

Шоколо Инесса Николаевна

СООТНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ "КАНОН" И "СТИЛЬ" В ПОРТРЕТАХ РУССКОГО ДУХОВЕНСТВА

В статье анализируются такие категории как "канон" и "стиль", автор указывает на неоднозначность определяемых терминов в теории эстетики и искусствознания. Основное внимание уделяется не исследовавшемуся ранее аспекту соотношения категорий "канон" и "стиль" применительно к портретным изображениям русского духовенства, созданным в различные исторические периоды в русле двух течений искусства - светского и церковного. Автор отвечает на вопрос о роли данных категорий в становлении формального и содержательного, авторского и регламентированного в эволюции русского портрета священства и монашества.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/58.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 205-209. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/

© 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

6. **Философский словарь** / основан Г. Шмидтом; под ред. Г. Шишкоффа; пер. с нем., общ. ред. В. А. Малинина. Изд-е 22-е, новое, перераб. М.: Республика, 2003. 575 с.
7. **Фишер К.** История новой философии: в 8-ми т. СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», 1906. Т. 6. 733 с.
8. **Хааг Э. ван ден.** И нет меры счастью и отчаянию нашему // Кризис сознания: сб. работ по «философии кризиса». М.: Алгоритм, 2009. 272 с.

CONCEPTION OF SOCIAL ASPIRATION FOR HAPPINESS THROUGH THE LENSES OF MODERN REALITY

Shamsetdinova Anzhelika Petrovna, Ph. D. in Philosophy
Bashkir State University
rector@bsu.bashedu.ru

The article analyzes social aspiration for happiness, the paradoxes and contradictions of this aspiration. The feeling of happiness itself depends not on certain benefits but on the internal, spiritual ability of the human being to be happy. Though nowadays the experience of happiness for most humans is limited to the satisfaction of their materialistic aspirations, the author shows that desire for happiness nevertheless correlates with the idea of the self-sufficiency, self-identification of the human being.

Key words and phrases: aspiration for happiness; idea of happiness; spiritual ability of the human being; idea of self-identification of the human being.

УДК 7.01

Искусствоведение

В статье анализируются такие категории как «канон» и «стиль», автор указывает на неоднозначность определяемых терминов в теории эстетики и искусствознания. Основное внимание уделяется не исследовавшемуся ранее аспекту соотношения категорий «канон» и «стиль» применительно к портретным изображениям русского духовенства, созданным в различные исторические периоды в русле двух течений искусства – светского и церковного. Автор отвечает на вопрос о роли данных категорий в становлении формального и содержательного, авторского и регламентированного в эволюции русского портрета священства и монашества.

Ключевые слова и фразы: канон и стиль; традиция и иконография; живописный портрет русского духовенства; церковное и светское; художественная форма.

Шоколо Инесса Николаевна

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
inashokolo@mail.ru

СООТНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «КАНОН» И «СТИЛЬ» В ПОРТРЕТАХ РУССКОГО ДУХОВЕНСТВА[©]

К портретному изображению духовных лиц – священства и монашества, в истории русского искусства существует два принципиально разных подхода: образ, создаваемый в русле церковной, храмовой, сакральной традиции; и образ, написанный художником вне церковного заказа, по собственному интересу к личности и с использованием иных стилевых особенностей в рамках светского искусства. Эти подходы во многом опираются на исторические этапы развития русской культуры. И в этом случае наблюдается линейная эволюция от канонического портрета-иконы к собственно авторскому портрету духовного лица на рубеже XIX-XX вв. Но, тем не менее, существуют периоды, когда церковное – светское в образе духовенства соседствуют во времени и развиваются параллельно, например в период парсуны или же на протяжении всего XIX века.

Многообразие с необходимостью в искусстве ограничено исторически: не только отдельные творцы, но и школы, течения, а также эпохи объединены общностью образных систем, способами выражения, методиками, которые в искусствознании определяются через категории «стиль» и «канон». Рассмотрение таких категорий и их соотношения применительно к портретным изображениям русского духовенства, по мнению автора, способно во многом ответить на вопросы общего и различного, формального и содержательного, авторского и регламентированного в историческом развитии и в условиях двух несхожих подходов искусства: церковного и светского.

