

Покатилова Ия Володаровна, Покатилова Надежда Володаровна

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ "ПЕРЕХОДА" ОТ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ К ПИСЬМЕННОЙ, ОТ НАРОДНОГО ИСКУССТВА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ В ЯКУТСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

В статье впервые типологически сближаются социокультурные ситуации перехода от устной традиции к письменной в якутской словесности начала XX века и становления профессионального искусства в его соотнесенности с народным искусством. Результаты анализа показывают, что сходство переходных моментов обусловлено общностью культурологических аспектов генезиса и эволюции разных видов искусства в переломные периоды, что в культурном контексте XX века приобретает типологически общий смысл. В качестве таких периодов следует выделить: начало XX века; 1920-1930-е и 1960-е годы в якутском изобразительном искусстве.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/35.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 135-141. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Принципы интегративного подхода к эмоциям и чувствам разрабатываются в различных разделах философии. Именно философия позволяет объединить данные разных наук и междисциплинарные исследования в единое мировоззрение. Философская интеграция парадигм играет и методологическую роль в дизайне и эстетике. Значение интегративного подхода в дизайне состоит в возможности объединения парадигм и концепций исследования эмоций и чувств, которые разрабатываются в разных науках. Интегративный подход позволяет изучать чувства, возникающие у индивида, в контексте макросоциальных процессов и явлений, социально детерминированных визуальных компонентов коммуникации, важных для дизайна. В дизайнерском проектировании необходимо учитывать, что эмоции и чувства входят в целостные системы, объединяющие когнитивные процессы, социокультурную деятельность личности, социальное взаимодействие, социальные эталоны взаимопонимания.

Список литературы

1. Горбунова М. Ю., Фиглин Л. А. Эмоции как объект социологических исследований: библиографический анализ // Социологические исследования. 2010. № 6. С. 13-23.
2. Гурова О. Ю. Социология моды: обзор классических концепций // Социологические исследования. 2011. № 8. С. 72-82.
3. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2006. 460 с.
4. Кукушкина Е. И. История социологии. М.: ИНФРА-М, 2013. 463 с.
5. Новикова Е. Ю. Философская антропология в теориях дизайна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (37). Ч. 2. С. 136-138.
6. Новикова Е. Ю. Человек эмоциональный в дизайне и маркетинге // Вестник РЭУ им. Г. В. Плеханова. 2014. № 7 (73). С. 46-54.
7. Новикова Е. Ю. «Эмоциональный дизайн» и личность // Дизайн и технологии. 2014. № 39 (81). С. 95-100.
8. Философия современного искусства / под ред. С. А. Дзикевича. М.: МГУ, Философский факультет, 2014. 405 с.

INTEGRITY OF EMOTIONS AND FEELINGS IN DESIGN

Novikova Elena Yur'evna, Doctor in Philosophy, Professor
Plekhanov Russian University of Economics
Novikovaelena77@yandex.ru

The article reveals the features of approaches to understanding emotions used in design. Basing on philosophical aesthetics and philosophical anthropology the study of emotions is included in the context of the social life of human beings as genus beings. It directs the activity of the designer to the reflection of culture, the forms of social consciousness, macro-social types and standards. An urgent task is the philosophical integration of the paradigms of studying emotions developed in various sciences.

Key words and phrases: design; emotions; aesthetics; psychology; sociology; attitudes; feelings.

УДК 821.512.157:801.7; 82-95:008

Культурология

В статье впервые типологически сближаются социокультурные ситуации перехода от устной традиции к письменной в якутской словесности начала XX века и становления профессионального искусства в его соотносительности с народным искусством. Результаты анализа показывают, что сходство переходных моментов обусловлено общностью культурологических аспектов генезиса и эволюции разных видов искусства в переломные периоды, что в культурном контексте XX века приобретает типологически общий смысл. В качестве таких периодов следует выделить: начало XX века; 1920-1930-е и 1960-е годы в якутском изобразительном искусстве.

Ключевые слова и фразы: устная традиция; письменная традиция; генезис литературы; народное искусство; профессиональное искусство; культурологический подход.

Покатилова Ия Володаровна, к. искусствоведения, доцент
Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова
zung2006@mail.ru

Покатилова Надежда Володаровна, д. филол. н., профессор
Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера
Сибирского отделения Российской академии наук
pnv_ysu@mail.ru

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ «ПЕРЕХОДА»
ОТ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ К ПИСЬМЕННОЙ, ОТ НАРОДНОГО ИСКУССТВА
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ В ЯКУТСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА[©]**

В современной науке особенно продуктивным представляется комплексный подход к изучению разных видов искусства и художественной культуры в целом, позволяющий объединить различные специальные подходы и методы частных наук в целостную систему культурологического рассмотрения конкретного материала.

