



УДК 7.049

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

А.П. ГРИЩЕНКО

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрен процесс форми-
рования этнографического мотива в произведении изо-
бразительного искусства на примере работы «Осуохкай»
Евгения и Юлии Поротовых. В основе исследования
находится семиотический анализ языка изобразитель-
ного искусства, который позволяет проследить этапы
становления отдельного мотива в произведении и сопо-
ставить особенности формирования этнографического
мотива и художественного образа. Художественный
образ и этнографический мотив сосуществуют не толь-
ко в общем идейном ключе, но и слагаются из единых
знаков. В данной работе представлен анализ знаков
художественного языка и особенности трансформации
их значений в процессе становления художественного
образа. Такое сопоставление дает возможность ска-
зать, что для художественного образа произведения
изобразительного искусства большее значение имеют
заключенные в его знаках общечеловеческие ценности,
а знаки, слагающие этнографический мотив, способны
прибавить к общечеловеческому весь многовековой
опыт определенной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: этнографический мотив, худо-
жественный образ, Евгений Поротов, Юлия Поротова,
семиотика искусства, язык изобразительного искусства.

ETHNOGRAPHIC MOTIVE AND ARTISTIC IMAGE OF THE FINE ART WORKS

A.P. GRISHCHENKO

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the process of
forming an ethnographic motive at works of fine art on
example of "Osuohkai" by Evgeniy Porotov and Yulia Poro-
tova. The research is based on the semiotic analysis of the
fine arts language, which allows tracing the stages of the
formation of a separate trope at an artwork and comparing
the features of the ethnographic motive's formation and
formation of an imagery. There is not only a common ideo-
logical key, but also single signs coexist at the imagery and
ethnographic motive. This work presents a comparison of
their meanings. If for an artistic image universal human
values have greater importance, then for signs of an eth-
nographic motive, the entire centuries-old experience of
a certain culture is added to the universal one.

KEYWORDS: ethnographic motive, imagery, Evgeny
and Yulia Porotov, semiotics of art, visual arts language.



Рисунок 1. «Осуохкай» (из серии «Ровдуга») Е. и Ю. Поротовы. Коллаж, смешанная техника, 2014 г.

Мотив произведения искусства, слагающийся из отдельных знаков, несет в себе определенную смысловую и эмоциональную нагрузку. Он является обязательной составляющей художественного образа, но при этом не отождествляется с ним. Осознание его значения в отдельном произведении или в целой художественной школе дает возможность определить значимость средств выразительности в процессе прочтения знаков языка изобразительного искусства зрителем.

Целью данной статьи является семиотический анализ произведения изобразительного искусства для выделения основных компонентов, слагающих этнографический мотив, и их корреляция с идейным содержанием художественного образа. Актуальность такого сравнения связана с необходимостью выделения основных закономерностей бытования как отдельно этнографического мотива, так и определение его значения для формирования региональной идентичности [4, с. 915]. На примере произведения «Осуохкай» Евгения и Юлии Поротовых выявляются характерные особенности взаимозависимости художественного образа и эт-

нографического мотива (рисунок 1) [6, с. 14].

Основываясь на семиотическом философско-искусствоведческом анализе произведения Юлии и Евгения Поротовых, а также принципах систематизации в данной статье представлены основные выводы о корреляции этнографического мотива и художественного образа.

Корреляция определенного мотива в произведении изобразительного искусства и его трансформация в пределах художественного образа на сегодняшний день становится актуальной в связи с распространением семиотического подхода к анализу произведений изобразительного искусства, а также принципами современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой [1, с. 201].

Основное понимание зрителем передаваемого произведением сообщения происходит через осмысление и интерпретацию заложенных в произведении знаков [8, с. 50]. Процессом и результатом отношения зрителя и произведения-вещи является художественный образ, выступающий как некий итог их взаимодействия.



Художественный образ состоит из знаков, определяющих тот или иной предмет действительности, распознаваемый зрителем. Знаки языка художественного образа, относящиеся к этнографии, также будут слагать и мотив произведения, относящий зрителя к бытовым и культурным особенностям народов мира [2, с. 82], образуя этнографический мотив произведения искусства. К этнографическому мотиву будут относиться знаки, отсылающие к предметам культуры и быта определенной территории, в том числе коренных народов, проживающих на территории Красноярского края.