Нельзя сказать, к сожалению, что данные категории – достаточно строгие: их определения разнятся от словаря к словарю, от пособия к пособию. Впрочем, в этом как раз особенность категории в отличие от понятия: любое понятие определяется через категорию, но категория может определяться лишь сама через себя.

Рассмотрим для начала категорию «канон». Надо сказать, что ее история весьма показательна: именно в то время, когда она оказывается наиболее влиятельной практически, то есть для средневекового искусства, она еще не обретает теоретической значимости ни в Европе (хотя канонический принцип в искусстве провозглашается еще на VII Вселенском соборе в 787 г.), ни на Руси (при этом еще в 1551 г. на Стоглавом Соборе говорится о каноне в искусстве – только иными словами [7, с. 115-116]).

Термин «канон» стал применяться к средневековому искусству уже после формирования эстетики как светской науки, в XIX–XX вв. Лессинг пишет о влиянии религиозного культа на средневековое искусство, на законодательное его нормирование. Во второй половине XIX века возрастает интерес к искусству Средних веков и в отечественной исследовательской литературе: например, издаются труды Н. В. Покровского, посвященные иконографии. Покровский употребляет термин «канон» и подразумевает под ним правило, введенное церковью по отношению к искусству. Ученый писал об иератическом («иератический» – относящийся к священному) характере иконографии на Руси [8, с. 19–20].

Впрочем, если одни исследователи подчеркивали роль связи между художественным канонem и церковным предписанием (например, Н. П. Кондаков), другие (например, С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский) указывали в первую очередь на транслирующую и охранительную роль канона. Имеется в виду, что канон – это не просто внешнее по отношению к искусству законодательное постановление церкви: он есть в первую очередь способ трансляции достижений художественной культуры, их укрепление, сохранение традиции. При этом мыслители делали упор на том, что канон не становился помехой для художественного своеобразия, напротив: творческая энергия, найдя свое русло и не растрачиваясь на решение задач колорита, композиции, формы, – находила свое воплощение в оригинальных решениях художественно-образных задач. Флоренский также, например, называл канон «оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись великие дарования» [10, с. 89]. В таком понимании канона он не производит насилия над искусством, ограничивая его, – это свобода, заключенная в искусстве, основанном лишь на вдохновении, является обманом. Случайность основания – если оно выбрано вне зависимости от канона – диктуется зачастую тщеславным желанием оригинальности, разрушительной энергией радикального индивидуализма, модой и так далее [Там же, с. 83–148]. Творчество, согласно канону, оказывается более свободным.

Таким образом, канон может быть определен и как некое поле инвариантов, выбор которых и обеспечивает индивидуальные особенности художника. Такого мнения придерживается современный исследователь в области эстетики В. В. Бычков. Сходной позиции придерживался и отечественный философ А. Ф. Лосев, отмечая, что канон, по сути, есть выражение мировоззрения, общего для той или иной эпохи: это количественно-структурная модель произведения, в которую вписываются творения различных деятелей искусства в общих социально-исторических условиях [5].

Интересными в этом контексте представляются и исследования отечественного структуралиста Ю. М. Лотмана, рассматривавшего канон в информационно-семантическом аспекте. Согласно его утверждению, канон – это не носитель и не источник информации, как, например, высказывания естественного языка. Канон структурирован по принципу музыкальной композиции: он – «возбудитель» информации [6]. Что это значит? Канон сам по себе ничего не сообщает, но является условием вообще какого бы то ни было сообщения. Он выстраивает код внутри самой личности человека.

Представители церковной науки осмыслиют это «перекодирование» в собственных терминах. Так, например, Л. А. Успенский объясняет канон через принципы символического реализма. Необходима подлинная передача Откровения на языке изобразительного искусства – но трудность этой задачи (передать то, что является частью мира невидимого и нетленного, на языке вещественных материалов) обуславливает необходимость строгих правил. Это обеспечивает канону онтологический статус: то, что представители светской науки списывают на относительные исторические условия, на властные императивы церкви, для самой церкви оказывается следствиями самой природы вещей, а именно процесса проявления нетварного в тварном [9, с. 10–12, 464–477].

Впрочем, оба толкования можно объединить под словом «традиция»: для светской науки этот термин нес бы также историко-социальную нагрузку (то есть традиция как совокупность условий, сложившихся исторически), для церковной же – религиозное (традиция как способ сохранения и передачи Откровения).