История развития словесного и изобразительного видов искусства в якутской культуре XX века дает основания для типологического сближения достаточно разнородных в плане специфики материала видов искусства. Общность типологического порядка может быть обнаружена в тенденциях развития каждого из этих видов искусства: словесного и изобразительного, в рамках которых рассматриваются варианты письменного-литературного типа словесности и декоративно-прикладного, графического типов искусства. Речь идет об общих закономерностях эволюции в определенные переломные периоды. В якутском искусстве XX века в качестве таких периодов следует рассматривать: 1) начало XX века, когда отчетливо обозначается переход от устной традиции к письменной литературе; 2) рубеж 1920-1930-х годов в декоративно-прикладном искусстве, связанный с переходом от народного искусства к профессиональному; 3) 1960-е годы XX века, связанные с расцветом графики в якутском изобразительном искусстве.

Рассматриваемые периоды являются своеобразным культурным «пограничьем», сломом представлений и, наконец, сменой парадигм в якутской словесности и в якутском изобразительном искусстве. Однако до сих пор недостаточно исследованной предстает типологическая общность этих явлений, их культурная значимость. В связи с этим целью данной статьи является попытка выявить типологически общие, культурологические аспекты генезиса и эволюции разных видов искусства в переломные периоды смены парадигм.

Начало XX века

Одна из первых переломных ситуаций в якутской культуре начинает складываться к началу XX века, периоду генезиса литературного текста якутской словесной традиции. «Раннелитературная» ситуация имела типологический смысл, связанный с тем, что, во-первых, формируется новый, письменный-литературный тип текста в отличие от фольклорного типа текста, восходящего к устной традиции. Во-вторых, эта ситуация наглядно демонстрировала непосредственный процесс «перехода» от устной традиции к письменной, доступный наблюдению именно в «младописьменных» традициях начала XX века, не имевших за собой никаких книжных традиций. «Младописьменная» модель литературного развития предстает как «ускоренный» вариант зарождения и последующего, достаточно быстрого развертывания в пределах одного-двух десятилетий, в котором многие фазы эволюции оказываются редуцированными, но, тем не менее, отчетливо представляющими общие, достаточно типичные закономерности перехода от фольклора к литературе. Еще А. Н. Веселовский в своей «Исторической поэтике» обозначил этот перелом как переход «от певца к поэту», по своей значимости составляющий целую эпоху в развитии словесности [1, с. 317-319].

Раннелитературный этап в развитии якутской словесности отличался достаточной сложностью, некоторой диффузностью своего состояния, поскольку именно в этот период, помимо опубликованных текстов первого поэта – А. Е. Кулаковского, начинают курсировать тексты разного происхождения. Большею частью это были устные тексты фольклорного происхождения, а также тексты так называемой рукописной традиции, письменные по своей форме, но генетически в разной степени связанные с устной традицией. Речь идет в этом случае об авторах, порой безымянных, в достаточно распространенных рукописных сборниках под названием «Ырыа-Хоһоон» («Песня-Стих») или имевших название от русского слова «Песенник». Переходность рукописных сборников и песенников проявляется в их преимущественно стихотворном характере, в их не песенной основе, что ведет к метрическим процессам, связанным с появлением иных видов повтора (рефренного плана и рифменного типа) вместо традиционного аллитерационного повтора в стихе. Промежуточной по своему происхождению оказывается и жанровая форма «песня-стих» (*ырыа-хоһоон*), появляющаяся в рукописных сборниках и зачастую определяющая их название. Не менее важным новшеством в рамках рукописных сборников становится подчеркнутая «неформульность», значительное расширение поэтической лексики, что было достигнуто за счет не только неологизмов, русизмов, но и благодаря найденному в поэтическом слове способу фиксации единичного факта. Тем самым рукописная традиция в целом демонстрировала момент размежевания с устной традицией, обозначая самим фактом существования процесс иссушения мелодического начала и формирования собственно стихотворной, речевой, основы поэтического языка. Между тем уровень поэтического мастерства авторов рукописной традиции был недостаточно высоким. Характерные черты еще неустоявшейся графики письма, иногда малограмотность авторов определяют тексты большинства рукописных сборников.

Вместе с тем определяющим в рукописной традиции становится осознание самоценности именно *письменной* формы текстов. Письменное произведение, в отличие от устного, начинает жить своими законами, «отдаляясь» от автора. При этом, правда, осознание в «своем» тексте поэтической формы было еще половинчатым, большей частью распространяясь только на тематическое и реже стилистическое своеобразие в разработке известной темы. Даже у самых ярких авторов рукописной традиции (Анатолий Симухин, Иван Новгородов) внимание к поэтической (но пока еще не совсем эстетической) значимости текста следует рассматривать скорее как исключение, чем как норму. Попытка размежеваться с устной традицией и подчеркнуть значимость письменной формы нашла отражение даже в специальном понятии «*сурукка кирири*» (буквально: «ввести в письмо», т.е. придать письменную форму). При этом ориентация на письменную, книжную традицию носила случайный характер, чаще всего это была опора на низовую культуру, что проявлялось в использовании рефренных повторов песенного происхождения, в отдельных заимствованиях из русской городской поэзии романсного типа, в эклектизме и смешении элементов разных традиций – устной и письменной.

