.ru//section/polycy/vital/materials/6>, свободный. – Загл. с экрана.
160. Вороненко, А.Н. Искусство народов Сибири в поисках стилового и этнического своеобразия [Текст] / А.Н. Вороненко, И.В. Октябрьская // Пятый Конгресс этнологов и антропологов России. Омск. 9-12 июня 2003 г. Тезисы докладов. – М., 2003. – С. 357–358.
161. Воронина, Н.И. Информационный язык в мире культурных отношений [Текст] / Н.И. Воронина // Национальные концептосферы в свете лингвистики и общегуманитарных дисциплин: Материалы III Региональной конференции (с международным участием) по проблемам межкультурной коммуникации. – Йошкар-Ола, 2004. – С. 124-127.
162. Воронина, Н.И. Презумпции современной культуры [Текст] / Н.И. Воронина // Феникс-2003: ежегодник кафедры культурологии / Редкол.: Н.И. Воронина (отв. ред.) и др. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – С. 11-14.
163. Генисаретский, О.И. Визуальная антропология, этнокультурные традиции и этнофутуризм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://prometa.ru/projects/prospect/antropologiy/3/4>, свободный. – Загл. с экрана.
164. Генисаретский, О.И. Культурно-антропологическая перспектива [Электронный ресурс] // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. – М., 1995. – Режим доступа:



<http://hoster.metod.ru:8082/prometa/olegen/publications/3>, свободный. – Загл. с экрана.

165. Генисаретский, О.И. Методология и институциональная организация исследовательских проектов. Ч. 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shkr.ru/lib/archive/second/investigations/9>, свободный. – Загл. с экрана.

166. Генисаретский, О.И. Политика сохранения социо-культурного ядра как методологический вызов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.archipelag.ru/person/genis.ru>, свободный. – Загл. с экрана.

167. Генисаретский, О.И. Эффекты цивилизационной синергии: стратегии, коммуникации и компетенции ради развития: Доклад на международной конференции «Азиатско-Тихоокеанские реалии, перспективы, проекты: XXI век». Октябрь 2002 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.csi.com.ua>, свободный. – Загл. с экрана.

168. Горяинова, О.И. Культурная идентичность и этнический миф [Текст] / О.И. Горяинова // Культурные миры: Материалы науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000г., Москва) / М-во культуры РФ ; Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – С. 255-263.

169. Завьялов, С. Сквозь мох беззвучия: поэзия восточнофинского этнофутуризма [Электронный ресурс] // «НЛО» 2007, №85. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/>, свободный. – Загл. с экрана.

170. Зарипов, А.Я. Общие проблемы этногенеза и научная теория [Электронный ресурс] // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. 2. вып. 4. – 1999. – Режим доступа: <http://www.soc.pu.ru/publications/jssa/1999/4/home.html>, свободный. – Загл. с экрана.

171. Игнатьева, О.В. Пермский звериный стиль как объект археолого-этнографических исследований / О.В. Игнатьева // Новое в этнографии и антропологии. Полные тексты докладов участников конгресса: Пятый Конгресс этнологов и антропологов России. Омск. 9-12 июня 2003 г.

[Электронный ресурс]. – Системные требования: Windows 95/98; CD-ROM-дисковод; 4 Мбайт ОЗУ; SVGA видеокарта; мышь.

172. Ильина, И.В. Пермский звериный стиль. [Текст] / И.В. Ильина // Традиционная культура народа коми. Этнографические очерки.- Сыктывкар, 1994. С. 225-234

173. Кодар, А. Культура и развитие. Культурное развитие Казахстана: не изживаемый плюрализм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.idc.nursat.ks>, свободный. – Загл. с экрана.

174. Кокшаров, Н.В. Этничность. Этнос. Нация. Национализм [Электронный ресурс] //Credo-new: Теоретический журнал. – 2002. – №4. – Режим доступа: [http://credo-new.narod.ru/credonew/04\\_02/7.html](http://credo-new.narod.ru/credonew/04_02/7.html), свободный.. – Загл. с экрана.

175. Кривцун, О.А. История искусств в свете культурологии. [Текст] / О.А. Кривцун // Современное искусствознание: методологические проблемы. – М.,1994. – С. 51-77.

176. Кривцун, О.А. Художественные эпохи в культуре нового времени: проблемы идентификации [Текст] / О.А. Кривцун // Искусствознание. – 2001. – №1. – С.17-39.

177. Кривцун, О.А. Человек в его историческом бытии: опыт психологических и художественных измерений [Текст] / О.А. Кривцун // Психологический журнал. – 1997. – №4. – С. 26-35.

