

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ИСКУССТВЕ СИБИРИ НА ПРИМЕРЕ ЗНАКА «ОЛЕНЬ»

А. П. Грищенко

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского,
г. Красноярск, Российская Федерация*

В статье рассматривается понятие «этнографический мотив» в изобразительном искусстве и особенности его трансформации на примере визуального знака «олень». Основной акцент делается на особенностях воплощения визуального знака при его тесной связи с этнографическим мотивом как в творчестве отдельных художников, так и в этапах развития изобразительного искусства в Красноярском крае. Этнографический мотив рассматривается здесь как знак или синтез знаков, отражающих уникальность и специфику определенного региона. На примере наскальной живописи, а также произведений Д. Т. Каратанова, А. П. Лекаренко, Н. И. Рыбакова и А. А. Осиповой прослеживаются не только изменения в трактовке визуального знака «олень», но и специфика этнографического мотива в изобразительном искусстве Сибири. Трансформация этнографического мотива с течением времени способна показать не только изменения в художественном процессе, но и новые аспекты региональной идентичности, транслируемой через произведения регионального искусства.

Ключевые слова: этнографический мотив, визуальный знак, искусство Сибири, региональная идентичность, олень в живописи.

Введение

Этнографический материал является богатой почвой для вдохновения художников. В современном художественном процессе его возможности по-прежнему не иссякают, старые мотивы приобретают новые интерпретации и звучание на основе особенностей изменившегося визуального языка. В Красноярском крае, богатом своим этнографическим разнообразием, разрабатываются схожие мотивы в творчестве мастеров разных поколений. Их трансформация с течением времени способна показать не только изменения в художественном процессе, но и новые аспекты региональной идентичности, транслируемой через произведения регионального искусства.

Основной целью данной статьи является определение нового подхода к пониманию этнографического мотива как отражающего специфику определенного региона и его уникальность. Визуальный знак, содержащий в себе такую отсылку, будет определяться как этнографический мотив, при условии его влияния на целостный смысл произведения. Если его трактовка в различных аспектах раскрывает особенности определенной территории, то и его значение в произведении влияет на формирование мотива. Мотив – это существенная часть композиции, влияющая на «звучание» всего художественного образа. Определение понятия «мотив» в разных источниках достаточно размыто, в данной работе определим этнографический мотив как совокупность знаков, отражающих в себе этнографические характеристики, то есть общие черты и отличительные особен-

ности, проявляющиеся в различных сферах жизни жителей определенного региона [1]. Отдельный этнографический знак – это важная часть композиции произведения, влияющая на определение региональной специфики: культурный феномен или символ региона. Ретроспектива изменений этнографического знака представляет особенности развития художественной мысли и формирования современного отношения к уникальности собственного региона.

Обзор литературы

Исследование этнографического материала в художественной культуре можно встретить в работах Е. Ю. Павловой, Л. И. Нехвядович [2], М. Л. Магидович, А. А. Шевцовой, С. Г. Кузнецовой, И. В. Бухоголовой, В. Г. Кудрявцева, О. Г. Беломоевой, М. В. Москалюк, Н. Н. Пименовой, Н. П. Копцевой [3]. Большинство авторов склоняется к мнению, что этнографические знаки стали неотъемлемой частью регионального искусства, прочно закрепившейся в художественном языке. Географические, исторические или культурные приметы определенной территории играют большую роль в формировании и развитии языка искусства [4]. Тема региональной идентичности в современном научном дискурсе очень актуальна, однако ее впервые рассматривают со стороны воплощения в этнографическом мотиве, на примере визуального знака.

Методы исследования

В процессе исследования были использованы методы семиотического и философско-искусствоведческого анализа произведения изобразительного искусства. В основе находится

выделение визуального знака произведения и анализ его функционирования в художественном образе [5].

Результаты и дискуссия

К визуальным знакам, отражающим этнографическую уникальность Сибирской территории, можно отнести: снег, ландшафт местности, животных, обитающих в Сибири, быт коренных малочисленных народов и многое другое. В данной работе в качестве такого знака будет рассмотрено изображение оленя – животного, обитающего на территории Сибири и являющегося частым персонажем как фольклора, так и визуального искусства. Изображение этого животного можно увидеть в наскальной живописи, и на сегодняшний момент этот персонаж играет значительную роль в позиционировании сибирских просторов.