От всей массы текстов переходного периода кардинально отличаются первые произведения А. Е. Кулаковского. Только ему удалось достичь того уровня поэтического мастерства в своих произведениях, который позволил ему первым опубликованным текстам 1905-1908 гг. отличаться от предшествующей традиции, как устной, так и рукописной. Именно эстетическая доминанта первых литературных произведений А. Е. Кулаковского предопределила формирование собственно поэтической функции, характерной для литературы в целом, и привела к новому типу авторства, неизвестного устной традиции. Первый якутский поэт сознательно ставил перед

собой задачу создания отличного от устной традиции типа текстов, но при этом ориентация на всю предшествующую традицию имела для него принципиальный смысл и присутствовала, как показывает анализ, «в снятом виде». Индивидуальному автору становится доступен взгляд на традиционную систему жанров с позиций книжной, письменной культуры, одна из задач которой видится в сохранении корпуса текстов устной традиции. Осознание собственно литературных целей находит выражение, прежде всего, в создаваемых им литературных текстах. Выработке же целостной программы и ее литературной реализации во многом способствует освоение поэтики «чужой» литературы, прежде всего русской книжной, а через нее – опыта мировой литературы.

В культурологическом плане с именем А. Е. Кулаковского связана новая историческая фаза якутской словесной культуры, расположенной к авторской саморефлексии и отчасти открывающей путь к рефлексии теоретического плана. Это относится, прежде всего, к его научно-просветительской деятельности в качестве собирателя («Якутские пословицы и поговорки», «Якутские предания») и интерпретатора устной традиции, затрагивавшей эволюцию традиционного аллитерационного стиха («Правила якутского стихосложения», 1925) и развитие мифо-ритуального целого традиции («Материалы для изучения верований якутов», 1923).

Уровень авторской рефлексии самого А. Е. Кулаковского предполагал возможность целостного видения не только устной традиции, но и всей раннелитературной ситуации начала XX века. В поэтическом осмыслении А. Е. Кулаковским современной ему ситуации заметны моменты культурологического плана. Ориентация на «свою» автохтонную традицию была для первого поэта определяющей в том смысле, что предшествующая традиция была исключительно устной, «адресат», будущий читатель первых литературных текстов был воспитан только на устной традиции, что и определило принципиальную важность оперирования поэтическим (формульным) языком устной традиции, причем даже в случае использования иноязычных источников. Первая поэма А. Е. Кулаковского «Клятва Абаасы» (1908), имевшая иноязычный прототип (поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»), представляет собой образец творческого переосмысления разных традиций. Рецепция «чужого» текста у Кулаковского не подпадает под определение собственно перевода с одного языка на другой. Переводимый текст становится «своим» по языку и по степени актуализации в нем образов и мотивов, восходящих к системе традиционных представлений «своей» культуры. При этом «чужой» текст вообще не прочитывается здесь без дополнительного указания на этот его характер. Именно эти моменты приобретают определяющее значение в конструировании читательского восприятия.

Культурологическое значение того эстетического переворота, который осуществил А. Е. Кулаковский в якутской словесности, определяется тем, что произошел колоссальный сдвиг в осознании и изменении поэтического языка в сторону представления об его условности. В поэтической эволюции А. Е. Кулаковского это представлено как движение от имитаций формульного языка отдельных фольклорных жанров с переосмыслением традиционных представлений о «поэтическом слове» – к воссозданию в литературном тексте отстраненной «точки зрения» особого типа героя – Певца/Поэта, имеющего «свою биографию» [12]. В результате создается «отчужденный» от автора образ героя. Точка зрения такого героя (шаман – в поэме «Сновидение шамана» или певец традиции – в поэме «Наступление лета») становится той литературной условностью, через которую создается пространство текста и осуществляется авторское постижение мира.

Высокий уровень разработки поэтического языка, его индивидуализация и значительное расширение не столько лексики, сколько повествовательных возможностей именно литературного текста характеризуют произведения первого поэта. Творчество этого поэта позволяет вплотную приблизиться к постановке проблемы становления «личной» поэзии в якутской словесности, разработки типологического ракурса этой проблемы в «младописьменных» литературах вообще.