Каждый художник в процессе создания произведения использует различный художественный материал, как в узком (холст, масло, дерево, бумага, гипс и т. д.), так и в широком смысле (исторические события и географические особенности местности, быт, миф, собственное восприятие мира и т. д.) [9, с. 83]. Различные аспекты, наполняющие основу художественного образа, формируют единое поле произведения, в то же время, оставаясь носителями заложенных в них знаковых значений, образующих определенные мотивы в рамках общей идеи произведения. Оставаясь неотъемлемой частью художественного образа, мотив произведения представляет зрителю возможность сделать шаг в сторону к новым идейным смыслам с целью дальнейшего возвращения к диалогу с произведением и созданию уникального художественного образа.

Использование этнографических и этнических характеристик в художественном процессе являлось предметом исследования Е.Ю. Павлова, Л.И. Нехвядович [5], М.Л. Магидович, А.А. Шевцова, С.Г. Кузнецова, И.В. Бухоголова, В.Г. Кудрявцева, О.Г. Беломоева, М.В. Москалюк, Н.Н. Пименовой, Н.П. Копцевой. Большинство авторов склоняются к мнению, что основные этнографические материалы прочно закрепились в художественном языке авторов и являются неотъемлемой частью регионального искусства и сегодня [7, с. 63].

Этнографический состав произведений искусства является неотъемлемой частью творческого процесса. Разбор художественного языка,

представленный Л.И. Нехвядович, показывает, что заимствование традиционных и этнических мотивов происходит на различных уровнях творческого мышления автора и проявляется в стиле, композиции и знаках языка художника. В своей статье «Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве» [3, с. 419] она рассматривает этнокультурную традицию как основу понимания значения этнографического мотива в творчестве художника.

Проблема взаимоотношения художественного образа как текста и его отдельного мотива может быть решена через рассмотрение отдельных знаковых составляющих произведения искусства и описание последовательности формирования идеи произведения в процессе зрительского восприятия.

Рассмотрим взаимодействие процесса формирования художественного образа и этнографического мотива на примере произведения Евгения и Юлии Поротовых «Осуохкай» («Хоровод»; коллаж, смешанная техника, 2014 г.) из серии «Ровдуга»¹.

В своем творчестве Евгений и Юлия Поротовы обращаются к различным знакам долганской культуры, как в материалах, так и в визуальном языке. Частыми мотивами в их творчестве являются мифы и предания долган, орнаменты, изображения быта и жизни этого народа.

Работа «Осуохкай» представляет собой прямоугольник 130x100 см из сложенных деревянных необработанных перекладин, скрепленных веревкой и натянутой между ними круглой ровдугой с неровными краями и изображением в центре. Круглая форма в прямоугольнике, считываемая взглядом, как квадрат, определяется как дуализм. Прямоугольник – символ земли, круг – символ небес. Соответственно, определяется понятие «небесный мир на земле». Символ круга повторяется снова в центральной части произведения, однако, име-

¹ Ровдугой коренные народы называют замшу из оленьей или лосиной шкуры. Именно из этого материала выполнены работы серии [11].



ются своеобразные «лучи», позволяющие выделить визуальное понятие «солнце», а при проведении аналогии с современным миром, их прямоугольная форма говорит о «шестеренке», придавая всему произведению ощущение движения по кругу.

На этапе взаимодействия зрителя с материальной стороной произведения образуются визуальные понятия: «простота» – в связи с применением простых материалов (дерево, кожа, веревка), использование веревок вместо гвоздей или клея для крепления, использование необработанных деревянных перекладин и простое понимание процесса изготовления произведения; «натяжение» – относящееся к способу размещения центральной части инсталляции к деревянным перекладинам; «цельность» – произведение устойчиво, цельно, композиция проста и понятна обычному, даже неискушенному зрителю.

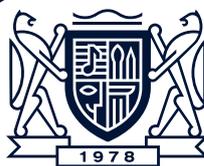
Формирование отнесения зрителем произведения к коренным или малочисленным народам происходит на стыке визуальных понятий, образующихся из материальных знаков языка произведения: сочетание простоты исполнения изделия из дерева и обработанной кожи, а также отрицание возможностей современных материалов позволяет зрителю увидеть архетипические составляющие языка произведения. Знаки языка, такие как необработанное дерево, ровдуга, перья, простые крепления, являются составляющими этнографического мотива данного художественного образа. Хотя каждый зритель обладает уникальным визуальным мышлением и опытом, на материальном статусе формирования художественного образа ему не требуется серьезных отступлений от основного содержания произведения.