Для сибирских народов олень имеет большое значение: он является средством передвижения, пропитания, из его меха шьют одежду. Этот образ появляется в различных украшениях, орнаментах, в наскальных рисунках. Он имеет не только практическое, но и культовое значение: жертва, помощник, страж, символ богатства, награды за труд [6]. Исследователь Е. В. Бармина отмечает, что этот образ нашел свое воплощение в различных сферах жизни общества, и его значение закрепляется как в изобразительном искусстве, так и в фольклоре, что и позволяет рассматривать его в данной работе как особый этнографический знак.

Для определения изначальной точки использования такого визуального знака необходимо обратиться к наскальным рисункам, которые, с одной стороны, имеют больше сакрально-религиозное, нежели этнографическое значение, с другой – определяют истоки формирования образа в изобразительном искусстве.

Одним из древнейших визуальных образов оленя является наскальный рисунок, найденный и скопированный А. В. Адрияновым на южном склоне горы Тепсей и прибрежного кряжа, тянущегося от Тепсея вдоль правого берега Тубы до деревни Листвягово (Красноярский край). Прибрежные участки Усть-Туба I–III в настоящее время затоплены. Как отмечает Я. А. Шер, изображение в разных источниках относится к разным эпохам: от энеолита до древнетюркского времени [7].

На представленном рисунке (рис. 1) четко видно изображение большого животного с рогами. Изображение достаточно схематично, находится у края скального утеса. Отставленные передние ноги задают траекторию движения оленя в сторону края. Рядом, позади и ниже также видны схематичные изображения животных с рогами поменьше. Можно предположить, что представлено стадо с вожаком. Большая фигура является предводителем, ведущим остальных за собой. Его размер и более подробное изображение по сравнению с другими животными говорит о доминирующем значении. На данном ри-

сунке можно выделить такие качества визуального знака «олень», как: «вожак», «ведущий за собой», исходя из подчеркивания мотива движения и доминирования в рисунке [8].



Рис. 1

Fig. 1

Олень часто изображается на украшениях коренных народов и в орнаментах [9, с. 75]. Согласно мифологии, «олень» – животное, соединяющее небо и землю своими рогами. Рога оленя – инструмент, которым он упирается в небо. У обских угров и ненцев были широко распространены разнообразные литые бронзовые или медные бляхи с барельефными и ажурными изображениями, которые служили украшением одежды, головных уборов, подвешивались к косам северных красавиц. Одним из наиболее распространенных символов, изображаемых на бляхах, была фигура оленя [10]. Распространение таких украшений повлияло на формирование образа: чаще всего животное вписывалось в круг таким образом, чтобы его рога и копыта сливались воедино с рамкой. Круг как символ мироздания очерчивал животное, а его копыта и чаще всего сложно завитые рога становились своего рода опорой и поддержкой. В таких изображениях, чаще всего встречающихся в различных бляшках, олень является символом животного, причастного к мировому порядку, поддерживающего его, органично вписывающегося и питающего мироздание.

Со времен древнего искусства образ «олень» продолжал существовать в различных изображениях, в основном в вышивках и орнаментах, а также в предметах декоративно-прикладного искусства [11]. Однако важных артефактов, говорящих об изменениях в значении визуального знака, не осталось. Только к концу XIX века, во время становления профессиональной художественной школы, появились первые изменения визуального знака.

В своей первоначальной интерпретации в древнем искусстве олень представлен как стайное животное, находящееся в движении. С точки зрения обряда животное имеет сакральное значение: фигура оленя является символом миропорядка. Исходная точка образа формирует особое значение визуального знака, однако в академическом искусстве начинает утрачивать эту часть своего прочтения. С появлением в Красноярске регио-

нальной художественной школы, а именно творчества В. И. Сурикова и Д. Т. Каратанова, начинает складываться этнографическая тематика, соответственно, определяются и основные знаки этого мотива. В основном в конце XIX – начале XX века в академической живописи этнография связана с изображением человека и его быта, в то время как образ оленя практически не встречается. В акварели «Начало северного сияния» (1919–1920 гг.) Дмитрия Каратанова олени изображены как живущие рядом с человеком, а основной акцент ставится на природном явлении.