1920-1930-е годы в якутском декоративно-прикладном искусстве

Переход от «фольклорного» типа художественной культуры к новому типу индивидуального авторства осуществился в Якутии как процесс профессионализации самостоятельных художников. Этот процесс начался чуть позже, чем развитие письменной литературы, и был более протяженным по времени.

С развитием культурологических подходов в науке возникает необходимость в уточнении и некотором пересмотре периодизации якутской художественной культуры XX века [6; 7; 14-17]. Так, в качестве особого этапа следует выделить 1920-1930-е годы. Это начальный, организационный этап зарождения профессионального искусства, когда мощным ядром объединенного Союза художников Якутии выступили косторезы – выходцы в основном из традиционной фольклорной среды (потомственные кузнецы, мастера-косторезы). Из всех видов народного искусства на фоне зарождающегося профессионального искусства выделилось по уровню профессионализма косторезное мастерство, которое развивалось до этого периода в рамках народного фольклорного творчества.

В конце 1920-х годов правительством Якутии были предприняты первые организационные шаги в области кустарной промышленности: попытки объединения косторезов в артели, кооперативы [17; 19; 20]. В то же время официальные меры больше ориентировали мастеров на производство предметов широкого потребления и первой необходимости, чем на создание художественных произведений. В 1920-1930-х годах народное бытовое искусство в якутских наслегх продолжало существовать в форме домашнего ремесла и развивалось изолированно вследствие не столько отсутствия интенсивной связи между городом и селом, сколько различия двух культур: культура села продолжала сохранять свою замкнутость, целостность синкретизированной формы деятельности, медленно воспринимая все новое, в то время как в городе началось интенсивное принятие новых форм деятельности, новых критериев научного и профессионального познания действительности. С 1930-х годов правительство ЯАССР начало предпринимать конкретные практические шаги в области народного искусства. Впервые народное искусство стало объектом специального внимания VIII Якутской областной партийной конференции (1931 г.), в резолюции которой отмечалась необходимость

сохранения преемственности между традиционным народным искусством и новыми видами искусства и национальной культуры [16, с. 15-16]. В то же время отмечались такие крайности в понимании «традиций», как увлечение архаическими формами национальной культуры в ущерб современному содержанию [19].

Во второй половине 1930-х годов началась работа по сбору образцов народной орнаментики, фольклорных материалов по традиционным видам народного творчества в рамках научно-просветительского общества «Саха кэскилэ» [16, с. 10-11]. Симптоматично, что сбор материалов по якутскому орнаменту был связан с именами первых художников Якутии – И. В. Попова и М. М. Носова [17, с. 23]. Альбом якутских орнаментов, составленный М. Носовым, пользовался огромной популярностью среди косторезов [Там же, с. 26].

В период формирования косторезного профессионального искусства закономерным явлением стало обращение к проблемам художественной стилизации. В эти же годы начинают складываться две тенденции в художественной стилизации образцов народного искусства: «временная» и «пространственная», согласно терминологии В. Г. Власова [3, с. 546]. Стилизаторские тенденции в творчестве самодеятельного художника М. М. Носова позволяют говорить о «временной» разновидности его стилизаций, ведущих к натурализму изображения, но оказавших влияние на его последователей – косторезов И. Ф. Мамаева, Т. В. Аммосова и др. В то же время косторезы «старшего поколения» интуитивно тяготели к «пространственной» (декоративной) стилизации. При этом у большинства мастеров отмечается понимание декоративности как гармоничной связи формы с окружающей средой, уже имеющей свой национальный, этнически выраженный стиль, что приводит к органичным пространственным решениям в материале, высокому уровню профессионализма, присущему таким мастерам-косторезам, как В. П. Попов, Д. И. Ильин, А. В. Федоров и др. Впоследствии тенденция к декоративной стилизации получит развитие в принципе *станковой скульптуры* при решении косторезных композиций (скульптор С. А. Егоров, обратившийся в конце 1950-х годов к косторезному искусству), что следует рассматривать как попытки обратного сближения профессионального и народного искусства, синтезирования принципов «народной» и «профессиональной» пластики в искусстве резьбы по кости. Тем самым именно 1920-1930-е годы во многом предопределили последующие пути эволюции и взаимодействия якутского народного и профессионального искусства.

На фоне самодеятельного характера якутской культуры к 1940-м годам начинает формироваться новая художественная система профессионального искусства. Первый этап зарождения профессионального изобразительного искусства завершился объединением якутских художников в Союз советских художников Якутии (1941 г.). Ядром этого Союза стали мастера-косторезы, которые в течение 1920-1930-х годов пытались объединиться в артели и кооперативы [16, с. 23-24]. Привлечение народных мастеров-косторезов к деятельности Союза художников положило начало возрождению художественной резьбы по мамонтовой кости, расцвет которой приходится на первое послевоенное десятилетие.