Соотношение категорий «канон» и «традиция», таково, что они оказываются не совпадающими: если последняя предполагает неосознанное усвоение, то первый – это строгая регламентация, которая должна приниматься или же не приниматься художником.

Надо также отметить, возвращаясь к краткому историческому экскурсу, что эпоха Возрождения также не была чужда каноническому пониманию искусства – но при этом возвратилась к античному ее образцу, подразумевая под канонem в первую очередь натуралистичное изображение пропорций человеческого тела.

Другая категория, с которой может быть соотнесен «канон» – это «стиль». Чтобы рассмотреть проблему их соотношения, обратимся теперь отдельно к термину «стиль».

Пожалуй, его можно понимать еще более широко, чем термин «канон». Если во втором предполагается в первую очередь двойственное значение – «канон» в широком смысле как обряд, догмат или правило, установленные церковью, и в узком смысле – по отношению к искусству; то в «стиле» заложено в качестве значения единство морфологических особенностей – на уровне индивида, этноса, национальности, эпохи, цивилизации.

Сообразно широте применения термина выделяют интегральные (например, «мезолитический стиль» и «готический») и локальные стили: первые предполагают общее пространство для сосуществования обособленных национальных, этнических, географических и т.д. особенностей искусства.

Например, Ю. Б. Борев выделяет девять «слоев» стиля: «глубинный» (общность культуры в темах и интонациях), национальная стилистическая общность, национально-стадиальный стиль, стиль художественного направления, индивидуальный стиль художника, стиль периода творчества, стиль произведения, стиль элемента произведения, а также стиль эпохи [1, с. 134–136].

Многие исследователи отмечают, что стиль составляет сущность искусства, отличает художественное изображение от зеркальной копии. Как писал М. Шапиро, «стиль не есть то, чем обладает искусство, стиль есть то, чем искусство является» [11, с. 392].

Исследователи также отмечают то, что великие наднациональные стили, сложившиеся в Западной Европе после того, как средневековый канон сдал свои позиции (барокко и классицизм), не входят в отношения субординации, но дополняют друг друга. Каждый такой стиль обладает самоценной природой и ему присущим смыслом; невозможно утверждать, что некоторый стиль «лучше» другого: возможны значительные достижения в рамках каждого из них.

Возникновение стилей, таким образом, само является следствием произошедших в культуре изменений и характеристикой ее нового состояния: усиливается гетерогенность европейского сознания, разрушаются автоматизмы восприятия, рождается рефлексия – возможность радикального сомнения в найденных ответах – и предствление о свободе выбора.

Анализ каждого стиля, как утверждают исследователи, может привести к пониманию эпохи – ее способам толкования мира и художественного его отображения: они мыслятся эпохой как данность, то, что неизбежно присуще культуре. Вместе с тем, для каждой эпохи это индивидуальный набор методов, приемов и т.д., и внутренняя природа каждого стиля обладает содержанием особого качества. Каждая эпоха, выражая себя в стиле, оказывается носителем присущей только ей иерархии ценностей. И современный русский искусствовед В. Г. Власов указывает на стиль, как на ощущение «художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве» [2, с. 540].

Отмечая, что в ту или иную эпоху главенствует определенный стиль, мы констатируем, что в ней существуют особые формообразующие начала, наличествующие еще до факта возникновения каждого конкретного произведения искусства. Причем их объективное воздействие и определяет характер выразительности каждого произведения.

Таким образом, историко-культурная сила воздействия стиля такова, что можно сказать: не стиль принадлежит художнику, а художник – стилю. Такая власть стиля проникает неявным образом, исподволь и оказывается рассеянной в интенциях исторического сознания эпохи.

Согласно мнению некоторых исследователей, в художественном творчестве XX в. не существовало устойчивых стилевых течений, что породило сложные как теоретические проблемы искусства, так и практические, касающиеся непостоянства художественного контакта.

Это касается, впрочем, стиля как единства на уровне эпохи; можно говорить и об индивидуальном стиле.

Стиль художника как индивида может быть в разной степени «растворен» в стиле более высокого порядка – уровня национальности, эпохи. Тем не менее, индивидуальный стиль – это как раз то, что присуще большинству великих произведений искусства в современном его понимании, для которого не является характерным народное творчество.