178. Кувшинская, Л.А. Марийское изобразительное искусство 80-х годов (По материалам юбилейной выставки «Край марийский» 1987 года) / Л.А. Кувшинская // Вопросы марийского фольклора и искусства. Выпуск 9. Фольклор и искусство в современной художественной культуре Марийской АССР. – Йошкар-Ола: МарНИИ, 1991. – С. 81-92.

179. Кудрявцев, В.Г. Марийское язычество в произведениях изобразительного искусства [Текст] / В.Г. Кудрявцев // Марийская религия и культура. Материалы научно-практической конференции. – Йошкар-Ола, 1998. – С. 64-67.

180. Кудрявцев, В.Г. Проблемы этнофутуризма и художественная практика [Текст] / В.Г. Кудрявцев // Проблемы, тенденции и современное состояние искусства в Марий Эл: Материалы научной конференции. – Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. – С. 13-20.
181. Лысова, Н.Ю. Многогранность неизведанного [Текст] / Н.Ю. Лысова // Альманах НИИ гуманитарных наук при Правительстве РМ. – Саранск. – С. 64-66.
182. Михайлова, Н.Г. Народная культура: современные подходы к исследованию [Текст] / Н.Г. Михайлова // Культурные миры: Материалы науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000г., Москва) / М-во культуры РФ ; Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – С. 158-167.
183. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы [Текст]: сборник: пер с исп. / Х. Ортега-и-Гассет; послесл. Н. Матяш. – М.: Радуга, 1991. – 638 с.
184. Оятева, Е.И. Мифологические персонажи и их отражение в художественной пластике Прикамья I – начала II тыс. н.э. [Текст] / Е.И. Оятева // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – СПб., 2001. – Вып. 35.
185. Розенберг, Н.А. Этнофутуризм Поволжья и Приуралья [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.suri.ee/etnofutu/4/rozenber.html>, свободный. – Загл. с экрана.
186. Руднев, В.В. Культурный полиморфизм и постиндустриальное общество [Текст] / В. В. Руднев // Культурные миры: Материалы науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000г., Москва) / Министерство культуры РФ ; Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – С. 248-255
187. Сануков, К.Н. Этнокультурное взаимодействие в многонациональном обществе [Текст] / К.Н. Сануков // Диалог культур и культурная политика государства в полиэтническом регионе: Материалы постоянно действующего

регионального междисциплинарного научного семинара «Полиэтнический регион: диалог культур и перспективы развития»: Доклады и сообщения научной конференции «Диалог культур и культурная политика государства в полиэтническом регионе» (Йошкар-Ола, декабрь 1996 г.) / Ин-т «Открытое общество»; Совет ученых-гуманитариев РМЭ. – Йошкар-Ола: МарГПИ им.Н.К. Крупской, 1997. – С. 14-22.

188. Феномен этнического и глобализация современной культуры народов Поволжья и Приуралья: художественная практика, дискурс, образование: сб.статей [Текст] – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. – 196 с.

189. Ходырева, М. Этнофутуризм и музыка: (тезисы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/hodyreva.html>, свободный. – Загл. с экрана.

190. Червонная, С.М. Выражение этнического самосознания марийского народа в современном изобразительном искусстве [Текст] / С.М. Червонная // Финно-угроведение. – 1996. – № 1. – С. 72-81.

191. Чешко, С.В. Человек и этничность [Текст] / С.В. Чешко // Этнографическое обозрение. – 1994. – № 6. – С.13-18.

192. Шапинская, Е.Н. «Этничность» как элемент современной социокультурной ситуации: (проблема концептуализации) [Текст] / Е.Н. Шапинская // Культурные миры: Материалы науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000г., Москва) / Министерство культуры РФ; Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – С. 283-285.

193. Шейкин, А.Г. Проблемы изучения семантических аспектов динамики культуры [Текст] / А.Г. Шейкин // Культурные миры: Материалы науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000г., Москва) / Министерство культуры РФ; Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – С. 57-59.