Таким образом, организационный этап 1920-1930-х годов в становлении якутского профессионального искусства тесно связан с народным искусством, в особенности с такой его разновидностью, как косторезное мастерство, которое оказалось одним из истоков профессионального искусства. Дело здесь не только в том, что именно косторезные мастера стали основной последующего объединения художников в творческий союз, но и в самом типе становления профессионального искусства. Эволюционный скачок от самодеятельного искусства к профессиональному осуществился «ускоренными» темпами в течение буквально одного поколения мастеров. Механизм же этого процесса был обусловлен сложным взаимодействием двух типов искусства: якутского народного косторезного искусства и заимствованного «языка культуры» русского (советского) профессионального искусства. Типологически этот процесс соотносится с тем, что происходило в якутской словесности начала XX века. Однако между этими двумя процессами есть отличия, связанные с видовой спецификой каждого из этих искусств.

В случае словесности определяющее значение приобретала яркая индивидуальность основоположника литературной традиции, степень его индивидуального, авторского видения предшествующей устной традиции как определенной целостности, в рецептивном восприятии которой одновременно осуществлялся как взгляд «изнутри культуры», так и взгляд «со стороны». В умении подняться над «своей» традицией решающим было влияние «чужой» традиции, в данном случае русской книжной литературы. Однако ориентация на чужие образцы и усвоение заимствованного материала сопровождается, как правило, интенсивным процессом реализации (также освоенных) средств автохтонной традиции. Отсчет новой литературной традиции начинается только в точке пересечения предшествующих традиций, их равновесия между готовностью восприятия «чужого» материала и возможностью реализации «своей» традиции. Именно этот тип генезиса литературы определяет творчество первого якутского поэта – А. Е. Кулаковского.

Несколько иная ситуация характеризует процесс зарождения профессионального искусства в 1920-1940-е годы, но и в ней прослеживаются некоторые общие черты с возникновением якутской литературы в начале XX века. В основе процесса формирования якутского профессионального искусства лежат явления, связанные с взаимодействием двух начал – автохтонного и заимствованного. Истоком первого является народное декоративно-прикладное искусство, второго – виды профессионального искусства в России (СССР) в целом. На пересечении этих двух начал строится модель зарождения якутского профессионального искусства. В отношении к косторезному виду искусства это находит выражение во взаимодействии тенденции «станковизма» и «декоративного» характера традиционной резьбы по дереву и кости, соотношения *утилитарного* и *художественного* подходов в косторезном искусстве, во взаимовлиянии принципов «народной» и «профессиональной» пластики. Указанные тенденции проявляются в виде взаимодействия художественной и ремесленной стороны косторезных изделий, индивидуального и коллективного начала, ремесленных технологий «сделанности» вещи своими руками и штамповки, фабрично-заводского производства, соотношения утилитарно-практической функции изделий и их художественно-эстетической значимости.

«Организационный» этап в формировании профессионального искусства был направлен на изменение сознания традиционных мастеров. В ряде мероприятий рассматриваемого периода именно организационные моменты становятся определяющими в развитии искусства на этом этапе, что ведет, с одной стороны, к поддержке индивидуально выраженного, авторского, начала в зарождающемся искусстве, с другой стороны, обуславливает «переход» к другому типу сознания в общем контексте профессионального искусства. Кардинальное отличие двух разных этапов развития определяется уже появлением нового (индивидуального) типа авторства вместо коллективного, степенью осознания своего творчества, началом осмысления собственных принципов творчества. Эти процессы оказываются типологически сходными как в словесности («осознанный»/«неосознанный» тип авторства), так и в изобразительном искусстве (традиционность, анонимность народного искусства и индивидуальное авторство профессионального искусства). Следует отметить также значимость в новой традиции таких социокультурных факторов, как грамотность или неграмотность мастера, владение им письменной речью или его приверженность только устной традиции, уровень профессионального мастерства или стилизаторские возможности, аналогично тому, как подобное имело значение для авторов рукописной традиции и для первого поэта А. Е. Кулаковского. Определяющим же в творческом самосознании рукописного автора/поэта, народного мастера/художника становится целостность индивидуального видения, что ведет к появлению *поэтической* функции в словесном искусстве и *эстетической* функции в художественном творчестве. Тем самым социокультурная динамика переходного времени обусловила определенные черты общности формирующегося профессионального искусства Якутии с процессом генезиса якутской письменной литературы.

1960-е годы в якутском изобразительном искусстве

Яркий расцвет якутской графики 60-х годов XX века был тесно связан с осмыслением традиций народного искусства. Феномен столь стремительного взлета якутской графики был предопределен, с одной стороны, общесоюзными процессами в развитии эстампа второй половины 1950-1960-х годов, но с другой – с внутренними предпосылками, что в достаточной мере изучено в монографиях И. А. Потапова [13; 16-18]. «В отличие от живописцев шестидесятых годов, – замечает исследователь, – у якутских графиков не было непосредственных предшественников. Однако, обратившись к линогравюре, молодые графики почувствовали себя как бы в стихии художественной памяти народных резчиков по дереву и по кости, гравировщиков по металлу и бересте. И именно эта встреча современного графического мастерства и народной художественной традиции дала замечательные результаты» [18, с. 80].