Следующий шаг направляет зрителя на более детальное рассмотрение произведения. Распознавая знаки визуального языка, зритель обозначает для себя отдельные индексы: «рамка», «кожа», «нашивки с изображением людей», «лицо», «перья». При этом следует отметить, что визуальные понятия «круг» и «солнце» по-прежнему играют важную роль в формировании художественного образа на

данном этапе. Так, распознавая знаки-индексы, основываясь на своем визуальном опыте, реципиент постигает значение каждого отдельного знака. Понятие «рамка» обосновывается тем, что деревянные перекладины соединены между собой таким образом, что большая часть инсталляции находится внутри, что позволяет говорить об «обрамлении», «ограничивании», «включении в себя» остальных элементов произведения. Следует отметить, что персонаж «люди» считывается за счет простоты и схематичности изображения человека, что позволяет зрителю отступить от общения с произведением к конкретному визуальному опыту детских рисунков или наскальных росписей. Данное мысленное отступление дает возможность привлечь сторонние знания о «примитивной» живописи и распознать в простых геометрических фигурах человека. При таком сопоставлении воспринимающей произведение человек обращает внимание на небольшое несоответствие: рядом с обычным для такого изображения условным изображением рук, ног и головы, туловище обозначено более подробно: оно имеет конусовидную, закругленную, как бы «надутую» форму и по две полосы по центру (вертикальные) и снизу (горизонтальные). Такое изображение характерно для отражения верхней одежды коренных северных народов. В данный момент человек понимает, что перед ним в пространстве художественного образа находятся представители одного из них. Знак-индекс, указавший на это – именно схематично изображенная верхняя одежда. Зритель распознает знак и переносит его значение на все произведение, что станет основой для выстраивания следующих процессов формирования художественного образа.

Центральный элемент – «шестеренка», или «солнце» – имеет антропоморфные черты. Человек может определить «похожесть» данного знака с изображением древних божеств. Птичьи перья представлены как лучи, или свет, исходящий от солнца.

Таким образом, зритель распознает представленные знаки-индексы как «людей, движущихся вокруг



божества». Данное определение подчеркивает название работы, в переводе означающее «хоровод». В то же время одежда «людей» определяет их как некую этническую группу, что сужает основное визуальное значение до «северный народ, идущий хороводом вокруг своего божества». Зная этническую принадлежность самих художников, Евгения и Юлии Поротовых, к долганам, можно еще более сузить визуальное понятие – «долганы, водящие хоровод вокруг своего Бога».

Здесь знаки языка, отражающие этнографические характеристики, сужают значение отдельных индексных знаков до конкретной народности, определяя для зрителя отношение к произведению, рассказывающему о конкретном народе. Следует отметить, что знаки-индексы данного произведения, относящиеся к долганскому этносу, не заключаются только в указании на конкретную народность. Знаки «человек», «хоровод», «солнце» понятны каждому и определяются более широким диапазоном значений. Их опора на территориальные характеристики является вспомогательным, эмоциональным средством, выстраивающим особенность данного произведения.

В работе «Осуохкай» отдельную роль играют связывающие нити: стежки, которыми пришиты «персонажи» к «холсту», нити, связывающие ровдугу с деревянной рамой, прочная нить, которой связаны перекладыны рамы. Следует отметить, что чем дальше от центра, тем прочнее (толще) становятся нити. При этом скрепляющие элементы нарочито сделаны видимыми, подчеркивая их значение. Нити здесь – отдельные персонажи, на которых держатся основные элементы произведения. Прежде всего подчеркивается значение понятия «нить» как соединения, связующего звена. В центральной части тонкими нитками пришиты основные персонажи, стежки подчеркнуты, видимы, представляют зрителю понятие «ручной», не машинной работы. Более толстые нити, держащие основную часть произведения, несут в себе визуальные понятия: «крепление», «натяннутость», «связанность» (за счет большого количества

узелков). Используемые нити на раме по своей толщине больше напоминают веревку, что говорит о «прочности», «надежности». Все четыре отрезка веревки, поддерживающие раму, связаны одинаково, единым крестообразным способом. В отличие от других нитей в произведении, здесь нет нарочитой небрежности: аккуратные узлы-кресты в два стежка образуют своеобразный орнамент, обрамляющий все произведение и держащий на себе всю основную нагрузку.