194. Шибанов, В.Л. Зигзаги современности, или ростки этнофутуризма в удмуртской литературе [Электронный ресурс] // Литературная Россия on line. – 2002. – № 13. – Режим доступа: <http://litrossia-shop.strade.ru/>, свободный. – Загл. с экрана.
195. Шибанов, В.Л. Этнофутуризм в удмуртской литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/shibanov\\_ru.html](http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/shibanov_ru.html), свободный. – Загл. с экрана.
196. Шибанов, В.Л. Этнофутуризм как возможный выход из постмодернистского «тупика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.suri.ee/etnofutu/texts/shibanov\\_ru.html](http://www.suri.ee/etnofutu/texts/shibanov_ru.html), свободный. – Загл. с экрана.
197. Шкалина, Г.Е. Человек и традиции постмодернизма. // Диалог культур и культурная политика государства в полиэтническом регионе: Материалы постоянно действующего регионального междисциплинарного научного семинара «Полиэтнический регион: диалог культур и перспективы развития»: Доклады и сообщения научной конференции «Диалог культур и культурная политика государства в полиэтническом регионе» (Йошкар-Ола, декабрь 1996 г.) / Ин-т «Открытое общество»; Совет ученых-гуманитариев РМЭ. – Йошкар-Ола: МарГПИ им. Н.К. Крупской, 1997. – С. 121-130.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Ил.1 П.А.Радимов. Дворик (Марийский этюд). Холст, масло. 1919.



Ил.2. А.П. Зарубин. Портрет народной артистки  
МАССР  
А.Тихоновой. Холст, масло. 1960.



Ил.3. Ю.С. Белков. Портрет девушки.  
Холст, масло. 1971.



Ил.4 С.Ф. Подмарев. Онар. Холст, масло. 1964.





Ил.5. А. Бутов. Мелодии Тойдемара.  
Холст, масло. 1966.



З. Ф. Лаврентьев. Иллюстрация к книге «Сказки лесов». 1972

Ил.6. З.Ф.Лаврентьев. Иллюстрация  
к книге «Сказки лесов». 1972.



Ил.7. И.М. Ямбердов. Красные кони. Оргалит, масло.120х60. 1987.



Ил.8. И.М. Ямбердов Овда-сола. Х., м. 100x120. 1993.



Ил. 9. И.М. Ямбердов. Век. Холст, масло. 100х120. 2000-2001.



Ил.10. И.В.Ефимов. Шествие. Холст, темпера. 120x170. 1991.





Ил.11. И.В.Ефимов. Хранитель кожаных изделий.  
Бумага, акварель. 73x50. 1996.



Ил.12. И.В.Ефимов. Этнографический этюд.  
Холст, масло. 90x80. 1990.



Ил.13. И.В.Ефимов. Апофеоз. Оргалит, акрил. 59x85. 1995.



Ил.14. В.А.Боголюбов. Вышивальщица. Холст, масло. 50x70. 2000.

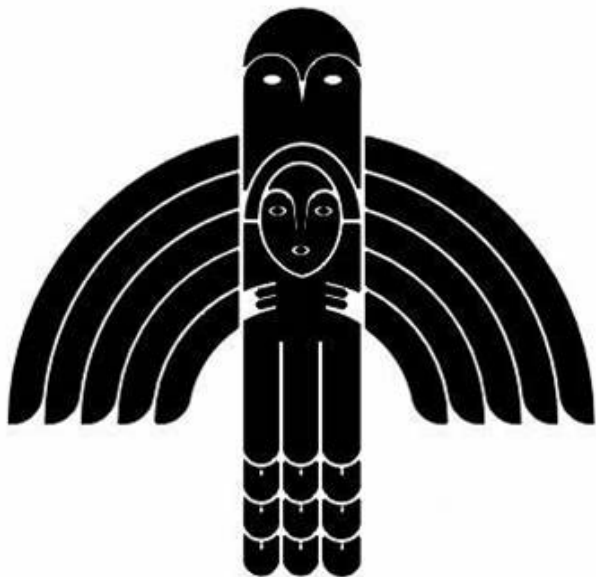


Ил.16. В.А.Боголюбов. Мать с младенцем. Холст, масло. 2000.





Ил.15. В.А.Боголюбов. Возвращение. Холст, масло. 57х70. 1994



Ил.17. А.В.Иванов. Эмблема Молодежной Ассоциации финно-угорских народов (МАФУН). 1992.