Творчество таких известных якутских графиков, как В. Васильев и В. Карамзин, наиболее ярко и самобытно выражает их особое отношение к фольклору. Именно на этом фоне отчетливо предстает процесс взаимодействия народного искусства с профессиональным. Художники первыми оценили духовную ценность народного искусства. Примечательно, что графики первыми начали коллекционировать предметы народного быта и искусства: в мастерских художников была собрана уникальная коллекция *чоронов*, изделий из бересты и якутских кузнецов. Сюжетные и орнаментальные композиции традиционного прикладного искусства якутов послужили той основой, на которую опирается якутская графика и из которой она черпает декоративные и художественно-образные принципы.

В творчестве выдающегося графика Якутии Валериана Васильева образ старых мастеров занял центральное место. Художник посвятил им целую серию линогравюр «Старые якутские мастера» (1967). Эта серия не просто повествовательный рассказ о творениях и творцах народного искусства, а скорее философское осмысление фигуры самого мастера, размышление об истоках творчества вообще. Народное искусство для Валериана Васильева – это не просто творцы слова, резчики *чоронов*, но и предметы, одухотворенные безмянными мастерами. Так, в листе «Натюрморт» зритель чувствует присутствие самого мастера, духом рукотворности веет от него. Необычные формы чаши-*кытыйа* и воронки-*кенкелейн* вертикальной конструкции контрастируют со скрипкой. Тайна звучания скрипки также загадочна, как и секреты якутских безмянных мастеров. В якутском фольклоре *олонхосуты*-сказители считались большими мастерами – *улахан уус*. Главным средством *олонхосутов* было поэтическое слово, потому и график изобразил его воспевающим мировое древо – *Аал Лук мас*. Планетарное видение *олонхосута* сконцентрировано в мировом дереве, в котором гармонично перетекают и сосуществуют разнообразные потоки, течения, тайны природы и бытия, словно миф и реальность взаимодополняют друг друга. Старые мастера – это резчики *чоронов*. Причем их невидимый труд осмыслен автором как бы «изнутри». График словно среди них, на коротких расстояниях рассматривает маленький *чорон*, так как большой по праву принадлежит старцу – «большому мастеру».

В серии линогравюр «Старые якутские мастера» Валериана Васильева отчетливо прослеживаются черты целостного художественного мировосприятия, сходные с целостностью поэтического видения первого якутского поэта – А. Е. Кулаковского. Художественное решение графических листов В. Р. Васильева аналогично тому типу целостного восприятия устной традиции («в снятом виде»), которое было характерно для поэтики А. Е. Кулаковского. Рецепция устной, традиционной культуры с позиций книжной, письменной культуры XX века становится определяющей в качестве специального объекта изображения как в словесном, так и в графическом виде искусства. В первом случае впервые поэтом создается отстраненный образ «певца традиции», во втором случае графически воссоздается процесс творения «старого мастера». При этом сама возможность художественной рецепции предполагает вселенский, мировой масштаб осмысления автохтонной традиции, что характерно и для произведений А. Е. Кулаковского, и для серии В. Р. Васильева «Старые якутские мастера».

Иной подход к традициям народного искусства прослеживается в творчестве самобытного графика В. С. Карамзина. Именно в 1960-х годах в творчестве этого графика наиболее органично соединяются качества художника-профессионала и народного мастера. Художник использует традиции народного искусства

не механистически, не подражая лишь внешним его формам, а творчески перерабатывая некоторые ее принципы и приемы. Исследованию творческого переосмысления художником народной традиции посвящена специальная статья [11]. Рассмотренный материал графических работ В. С. Карамзина 1960-1980-х годов позволяет говорить о трех направлениях в развитии народных традиций в его творчестве: лирико-декоративном – в работах 60-х годов; сюжетно-повествовательном – в 70-е годы; условно-декоративном – в 80-е годы. При этом наиболее самобытно и многообразно традиции народного творчества выразились в цикле работ графика конца 1960-х годов: в серии «Герои эпоса-олонхо» (1968) и «Праздник Ысыах» (1969). Именно в эти годы сформировалась индивидуально-творческая манера этого художника, близкая к мировоззренческой позиции и даже психологии творчества безымянных мастеров. Работая над серией «Праздник Ысыах», художник стилистически отталкивался от ювелирных и косторезных работ старых мастеров. Серебристая штриховка листов то сгущается, то контрастирует с пятнами активного черного, то постепенно разрезается, усиливая внутреннюю динамичность и пластичность всей композиции. Черно-серебристый колорит гравюр вызывает ассоциации с традиционным чернением по серебру. Как и у резчиков, крупным планом схвачены сцены традиционного праздника – ритуальное кумысопитие, состязание на *хомусе*, перетягивание палки, национальная борьба-*хапсагай* и якутский хоровод-*осуохай*. В этой же связи следует отметить близость графического творчества В. Карамзина к некоторым чертам «пространственной» стилизации в косторезном искусстве 1930-1950-х годов. Пластика движений в графических композициях художника восходит к особенностям времени в мифологическом пространстве, временной характер изображения – это время «давнопрошедшее» (своего рода *plusquamperfectum*) – длящееся в настоящем, но отсылающее к прошлому. Такой тип временного изображения характерен для традиционного устного эпоса олонхо.