Соотношение категорий «канон» и «стиль», таким образом, оказывается сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Если канон подразумевает жесткие формальные правила, а стиль – свободу выбора, то при дальнейшем рассмотрении оказывается, что стиль также с необходимостью содержит в себе элементы принуждения, только власть оказывается неявной, действуя на уровне не явных предписаний, а стереотипов, присущих тому или иному историческому сознанию, и т.д.

Канон же, в свою очередь, может выступать объектом свободного выбора художника, разделяющего мировоззренческие установки церкви.

Более верным будет сказать, эксплицируя соотношение категорий с понятием свободы, что последняя не сопутствует одной из участниц данной пары и не противостоит другой, но скорее лежит в иной плоскости рассуждения. Верным в таком случае будет чисто формальный критерий явности (в случае канона) либо неявности (в случае стиля) факторов, определяющих особенности продуктов художественного творчества. К тому же и Стиль, и Канон способны существовать, взаимопроникая и взаимозависимо, в одной исторической эпохе. В церковном искусстве главенствующий, по сути, Канон определит схему формы, а через Стиль определится только внешняя видимая особенность той самой формы. В светском искусстве Канон может быть использован не как схема и строгое правило, а как изобразительно-выразительное средство, как метод или внутренняя авторская идея.

Рассмотрим теперь данные выводы на примерах портретных образов русского духовенства и уточним такие свойства, как форма и содержание, относительно категорий Канона и Стиля.

Портрет, а с ним и интерес к реальной исторической личности, приходит в русское искусство, пожалуй, на рубеже XVI-XVII вв., когда под влиянием западноевропейской традиции культура, и в особенности иконопись, претерпевают формальное, а за ним и содержательное изменение. В этот период, наряду с портретами царских особ, развиваются и портреты духовных лиц самого высокого сана, априорно репрезентативные и позднее получившие закрепленную форму типологического образа, почти неизменного на протяжении всего XVIII века и отчасти XIX века. Тем не менее, в лоне отечественной иконной традиции образы реальных исторических церковных деятелей встречаются еще за столетие до развития «живоподобия» и «парсуны». Как отмечает Я. Э. Зеленина, «при всем строго церковном и каноничном характере древнерусского искусства, в житиях святых встречаются рассказы об их своего рода портретировании. Во второй половине XV столетия иконописец Игнатий тайком от преподобного Евфросина Псковского “навалял есть на хартью з жива суца образ его, ту же имя подписал преподобнаго” и положил рисунок в иконные образцы (“изразци”); на основе наброска позднее была написана икона чудотворца и помещена над его гробом. Известен образ преподобного Кирилла Белозерского, выполненный на иконной доске, согласно надписи на киоте 1614 года, “еще живу суцу чудотворцу Кириллу в лето 6932”, то есть в 1424 году, другим подвижником преподобным Дионисием Глушицким (ГТГ)» [3, с. 5]. Подобные свидетельства немногочисленны, но они показывают, что

в древнерусской живописи существовали произведения, близкие к собственно портрету, хотя и с иными стилевыми особенностями, совмещающими мемориальный и сакральный характер неотрывно от церкви. К тому же примерами могут послужить и многочисленные образы Сергия Радонежского (со середины XV в.); и образы святителей Земли русской (Икона «Святитель Алексий, Митрополит Московский и всея России чудотворец» с житием. Дионисий. Конец XV века (около 1481 года); Икона «Леонтий Ростовский», из собрания Ростовского музея-заповедника. Сер. XVI в.), где портретные изображения развиваются на основе догматического регламента, не отрываясь от иконного канона ни внешне, ни внутренне.

С конца XVI – нач. XVII века в жанре парсуны постепенно утрачивается каноническое свойство наполнения формы и лишь определяется возможность существования портретного образа внутри храмового пространства, заключая фигуру или оплечное изображение в сакральный фон иконы. Тенденции секуляризации, потребовав изменения формы, привели в кликальном портрете к необходимости (тяга к которой, по словам исследователя А. А. Карева, генетическая для русского духовенства [4]), и как результат – к замкнутости. Подражание стилистическим элементам внешней *реалистичной* формы отвечало новым художественным веяниям, но не вело к содержательности. Канон перерождается в иконографическую формулу, включающую в себя атрибуты, жесты, позы, композиционные клеше. И все вместе это создает к XVIII веку портрет-тип замкнутый, сухой, ограниченный. И не важно, парадный это портрет или камерный, он словно дань моде, дань синодальному периоду в истории церкви, отчужденный от веры и не дошедший, по сути, до образа.