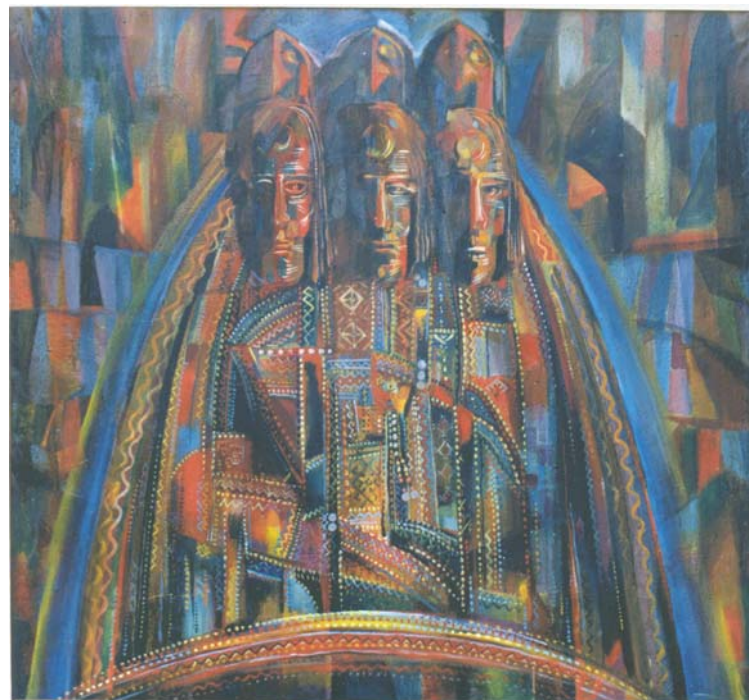
Ил.18. Птицевидный идол. VIII - IX вв.  
Бронза, литье. 6 x 8,5 см.



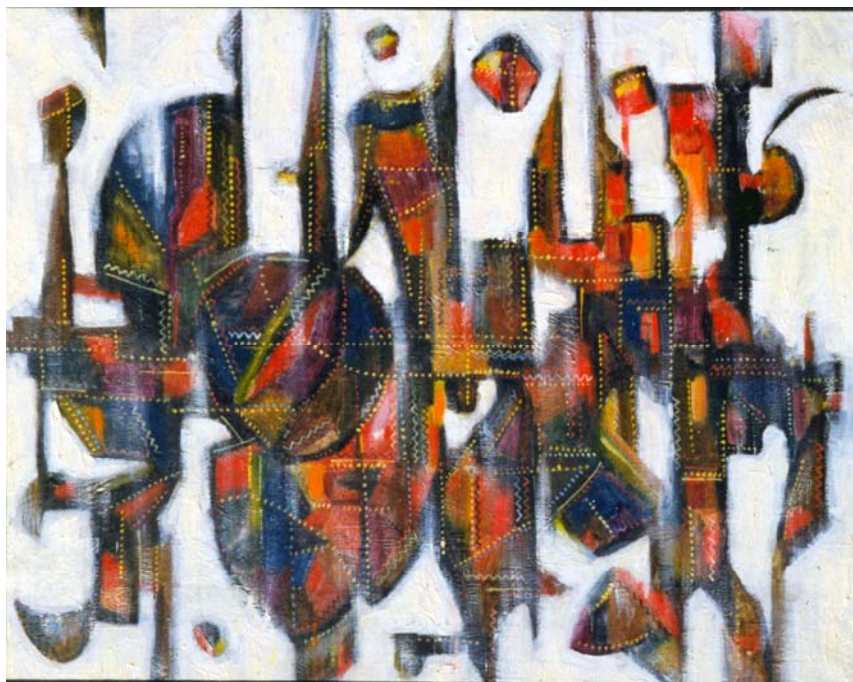
Ил.19. А.В.Иванов. Под знаком медведя.  
Холст, масло. 1996.



Ил.20. Бляха в виде мужской личины с головным  
убором, увенчанном медвежьей головой.  
XI - XIII вв. Бронза, литье. 46x78 мм.