Если обратиться к красноярской академической школе XX века, когда художники активно стали участвовать в этнографических экспедициях и создавать произведения, основанные на своих впечатлениях, быт и уклад жизни коренных народов оставался в приоритете при отражении этнографического мотива, однако фигура оленя начала играть более важную роль. В работах сибирских художников реалистов XX века: А. П. Лекаренко, В. Ф. Капелько, В. И. Мешкова, С. Ф. Турова и других – отражаются основные значения визуального знака «олень» для художников русского происхождения.

В произведениях «Оленеводы Таймыра» (1957 г.) и «Остановка в пути. Таймыр» (1958 г.) А. П. Лекаренко [12] олени представлены в соседстве с людьми, рядом с санями, в упряжке, подчеркивается прикладное значение животного как средства передвижения. Животные не имеют четкой прорисовки по сравнению с фигурами людей, они оставлены вне центральной оси произведения. В работе «Остановка в пути. Таймыр» (рис. 2), животные задают траекторию движения, его направленность. При этом фигура человека в центре развернута в другую сторону, обратную направлению движения. Формируется цепочка слева направо по диагонали: олень, привязанный к саням, сани с сидящим человеком и стоящий мужчина, упряжка из трех оленей. Здесь человек играет отличную от оленей роль: пассивность и направленность в другую сторону. Визуальные знаки слагаются таким образом, что, не являясь главным персонажем произведения, олень становится важной составляющей художественного образа – задает траекторию движения, противопоставлен человеку.

Подобные интерпретации можно увидеть в таких произведениях, как «Люди тайги. На факторию» (1987 г.), «Аргиш» (1967 г.) Г. Г. Горенского, «Аргиш на подкаменной» (1983 г.) и «В краю Северных сияний» (1980 г.) В. И. Мешкова. В этих работах, в отличие от творчества Лекаренко, подчеркнуто управление животным человеком, его прикладное значение. В данном случае выделяется работа В. И. Мешкова «Вечер на Хете» (1962 г.), где образ оленя является доминирующим, находящимся в единении с окружающей его природой.



Рис. 2

Fig. 2

Все рассмотренные примеры можно объединить реалистическим подходом к изображению животного. Художники-реалисты Красноярского края второй половины XX века подчеркивают в образе оленя функциональный, хозяйственный аспект, его «стайность», а также доминирующее значение человека над природным началом. Олень как визуальный знак представлен движущимся, направляющим. Движение оленей задает определенный ритм, определяя повествовательность художественного образа. У В. И. Мешкова данный образ подчеркивается мотивом преодоления огромных северных просторов [13].

Реалистический подход к изображению животного кардинально меняется в начале нашего столетия. Мир исследования и освоения Севера усложняется. В использовании этнографического мотива ставятся другие задачи: происходит переосмысление символов, усложнение языка и поддачи визуальных знаков, которые по-новому начинают играть в контексте региональной идентичности. На смену изображению быта приходят абстрактные, вневременные картины отдельных фрагментов действительности или мифологические образы. Например, в произведении Николая Рыбакова «Верста до стоянки» (2017 г.) животное смутно угадывается, а определить характер поклажи очень сложно (рис. 3). Пастозные мазки масляной краски складываются в расплывчатое, но при этом движущееся изображение.

Сложный живописный строй работы перекликается с упрощенной основной линией, позволяющей показать тело и определить животное. Образ оленя становится метафорой преодоления, представляя соотношение тела животного и размеров его ноши практически один к одному. Мотив пути здесь образуется благодаря названию произведения и расстановке задних ног животного. Таким образом, визуальное понятие «путь», характерное для произведений красноярских художников середины XX столетия, здесь определяется сложностью. Тяжелые мазки краски и противопоставление двух доминирующих цветов: красного (фон) и белого (олень) – утяжеляют произведение и подчеркивают этот мотив не только на визуальном, но и на физическом уровне.