Если светский портрет, благодаря новому художественному опыту и развитию академической школы художественного образования, к началу XIX века преодолевает некую композиционную, внешнюю замкнутость и общую типологичность и все больше опирается на индивидуальное, психологичное с постепенным усовершенствованием пластичности и содержательности, то портрет духовного лица в лоне именно церковного искусства на протяжении и всего XIX века остается в рамках портрета-иконы, созданного художником-иконописцем или художником-монахом, не владеющим профессиональной реалистической художественной школой.

Но иначе обстоит дело с портретами духовенства за рамками церковного заказа, в русле зародившейся академической школы реализма. Уже с конца XVIII – начала XIX века в работах Д. Левицкого («Портрет священника Петра Левицкого» 1779 г.), В. Боровиковского («Портрет Амвросия митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского» 1799-1801 гг.), В. Тропинина («Монах со свечой» 1834 г.) в процессе культурно-исторического развития Канон преодолевается новым творческим опытом, Стиль художественной эпохи и стиль авторский создают новую, свежую форму, уже иначе наполненную. Портрет архиерея, священника, монаха становится портретом реального человека, еще с чертами идеализации и обобщения, но все-таки наполненного индивидуальностью. И в дальнейшем, на протяжении XIX – нач. XX в., развитие формы в кликальном портрете соответствует развитию направлений и течений времени, то есть общим стилистическим тенденциям. А вот содержание все больше определяется авторским замыслом: критическим в образах, созданных передвижниками, правдивым в работах реалистов И. Репина («Портрет протодиакона» 1877 г., женские монашеские портреты 1870-80-х гг.) и Б. Кустодиева (многочисленные портреты монахинь 1901-1920 гг., «Портрет священника и дьякона» 1907 г.), В. Сурикова («Монах» 1907 г., «Этюды. Монахини» 1890-е гг.), и наполненными личным чувством веры образами, созданными М. Нестеровым («Монахиня» 1897-1898 гг., «Пустынный» 1888-1898 гг., «Портрет Антония Волынского» 1917 г., «Портрет священника» 1926 г.) и П. Коринным (серия подготовительных портретов для неосуществленного замысла картины «Русь уходящая» 1920-1930-е гг.).

К началу XX века художник не нуждается в сопротивлении «религиозному», здесь «мирское» обогащается православным духом, рождает новые поистине духовные образы, исключая конфронтацию церковное – светское. В изображениях духовенства, созданных в стилевом решении времени, содержание наполняется той глубиной, которую в эпоху средневековья нес в себе канон. Теперь в полной мере не Канон, но Стиль, наполненный идеей автора, становится залогом творчества. И таким образом создается образ, поистине православный по содержанию и наполненный художественностью по форме.

Список литературы

1. **Борев Ю. Б.** Эстетика: учебник. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
2. **Власов В. Г.** Стили в искусстве: словарь: в 2-х т. СПб.: АОЗТ «Кольна», 1995. Т. 1. Архитектура, графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись, скульптура. 672 с.
3. **Зеленина Я. Э.** От портрета к иконе. Очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М.: Индрик, 2009. 248 с.
4. **Карев А. А.** Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: к вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени: исследования и материалы: сб. ст. / ред.-сост. И. В. Рязанцев. М.: НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ, 1997. Вып. 3. С. 5-19.
5. **Лосев А. Ф.** О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст. М.: Наука, 1973. С. 6-15.
6. **Лотман Ю. М.** Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст. М.: Наука, 1973. С. 16-22.
7. **Мнева Н. Е.** Искусство Московской Руси. Вторая половина XV – XVII вв. М.: Искусство, 1965. 252 с.
8. **Покровский Н. В.** Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб.: Типография Лопухина, 1900. 234 с.
9. **Успенский Л. А.** Богословие иконы Православной Церкви. Париж: Изд-во Западноевропейского экзархата Московской патриархии, 1989. 489 с.
10. **Флоренский П. А.** Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 286 с.
11. **Шапиро М.** Стиль // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385-425.