В произведении «Осуохкай» представлен мир долган, где все элементы бытия связаны нитями: остров, на котором мир держится, связан крепко и прочно, основное полотно – более тонкими нитями, но чаще, менее аккуратно, натянуто. А основные персонажи пришиты к «миру» неаккуратно, их цвет отличается от основного, он светлее, что дает визуальное понятие «шито белыми нитками». Только в изображении божества мы не можем увидеть этих нитей, оно плотно вжилось в «холст» мира. Очевидным в данном случае станет понимание, что проще всего оторвать от мира – людей, возможно «пришить» новых, других. «Мир», созданный из ровдуги, уже растянут и имеет несколько отверстий, некоторые нити уже оторваны. Однако если оторвать веревки, «мир» разрушится в самом основании, упадет. И только если убрать человека, ничего не изменится. Именно в момент осознания этой простой истины человек понимает, что в данном случае разговор идет не о конкретной народности, а о человечестве в целом. Замнить центральное божество и народность – ничего не изменится, убрать их совсем – мир останется. Люди в этом мире – для поддержания баланса – хоровод и движение необходимы для того, чтобы удержаться в таком хрупком мире. Круговое движение позволяет сохранять баланс – люди распределяются равномерно и движутся вместе, что не дает перевесить той или иной стороне, а соответственно, порваться очередной из нитей. Долганы в данном случае становятся образцом, показателем идеального равновесия, стройного движения по кругу этого мира.



Исходя из представленного анализа, можно сделать следующие выводы о взаимодействии этнографического мотива и художественного образа.

Этнографические элементы позволяют зрителю понять отдельные материальные и иконические знаки визуального языка произведения, заражая своей эмоциональной, основанной на региональной идентичности, составляющей. В таком случае мотив становится основным ведущим средством для зрительского восприятия. Каждый знак – отдельная часть складывающегося образа, который представляет одно из значений, относящееся к этнографическому признаку. Этнографический мотив становится своего рода помощником зрителю в познании отдельных значений знаков произведения изобразительного искусства.

Знаки, слагающие этнографический мотив, являются также и знаками художественного образа, которые приобретают значение в каждой конкретной коммуникации зрителя с произведением искусства.

В процессе сложения отдельных знаков в сумму этнографический мотив начинает лидировать, выводя на первое место значений этнографическую, в том числе социальную, составляющую. Представляя отдельные «островки» значений, художественный образ произведения и его мотив отражают два типа значений: общечеловеческое и относящееся к конкретной народности (территории, художнику и т. д.). В этнографическом мотиве заключена основа самоопределения зрителя как жителя определенной местности. Смысловые значения каждого знака становятся своеобразным проводником к пониманию собственной региональной идентичности.

Знаки художественного образа, в целом, вневременны и обобщены, их значение несет общечеловеческий характер через использование архетипических упрощенных символов. В произведении «Осуохжай» художественный образ отражает идею поддержания общемирового баланса. Такое же значение предстает и через обращение к этнографическому мотиву, однако в нем собран весь многовековой опыт определенной культуры, что позволяет зрителю, принадлежащему к ней, постичь не только общечеловеческое значение, но и отождествить себя с движением, осознать значимость своей народности. Этнографический мотив становится определенным фундаментом, к которому надстраивается общечеловеческое идейное содержание произведения. Этнографические знаки способствуют «приближению» произведения к региональному зрителю, его самоидентификации и принадлежности к региону.

Художественный образ и этнографический мотив сосуществуют не только в общем идейном ключе, но и слагаются из единых знаков. Этнографический мотив произведения изобразительного искусства формируется совместно с художественным образом, способствует его развитию и, в то же время, отвечает за формирование момента «узнавания» региональным зрителем, эмоциональной и культурной нагрузки, способствует формированию региональной идентичности. Такое сосуществование, скорее всего, и легло в основу понимания общего развития искусства: каждому времени свое искусство. Можно добавить, что не только времени, но и народу.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Жуковский В.И., Копцева Н.П. Художественный образ как процесс и результат игрового отношения произведения изобразительного искусства в качестве вещи и зрителя // *Личность, творчество и современность*. 1998. С. 204–233.
- 2/ Грищенко А.П. Этнографический мотив: проблема дефиниции // *Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска)*. Материалы Сибирского исторического форума. Красноярск, 2019. С. 84–87.
- 3/ Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // *Мир науки, культуры, образования*. 2013. № 6 (43). С. 417–419.
- 4/ Москалюк М.В., Грищенко А.П. Сибирская идентичность в традициях и новациях художественной культуры // *Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2020. Т. 13. №. 6. С. 914–923.
- 5/ Нехвядович Л.И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // *Известия Алтайского государственного университета*. 2011. №. 2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve/viewer> (дата обращения: 11.05.2021).
- 6/ Покровская Н.В. Образ Сибири в современной художественной практике // *Художественные традиции Сибири*. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С. 14–17.
- 7/ Симанженкова Т.К., Серикова Т.Ю. Гений места: репрезентация образа родного края в живописи (На примере творчества А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова). *Артикульт*. 2020. №. 2. С. 61–76.
- 8/ Тарасова М.В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. М-во образования и науки Рос. Федерации, Сиб. федерал. ун-т. Красноярск: СФУ, 2010. 144 с.
- 9/ Жуковский В.И. *Теория изобразительного искусства*. СПб.: Издательство Алетейя, 2011. 496 с.