Рис. 3
Fig. 3

Интересная работа для прослеживания трансформации знака «олень» в современном звучании – произведение Анны Осиповой «Олений путь» (рис. 4), где образ оленя использован в разных вариантах:

- реалистичное изображение животного, заполняющего собой практически всю правую часть произведения; основной цвет – синий, рога – золотой;
- фигуры оленей оранжевого цвета в виде украшений скифского звериного стиля по нижнему краю полотна;
- коричневые схематичные фигуры животных, подражающие наскальным росписям в левой и правой части картины.

Помимо персонажа «олень» в работе также используются изображения человека (сидящий ребенок, схематические изображения в виде имитации наскальным рисункам) и орла на фоне пейзажа. Что интересно, все персонажи наложены друг на друга, выступая из дальнего пейзажного плана к переднему. В пейзаже легко угадываются снежные сибирские просторы и горы.



Рис. 4
Fig. 4

Различными выразительными средствами представлена важность животного для природы и человека. Использование изображений наскальных рисунков и скифских украшений указывают на прошлое, эти изображения окружают сидящую девочку, становятся для нее опорой. В то же время персонаж, занимающий собой большую часть правой половины полотна, также обращен к ребенку. Доминирование данной фигуры в пространстве художественного образа, его выход из зоны пейзажа дают представление о «хозяине природы», который пришел к человеку. Большие золотые

рога, которые отождествляются с мировым деревом, практически упираются в верхнюю часть работы, поддерживая ее «небосвод». Синий цвет животного – цвет зимней тайги, золотые рога – богатство. Представлен «Дух природы», пришедший к человеку, персонаж «олень» становится символом, олицетворением природных сил. Человек – это малая часть природы, а олень здесь – ее воплощение, обращенное к нему из глубины веков и доминирующее в миропорядке.

Если сравнить между собой две представленные работы, то можно сказать о том, что в произведении Рыбакова главным в выражении идеи является живописный текст, основные понятия передаются замесами краски, материальной насыщенностью художественного образа. Здесь главным является эмоция, переживание. В основе же произведения Осиповой лежит многослойность: девочка воспринимает оленя не как кормильца, а как свою культуру, территорию, историю. Здесь ведущим становится осмысление знаков, заключенных в художественный образ. Авторы используют разный язык, в котором происходит переход к философско-мировоззренческим категориям живописно, через переживание, или мифологически, через осмысление, однако сохраняя некую «сибирскую» общность [14, с. 17].

В декоративной композиции «Табалар» (якут. «Олени») (рис. 5) Софьи Макаровой олени представлены геометрично, с острыми углами. Три разномасштабные фигуры направлены в одну сторону, тела имеют трапециевидную форму. Поверхность не однородная, используются разные фактуры.

Как выходец из Якутии, художница использовала родную мифологию для работы над произведением, где олень чаще всего отождествляется с духом-хранителем леса. В солярном мифе якутов присутствует эпизод борьбы лосей друг с другом, образы трёх лосей, сопки и дерева [15]. Лоси передают символы трёх зон космоса. Первый лось находился на облаках – верхний мир. Второй был «водянистой» масти – нижний мир. Третий лось отдыхал на сопке – средний мир, где живут люди. Он стал победителем, но сломал ветвь дерева, тем самым нарушил порядок или некоторое равновесие, ослабив верхнюю зону и придав силу нижней. Если соотнести данный миф с представленным изображением, то можно предположить, что здесь представлены три лось / олень. В данной работе каждое животное несет определенный предмет на своих рогах. Большой олень – широкий длинный плоский прямой предмет. Олень среднего размера – волнообразный изогнутый предмет, самый маленький – предмет, похожий на кость или сломанную ветку.

В таком случае большой олень, несущий крупный плоский предмет, символизирует верхний мир, средний, с волнообразным предметом, – водный,

то есть символизирует нижний мир, а самый маленький несет на рогах сломанную ветку от дерева жизни и символизирует средний мир. Наличие сломанной ветки означает, что миф уже свершился, однако спора в данном случае нет, олени двигаются в едином порыве, находясь в гармонии между собой. Разные фактуры и размеры различают животных между собой, отражая те миры, которые они символизируют, в то же время формы фигур и единое движение сближают персонажей между собой. Представлена определенная гармония единого мирового движения.