CORRELATION OF CATEGORIES “CANON” AND “STYLE” IN PORTRAITS OF THE RUSSIAN CLERGY

Shokolo Inessa Nikolaevna*Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
inashokolo@mail.ru*

The article analyzes such categories as “canon” and “style”, the author points to the ambiguity of the defined terms in the theory of aesthetics and art criticism. Particular attention is paid to the aspect of correlation between the categories “canon” and “style”, which has not been previously studied as applied to the portraits of the Russian clergy that were created in different historical periods within two trends of art – secular and ecclesiastical ones. The author of the article answers the question about the role of these categories in the development of formal and substantial, author’s and regulated in the evolution of the Russian portrait of the priesthood and the monkhood.

Key words and phrases: canon and style; tradition and iconography; pictorial portrait of the Russian clergy; ecclesiastical and secular; artistic form.

УДК 316.455

Социологические науки

В статье рассматриваются устойчивые этнические представления удмуртской молодежи, которые оказывают непосредственное влияние на межнациональное взаимодействие и межэтническую ситуацию в таком поликультурном регионе как Удмуртская Республика. На основе оценочных суждений и небольших интервью в материале изучаются авто- и гетеростереотипы молодых людей, их представления о других этнических группах, причины, обусловившие данное отношение, общий уровень толерантности.

Ключевые слова и фразы: этнос; статус; отношение; толерантность; стереотипы.

Шулакова Наталья Николаевна*Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук
vamentul@mail.ru***ЭТНОСТАТУСНАЯ ИЕРАРХИЯ УДМУРТСКОЙ МОЛОДЕЖИ[©]**

Удмуртская Республика – полиэтничный регион, в котором, кроме удмуртов, проживают русские, татары, марийцы, украинцы, башкиры, чуваша, белорусы и представители более 90 других национальностей. Подобный опыт сосуществования и взаимодействия представителей различных этносов, безусловно, сопровождается выработкой относительно устойчивых представлений о моральных, умственных, физических качествах друг друга. Эти представления, в свою очередь, являются основой для выработки определенных традиций межнационального взаимодействия, а значит, оказывают непосредственное влияние на межэтническую ситуацию в целом.

В рамках данной работы мы рассмотрим отношение коренного населения Удмуртской Республики к представителям других этносов. В исследовании приняли участие молодые люди, удмурты по национальности, в возрасте от 14 до 30 лет в количестве 360 человек. Все они переехали из сельской местности в г. Ижевск по различным причинам, преимущественно – для продолжения обучения.

Для определения того, как воспринимают удмурты представителей различных этнических групп, использовалась одна из шкал методики Дж. Берри «Стратегии аккультурации» под названием «Градусник». Респондентов просили оценить свое отношение к различным группам, используя шкалу, подобную термометру. «Термометр» имеет деления от 1 до 100. Если отношение к какой-либо группе благоприятное, то ей присуждается любое количество «градусов» в диапазоне от 50 до 100, и наоборот, при неблагоприятном отношении группе присуждается от 0 до 50 «градусов».

Этнические группы для оценки респонденты указывали сами – тех, которых вспоминают, но не более 10. Результаты обработки анкет приведены в Таблице 1.

Также менее чем в 3% анкет были упомянуты болгары, чехи, австрийцы, греки, грузины, арабы, казахи, мордва, бесермяне, евреи, манси, ханты, ненцы.

Итак, мы можем сказать, что результаты опроса, приведенные в таблице, отражают этностатусную иерархию удмуртской молодежи.

Возглавляют ее сами удмурты. Частота упоминаний – 100%. Это самый высокий показатель, выявленный в исследовании. Средняя оценка, которую молодые люди дают своему этносу, – 89,3. 48% опрошенных дали высшие 100 баллов, 23,5% – 90 баллов. Самый низкий балл, присвоенный этносу, – 40. Данные цифры свидетельствуют о позитивной этнической идентичности молодых людей, положительном отношении к представителям своего этноса, его культуре и истории, хотя исследователи автостереотипов молодых удмуртов говорят об изобилии негативных оценок в описании собственной ментальности [1, с. 179; 11].