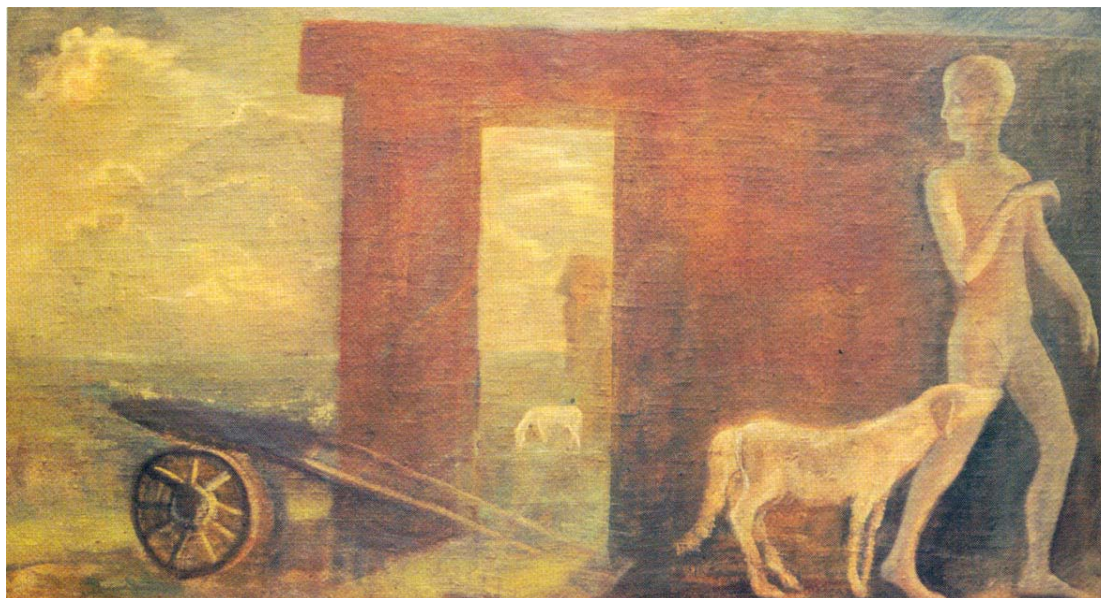


Ил.21. А.В.Иванов. Реки Вселенной. Холст, масло. 120х120. 1993.



Ил.22. А.В.Иванов. Музыкальные ассоциации. Холст, масло. 100х80. 1995.





Ил.23. С.В.Евдокимов. Детство. Холст, масло. 1990.



Ил.24. С.В.Евдокимов. Прародительница.  
Холст, масло. 45x57. 2001.



Ил.25. С.В.Евдокимов. Древняя песня. Холст, масло. 80х90. 2002.





Ил.26. Ю.И.Таныгин. Возрождение. Холст, масло. 110x160. 1995.



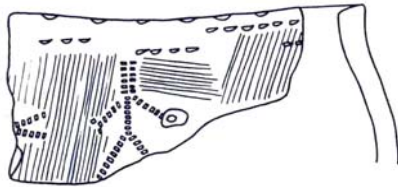
Ил.27. Антропоморфная  
фигурка.  
Бронза, литье.  
Старший Ахмыловский  
могильник.  
VII-VI вв. до н.э.



Ил.28. Ю.И.Таныгин. Колыбельная. Холст, масло. 90x142. 1991.



Ил.29. Ю.И.Таныгин. Дочь Луны. Холст, масло. 98x75. 1994.



Ил.30. Изображение фигурки человека на фрагменте керамики. Поселение Векса (Вологодская обл.) VII-VI вв. до н.э.



Ил.31. Ю.И.Таныгин. На женитьбу. Холст, масло. 80х140. 1998.





Ил.32. А.В.Иванов. Древо жизни. Холст, темпера. 120х80. 1992.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава 1. ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНОФУТУРИЗМА .....	11
Глава 2. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЭТНОФУТУРИЗМА .....	20
2.1. Становление движения этнофутуризма на рубеже XX-XXI веков .....	20
2.2. Идеологические и философские основы этнофутуризма .....	28
2.3. Коммуникативно-деятельностный уровень этнофутуризма. Традиции и новации в аспекте этнофутуризма .....	36
2.4. Этнофутуризм и проблема этнокультурного развития .....	47
Глава 3. ЭТНОФУТУРИЗМ В ИСКУССТВЕ .....	60
3.1. Этнофутуризм в искусстве финно-угорских народов и особенности марийского этнофутуризма .....	60
3.2. Возникновение и развитие этнофутуризма в марийском искусстве .....	71
3.3. Марийские художники-этнофутуристы .....	79
Глава 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ЭТНОФУТУРИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ .....	90
4.1. Символический характер этнофутуризма. Творческий метод .....	91
4.2. Способы репрезентации образов в изобразительном искусстве этнофутуризма и проблема стиля .....	99
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	117
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА .....	124
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	137

*КОЛЧЕВА Эльвира Мазитовна*

**ЭТНОФУТУРИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ**  
**МОНОГРАФИЯ**

Литературный редактор  
*Е.Г. Смоляр*

Компьютерная верстка  
*С.А. Окишева*

Дизайн обложки  
*В.В. Смирнова*

ISBN 978-5-94808-437-4



9 785948 084374

Тем. план 2008 г. № 150.

Подписано в печать 25.11.2008 г. Формат 60×84/16.

Усл. печ. л. 9,53. Уч.-изд. л. 6,36.

Тираж 500. Заказ № 3238.

Оригинал-макет подготовлен к печати в РИЦ и отпечатан ООП  
ГОУВПО «Марийский государственный университет».  
424001, г. Йошкар-Ола, пл. Ленина, 1