Рис. 5
Fig. 5

Пластическими средствами современного художественного языка этнографический мотив в виде якутского мифа преобразуется, становится не пересказом, а продолжением. Изображение не реалистичное, а стилизованное, геометрическое. Простыми средствами, фактурой и формой представлен сложный рассказ о равновесии в мире. Здесь олень уже не помощник человека, перевозчик. Современное искусство трактует данный образ мифологически – передает его сакральные функции.

Выводы

Обращаясь к произведениям современного искусства различных стилевых направлений, можно сделать следующие выводы о трансформации этнографического мотива в современном художественном процессе. Во-первых, основной особенностью становится не столько сам художественный язык, сколько подход к изображению визуального знака: если в искусстве XX века олень был представлен по большей степени как животное, помогающее человеку в быту, то в современности практически нивелируется значение человека, а сакральная или мифологическая функция знака выходит на первый план – ведущим становится поиск собственных корней, своего места в мире. Знак усложняется. Во-вторых, особое значение придается экологической тематике: этнографический мотив становится одной из линий интерпретации проживания человека в единстве с окружающей природой. Визуальный знак «олень» с точки зрения его представления в произведениях современного искусства олицетворяет собой природу. Основываясь не на быту, как это было в XX веке, а на мифологии коренных народов, художники активно используют этнографический мотив как визуализацию трепетного отношения к природе и традиционной мифологии.

Изменения, произошедшие в самом визуальном языке, можно описать так: происходит усложнение и поиск новой выразительности форм, способных передать всю сложность визуального знака, возвращение к первобытным значениям и приращение им особой значимости. Если провести аналогию между наскальной живописью и современным художественным языком, то следует выделить важность контура и своеобразия фактуры. Такие художественные средства позволяют упростить визуальное сообщение и одновременно разбить его значение на множество интерпретаций, что придает современному произведению искусства многоликое звучание.

Итак, мы видим, что обращение к этнографическому мотиву в изобразительном искусстве претерпевает изменения с течением времени. В наскальной живописи в обращении к характерному этнографическому знаку «олень» традицией становится изображение движения, упрощенный художественный язык. С этой точки зрения художественный процесс XX столетия находится в большей степени в традиционном русле обращения к этнографическому мотиву: животное изображается в движении, ведет за собой. Отличным станет усложнение визуального языка, использование реалистичных решений изображения, а также появление фигуры человека, для которого олень в основном ездовое животное. На первый план выходит быт человека.

В современном искусстве ведущим является обращение не к быту, а к фольклору и мифам. Значение приобретает фигура оленя как символа. При этом визуальный язык усложняется, важную роль начинают играть фактура и ее многоаспектность.

Таким образом, можно сделать вывод, что определение основных изменений в использовании одного мотива в историческом процессе можно проследить на примере визуального знака, играющего значение для данного мотива. Если изначально «олень» имел больше мифологические свойства, то затем стал носить прикладное, бытовое значение, что может быть связано с развитием интереса к этнографии вообще в середине XX века. Современное искусство работает с данным знаком как с символом. Художественный язык усложняется, разрабатывается новая мифологическая образность персонажа. Развитие знака – это и развитие отношения к этнографии. Сам изобразительный знак «олень» не меняется, он по-прежнему несет в себе отсылку к сибирскому региону. Однако если в XX веке важную роль играло именно значение освоения и развития территории, отсюда и доминирующий мотив пути, и прикладное значение самого животного, то в современном художественном процессе происходит пересмотр такого отношения. На первый план выходит природа и важность бережного к ней отношения. Этнографический мотив подчеркивает не только

уникальность региона, но и необходимость заботы о ее сохранности, что в свою очередь влияет и на художественный процесс, и на формирование региональной идентичности зрителя.