- 10/ Кротов И.Н. Сибирская радуга: к истории проекта. *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока*. 2020. №. 2. С. 139–145.
- 11/ Argish: Julia and Eugene Porotov = Аргиш. Поротовы Юлия и Евгений: каталог / авт. вступ. ст. Н.В. Покровская. Норвегия, Мандален, 2014. 32 с.

REFERENCES

- 1/ Zhukovskii, V.I., Koptseva, N.P. (1998), *Khudozhestvennyi obraz kak protsess i rezul'tat igrovogo otnosheniya proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva v kachestve veshchi i zritelya* [The artistic image as a process and result of the play relationship of a work of fine art as a thing and a spectator], *Personality, creativity and modernity*, pp. 204–233. (in Russ.)
- 2/ Grishchenko, A.P. (2019), *Ethnographic motive: the problem of definition, Enisejskaya Sibir' v istorii Rossii (k 400-letiyu g. Enisejska)* [Yenisei Siberia in the history of Russia (to the 400th anniversary of the city of Yeniseisk)], *Krasnoyarsk*, pp. 84–87. (in Russ.)
- 3/ Nekhvyadovich, L.I. (2013), *Ethno art as a method of studying ethnocultural traditions in the visual arts, Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education], Vol. 6 (43) pp. 417–419. (in Russ.)
- 4/ Moskalyuk, M.V., Grishchenko, A.P (2020), *Siberian Identity in Traditions and Innovations of Art Culture, Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences], Vol.13. no. 6, pp. 914–923. (in Eng.)
- 5/ Nekhvyadovich, L.I. (2011), *Etnicheskie traditsii kak istochnik formoobrazovaniya v iskusstve* [Ethnic traditions as a source of shaping in art], *News of the Altai State University*, Vol. 2-1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve/viewer> (Accessed: 11 May 2021). (in Russ.)



6/ Pokrovskaya, N.V. (2019), The image of Siberia in modern artistic practice, *Khudozhestvennye traditsii Sibiri* [Artistic traditions of Siberia], pp. 14–17. (in Russ.)

7/ Simanzhenkova, T.K., Serikova, T.Yu. (2020), Genii mesta: reprezentatsiya obraza rodnogo kraya v zhivopisi (Na primere tvorchestva A.M. Znaka, A.V. Kazanskogo i A.N. Osipova) [The genius of the place: representation of the image of the native land in painting (On the example of the work of A.M. Znak, A.V. Kazansky and A.N. Osipov)], *Artikult*, Vol. 2, pp. 61–76. (in Russ.)

8/ Tarasova, M.V. (2010), *Kommunikativnye osnovy khudozhestvennoi kul'tury: monografiya* [Communicative foundations of artistic culture: monograph], Ministry of Education and Science Ros. Federation, Sib. federal un.t, SFU, Krasnoyarsk, 144 p. (in Russ.)

9/ Zhukovskii, V.I. (2011), *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [The Theory of Fine Arts] Sankt-Petrburg: Aleteiya, Izdatel'stvo Aletejya, St. Petersburg, 496 p. (in Russ.)

10/ Krotov, I.N. (2020), Siberian rainbow: to the history of the project, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East], vol. 2, pp. 139–145. (in Russ.)

11/ Argish: Julia and Eugene Porotov (2014), N.V. Pokrovskaya (ed.), *Norvegiya, Mandalen*, 32 p. (in Rus.)

Сведения об авторе

Грищенко Анастасия Петровна, аспирант, специалист Центра исследования искусства Сибири, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: nastugrichshenko@gmail.com

Author information

Anastasia P. Grishchenko, Postgraduate, Specialist of the Siberian Art Research Center, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: nastugrichshenko@gmail.com