Художественное преломление якутскими графиками традиций народного творчества обогатило профессиональное изобразительное искусство. Если целостный подход талантливого графика В. Р. Васильева имел, прежде всего, глубокий, нравственно-философский смысл, то самобытный художник В. С. Карамзин до сих пор стремится воплотить в своем творчестве народную систему художественного видения. Графики первыми поняли художественную близость своего творчества к творениям безымянных народных мастеров, ощущая себя при этом как бы соучастниками творения вместе с мифологизированным народным мастером, но в то же время поднимаясь на высоту целостного видения самого творческого процесса.

К вопросу о терминологическом обозначении народного искусства, или Некоторые культурологические аспекты сближения разных видов искусства

Анализ разных видов искусства (словесного, графического) в их соотносительности с фольклорными первоисточками – устной традицией и самостоятельным народным искусством – позволяет вплотную подойти не только к проблемам их генезиса и современных интерпретаций, но и к проблеме типологического сближения разных видов искусства.

Одним из первых сходство содержания различных видов народного искусства, функционирующих в рамках одного обряда, отметил П. Г. Богатырев. «Отдельные виды народного искусства, – писал исследователь, – органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру» [1, с. 430]. Исследователь наметил перспективы сравнительного изучения различных видов народного искусства, где, наряду с выявлением их общих черт, подчеркивалась значимость таких специфических особенностей, которые делают их не тождественными друг другу, но подчеркивают различия, обусловленные общностью типологического плана. При этом определяющей в народном искусстве является именно функциональная связь, исследование же функциональных связей художественной структуры предполагает изучение генетических аспектов каждого из видов искусства.

Среди различных терминологических обозначений народного искусства [4; 5; 8; 10; 20-22] особый интерес вызывает его трактовка в качестве «пластического фольклора» (М. С. Каган, И. Е. Фадеева). Эта концепция исходит из единства и общности всей народной художественной культуры [8; 9; 21]. В своем фундаментальном труде «Морфология искусства» (1972) М. С. Каган поставил вопрос о единстве всего фольклора, о его понимании как целостного культурно-эстетического явления, как системы, состоящей из двух главных подсистем – «мусической» и «пластической» [8, с. 199].

В статье И. Е. Фадеевой [21] специально исследуются содержательные, функциональные и структурные связи форм народного творчества, которые определяют целостность художественной системы. Структура художественного смысла в пластическом фольклоре сохраняет свой двухэлементный характер: изображение – внешняя действительность, связанные посредством утилитарной функции вещи. Прикладной характер пластического фольклора и специфика его изобразительной системы обуславливают друг друга. В синхроническом плане могут быть выделены своеобразные «ступеньки», связывающие утилитарную функцию с изобразительно-художественной структурой произведения: конструкция, тектоника, орнамент, организация поверхности [Там же, с. 297-298].

Суть проблемы заключается не в том, чтобы обозначить народное искусство термином «фольклор», а в необходимости учитывать разные уровни целостности или различные подсистемы в системе художественной культуры. В таком понимании искусства задействован морфологический принцип исследования. Современное культурологическое понимание народного искусства как пластического фольклора позволяет глубже понять внутреннее строение традиционной художественной культуры, трактуемой как целостное явление синкретической структуры.

М. С. Каган, говоря о народном искусстве, выдвинул тезис «об архитектурной, а не изобразительной природе создаваемого в нем художественного образа» [9, с. 63]. Произведения прикладного искусства относятся, по мнению автора, к области пространственных искусств и обладают одновременно двумя функциями:

утилитарной и художественной, что свидетельствует о двойственности их природы и сближает прикладное искусство с архитектурой и вместе с тем отличает от живописи, графики, скульптуры. На наш взгляд, это имеет определяющее значение в осмыслении культурологических аспектов традиционного искусства, учитывая его разнообразие вариации и модификации на современном этапе.