Литература

1. Грищенко, А. П. Этнографический мотив: проблема дефиниции / А. П. Грищенко // Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска). – Енисейск, 2019. – С. 84–87.
2. Нехвядович, Л. И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве / Л. И. Нехвядович // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №. 6 (43). – С. 417–419.
3. Копцева, Н. П. Культурные трансформации: возможности изучения / Н. П. Копцева, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, №. 3. – С. 36–44. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43839564>.
4. Rutten, K. The rhetorical turn in contemporary art and ethnography / K. Rutten, A. Dienderen, R. Soetaert // Critical Arts. – 2013. – Т. 27. – №. 6. – С. 627–640.
5. Butler, S. Performance, art and ethnography / S. Butler // Forum Qualitative Sozialforschung/Forum : Qualitative Social Research. – 2008. – Т. 9, №. 2.
6. Бармина, Е. В. Образ оленя в традиционной культуре коренных народов Восточной Сибири / Е. В. Бармина // Социально-экономический и гуманитарный журнал Красноярского ГАУ. – 2019. – №. 2 (12). – С. 202–213.
7. Шер, Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии / Я. А. Шер. – М. : Наука, 1980. – С. 328.
8. Даниэль, С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 223 с.
9. Кубарев, В. Д. Образ оленя в петроглифах Алтая / В. Д. Кубарев // Степи Евразии в древности и средневековье. – 2003. – С. 70–76.
10. Лебедева, А. В. Олень в изобразительном искусстве хантов и манси / А. В. Лебедева // Концепт. – 2016. – Т. 15. – С. 1786–1790.
11. Павлов, Е. В. Семантическая корреляция мифологических образов и орнаментальных символов (на примере интерпретации западнобурятского свастического символа-узора арбагай) / Е. В. Павлов, С. В. Павлова // Вестник МГУКИ. – 2008. – №. 6. – С. 55–59.
12. Ломанова, Т. М. Этнография народов севера в творчестве А. П. Лекаренко (по материалам поездки художника с Туруханской приполярной переписью) / Т. М. Ломанова // Туруханская экспедиция Приполярной переписи. – Красноярск, 2005. – С. 57–64.
13. Булак, К. А. Формирование и развитие северной темы в творчестве художников Красноярского края / К. А. Булак // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – №. 33-2. – С. 45–52.
14. Покровская, Н. В. Образ Сибири в современной художественной практике / Н. В. Покровская // Художественные традиции Сибири. – Красноярск, 2019. – С. 14–17.
15. Эргис, Г. У. Очерки по якутскому фольклору / Г. У. Эргис. – Якутск : Бичик, 2008. – С. 400.

Грищенко Анастасия Петровна – аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск), e-mail: nastigrishchenko@gmail.com. ORCID 0000-0001-8446-6163

Поступила в редакцию 4 марта 2021 г.

DOI: 10.14529/ssh210207

THE ETHNOGRAPHIC MOTIVES AND THEIR TRANSFORMATION IN THE SIBERIA ART IN THE CONTEXT OF THE SIGN «DEER»

A. P. Grishchenko

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

The article examines the concept of «ethnographic motive» in the fine arts and the peculiarities of its transformation in the context of the visual sign «deer». The main emphasis is placed on the peculiarities of the embodiment of the visual sign close connection with the ethnographic motive in the work of both individual artists and in the stages of the development of fine art in the Krasnoyarsk Territory. An ethnographic motive there is considered as a sign or a synthesis of signs reflecting the uniqueness and specificity of a particular region. By the example of rock painting, as well as the works of D. T. Karatanov, A. P. Lekarenko, N. I. Rybakova and A. A. Osipova, one can trace changes in the interpretation of the visual sign «deer», but also the specificity of the ethnographic motive in the fine arts of Siberia. The transformation of an ethnographic

motive over the time is able to show not only changes in the artistic process, but also new aspects of regional identity, transmitted through works of regional art.

Keywords: ethnographic motive, visual sign, art of Siberia, regional identity, deer in painting.