Применительно к якутскому материалу, в народном художественном наследии преобладали «не живописные, а скульптурно-пластические и графические формы» [23, с. 32], которые сказались, на наш взгляд, на характере развития якутского изобразительного искусства XX века, особенно проявившиеся в косторезном искусстве 1920-1940-х и якутской графике 1960-х годов. Разный по видовой и языковой специфике материал словесного и изобразительного искусства вплотную подводит исследователей к проблеме типологической тождественности и известной мере общности развития на определенных этапах. Изучение типологических взаимосвязей разных видов искусства предполагает в данном случае культурологический уровень разработки материала якутской традиции. При типологическом сближении разных видов искусства актуализируется широкое понимание текста как «текста культуры», приобретающего в условиях смены парадигм особую функциональную значимость.

Список литературы

1. **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.
2. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. М.: УРСС, 2007. 648 с.
3. **Власов В. Г.** Стили в искусстве: словарь. СПб., 1998. Т. 1. Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. 672 с.
4. **Гуляев В. А.** Русские художественные промыслы 1920-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1985. 185 с.
5. **Гусев В. Е.** Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.
6. **Иванов В. Х.** Этнокультурные взаимосвязи и взаимовлияния у народов Северо-Востока Сибири (по материалам традиционного декоративно-прикладного искусства). Новосибирск: Наука, 2001. 158 с.
7. **Иванов В. Х.** Якутская резьба по кости. М.: Наука, 1979. 111 с.
8. **Каган М. С.** Морфология искусства. Л. – М.: Искусство, 1972. 440 с.
9. **Каган М. С.** О прикладном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
10. **Некрасова М. А.** Методологические проблемы народного искусства // Труды Академии художеств СССР. М., 1988. Вып. V. С. 108-127.
11. **Покатилова И. В.** Проблема взаимодействия профессиональной и народной культуры (на примере творчества В. С. Карамзина) // Духовная культура в жизни этноса. Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1991. С. 92-100.
12. **Покатилова И. В.** Мифологические представления в устной традиции и их трансформация в письменной культуре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30). Ч. II. С. 163-166.
13. **Потапов И. А.** Валериан Васильев. Л.: Художник РСФСР, 1979. 167 с.
14. **Потапов И. А.** Начальные шаги якутского изобразительного искусства: общественная функция, идейно-тематическая направленность: 1920 – начало 1930-х гг. // Творчество художников Советской Якутии. Якутск, 1990. С. 4-22.
15. **Потапов И. А.** Об истоках якутского изобразительного искусства (к вопросу о точках соприкосновения народного творчества, самодеятельного и профессионального искусства) // Труды Академии художеств СССР. 1988. Вып. 5. С. 154-170.
16. **Потапов И. А.** Первые художники советской Якутии: из истории становления якутского изобразительного искусства. Якутск: Кн. изд-во, 1979. 135 с.
17. **Потапов И. А.** Творческие проблемы художников Якутии (1945 – середина 1970-х гг.). Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1992. 172 с.
18. **Потапов И. А.** Якутская народная резьба по дереву. Якутск: Кн. изд-во, 1972. 143 с.
19. **Потапов С. Г.** Национальное искусство Якутии. Якутск: Якутгосиздат, 1932. 30 с.
20. **Рождественская С. Б.** Русская народная художественная традиция в современном обществе. М.: Наука, 1981. 207 с.
21. **Фадеева И. Е.** Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание – 1978. М.: Искусство, 1979. Вып. 1. С. 284-306.
22. **Цукерман В. С.** Народная культура как социальное явление. Свердловск, 1984. 234 с.
23. **Червоная С. М.** Живопись автономных республик РСФСР (1917-1977). М.: Искусство, 1978. 208 с.

CULTUROLOGICAL ASPECTS OF “TRANSITION” FROM ORAL TRADITION TO WRITTEN ONE, FROM FOLK TO PROFESSIONAL ART IN THE YAKUT CULTURE OF THE XX CENTURY

Pokatilova Iya Volodarovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov
zung2006@mail.ru

Pokatilova Nadezhda Volodarovna, Doctor in Philology, Professor
Institute of Researches in Humanities and Problems of Smaller Peoples
of the North of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
pnv_ysu@mail.ru

In the article for the first time the socio-cultural situations of transition from oral tradition to written one in the Yakut literature of the beginning of the XX century and the formation of professional art in its correlation with folk art are typologically brought together. The analysis results show that the similarity of transient moments is conditioned by the community of the cultural aspects of the genesis and evolution of various types of art in turning periods, which acquires a typologically general meaning in the cultural context of the XX century. Such periods are: the beginning of the XX century; the 1920-1930s and the 1960s in the Yakut fine art.

Key words and phrases: oral tradition; written tradition; literature genesis; folk art; professional art; cultural approach.