References

1. Grishchenko A.P. E`tnograficheskiy motiv: problema definicii [Ethnographic Motive: the Problem of Definition] // *Enisejskaya Sibir` v istorii Rossii (k 400-letiyu g. Enisejska)*. 2019. S. 84–87.
2. Nexvyadovich L.I. E`tnoiskusstvoznaniye kak metod izucheniya e`tnokul`turny`x traditsiy v izobrazitel`nom iskusstve [Ethno Art as a Method of Studying Ethnocultural Traditions in the Visual Arts] // *Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya*. 2013. № 6 (43). S. 417–419.
3. Kopceva N.P., Pimenova N.N. Kul`turny`e transformacii: vozmozhnosti izucheniya [Cultural Transformation: Opportunities to Explore] // *Sibirskij antropologicheskij zhurnal*. 2020. T. 4, № 3. S. 36–44. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43839564>.
4. Rutten K., Dienderen A., Soetaert R. The Rhetorical Turn in Contemporary Art and Ethnography // *Critical Arts*. 2013. T. 27, № 6. S. 627–640.
5. Butler S. Performance, art and ethnography // *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*. 2008. T. 9, № 2.
6. Barmina E.V. Obraz olenya v tradicionnoj kul`ture korenny`x narodov Vostochnoj Sibiri [The Image of a Deer in the Traditional Culture of the Indigenous Peoples of Eastern Siberia] // *Social`noe`konomicheskij i gumanitarny`j zhurnal Krasnoyarskogo GAU*. 2019. № 2 (12). S. 202–213.
7. Sher Ya.A. Petroglify` Srednej i Central`noj Azii [Petroglyphs of Central and Central Asia]. M.: Nauka, 1980. S. 328.
8. Danie`l` S.M. Iskusstvo videt`: O tvorcheskix sposobnostyax vospriyatiya, o yazy`ke linij i krasok i o vospitanii zritelya [The Art of Seeing: On the Creative Abilities of Perception, on the Language of Lines and Colors, and on Educating the Viewer]. L.: Iskusstvo, 1990. 223 s.
9. Kubarev V.D. Obraz olenya v petroglifakh Altaya [The Image of a Deer in the Petroglyphs of Altai] // *Stepi Evrazii v drevnosti i srednevekov`e*. Krasnojarsk, 2003. S. 70–76.
10. Lebedeva A.V. Olen` v izobrazitel`nom iskusstve xantov i mansi [Deer in the visual arts of the Khanty and Mansi] // *Koncept*. 2016. T. 15. S. 1786–1790.
11. Pavlov E.V. Semanticheskaya korrelyaciya mifologicheskix obrazov i ornamental`ny`x simvolov (na primere interpretacii zapadnoburyatskogo svasticheskogo simbola-uzora arbagaj) [Semantic Correlation of Mythological Images and Ornamental Symbols (on the Example of the Interpretation of the Western Buryat Swastika Symbol-Pattern Arbagaj)] // *Vestnik MGUKI*. 2008. № 6. S. 55–59.
12. Lomanova T.M. E`tnografiya narodov severa v tvorchestve A.P. Lekarenko (po materialam poezdki xudozhnika s Turuxanskoj pripolyarnoj perepisi`yu) [Ethnography of the Peoples of the North in the Work of A.P. Lekarenko (Based on the Materials of the Artist's Trip with the Turukhansk Circumpolar Census)] // *Turuxanskaya e`kspediciya Pripolyarnoj perepisi*. 2005. S. 57–64.
13. Bulak K.A. Formirovanie i razvitie severnoj temy` v tvorchestve xudozhnikov Krasnoyarskogo kraja [Formation and Development of the Northern Theme in the Works of Artists of the Krasnoyarsk Territory] // *V mire nauki i iskusstva: voprosy` filologii, iskusstvovedeniya i kul`turologii*. 2014. № 33-2. S. 45–52.
14. Pokrovskaya N.V. Obraz Sibiri v sovremennoj xudozhestvennoj praktike [The Image of Siberia in Modern Artistic Practice] // *Hudozhestvenny`e tradicii Sibiri*. Krasnojarsk, 2019. S. 14–17.
15. E`rgis G.U. Ocherki po yakutskomu fo`lkloru [Essays on Yakut Folklore]. Yakutsk: Bichik, 2008. S. 400.

Anastasia P. Grishchenko – post-graduate student, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk), e-mail: nastigrishchenko@gmail.com

Received March 4, 2021

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Грищенко, А. П. Трансформация этнографических мотивов в искусстве Сибири на примере знака «олень» / А. П. Грищенко // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2021. – Т. 21, № 2. – С. 51–57. DOI: 10.14529/ssh210207

FOR CITATION

Grishchenko A. P. The Ethnographic Motives and Their Transformation in the Siberian Art in the Context of the Sign «Deer». *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2021, vol. 21, no. 2, pp. 51–57. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh210207