

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»

Федорова Анастасия Сергеевна

**ДИСКУРС СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЧЕРЕЗ
КЛЮЧЕВЫЕ АРХЕТИПЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ПРИМОРЬЯ 60-х ГОДОВ XX В. – НАЧАЛА XXI В.**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение)
Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения, профессор
Алексеева Галина Васильевна

Владивосток, 2021 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

4

ГЛАВА 1. ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ В СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

1.1. Культура как ценность и понятие культурного архетипа: **27**
теоретические подходы

1.2. Система ценностей в социально-культурной сфере на рубеже **47**
XX–XXI вв.

1.3. Генезис и историография аксиологических архетипов в **60**
изобразительном искусстве (Героя, Древа жизни, Великой матери,
Рыбы, Дороги и Лестницы)

ГЛАВА 2. АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В **77 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПРИМОРЬЯ С 1960-Х ПО 2000-Е ГГ.**

2.1. Обоснование репрезентативных источников и подходов в **77**
исследовании круга аксиологических архетипов в искусстве
Приморья 60-х гг. XX в.–начала XXI в.

2.2. Ключевые аксиологические архетипы в творчестве художников **92**
Приморского края и Центральной России

2.2.1 Архетип Героя **92**

2.2.2 Архетип Древа жизни **103**

2.2.3 Архетип Великой матери **107**

2.2.4 Архетипический мотив Рыбы	115
2.2.5. Архетипы пространства – архетипические мотивы Дороги и Лестницы	121
2.3 Архетипы и их коннотации в китайском искусстве (сравнительный аспект)	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	140
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	151

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Обращение современных художников к аксиологическим¹ архетипам имеет связи с истоками изобразительного искусства. В русле современных тенденций глубинная символика опирается на желание художников соотнести искусство с общемировым ходом истории. Так, основы мышления современного человека в эпоху постmodерна подвергаются как сильнейшим изменениям, так и сохранению традиционных ценностей в своих изначальных ментальных установках. Научно-технический прогресс, процессы глобализации накладывают на духовные качества каждого человека личный отпечаток.

Проблема дискурса сохранения культурных ценностей посредством выявления логики развития ценностных архетипов в изобразительном искусстве становится стратегически актуальной темой в Приморском крае в связи с презентацией искусства Приморья как региона трансграничного, где процессы межкультурной коммуникации открывают новые аспекты культурного диалога. В связи с региональной интеграцией России в Азиатско-Тихоокеанский регион на территории Дальнего Востока актуализируется интерес к творчеству художников Приморья как хранителей культурных ценностей и незыблемых художественных традиций российской культуры. Репрезентация русского искусства в форме выставочных, театральных и музыкальных проектов как уникального феномена в

¹Аксиологический архетип – архетип, в некотором родеозвучный понятию «ценностного архетипа», применяется для акцентирования принадлежности анализируемых архетипов к аксиологической методологии исследования архетипов. Большая часть авторов, среди которых К. С. Москвин (2010), применяет понятие ценностный архетип к русской духовной культуре. В свою очередь Е. М. Щепановская отмечает «аксиологическое ядро архетипа», которое формирует ценностный смысл и его символическую многозначность. (Щепановская 2011, с. 126). Так, в изобразительном искусстве, по мнению автора диссертационной работы, архетип представляет собой символ, распознаваемый в картине через понимание логики скрытого смысла изображаемых образов. Далее автор предлагает собственное понимание термина «аксиологический архетип». Автор останавливается на понятии «аксиологический архетип» как основополагающем для данной работы, поскольку логика раскрытия системы ценностей через изобразительное искусство порой не столь очевидна, постижима лишь через систему рассуждений.

окружении Азиатско-Тихоокеанского региона в настоящее время является одним из главнейших факторов развития межкультурного взаимодействия. Исследование глубинных культурных кодов на материале художников Приморья представляет интерес для понимания специфики региональной культуры. В аспекте сравнительного анализа привлечены произведения художников Центрального, Сибирского региона, в некоторой степени - Китая.

С 1960-х гг. для российского искусства характерны ключевые архетипы, появившиеся как особое художественное явление в Москве и Санкт-Петербурге, которые выстраиваются в художественно-смысловой ряд. Эти же образы через десятилетия представлены в работах художников Приморья 1990-х – 2000-х годов. В силу трансграничного состояния культуры на Дальнем Востоке, в частности в Приморском крае, проблема дискурса¹ сохранения культурных ценностей через ключевые архетипы становится актуальной. Разъяснение культурных ценностей через ключевые архетипы дает возможность проводить сравнительные исследования культур, которое в данной работе только намечено и потому не выведено в заголовок темы.

Предпосылки стабилизации системы ценностей советского времени автор замечает еще в «сугором стиле» в работах столичных художников. Ориентируясь на образцы и идеалы советского человека, художники повторяли сюжеты, построение композиции, тематическую линию, что позволяет теоретику сформировать устойчивый единый круг архетипов, особенно проявившихся именно в художественной сфере в перестроочный

¹Дискурсивная практика основана на идеях Ю. Хабермаса о принципах универсализации дискурсивной теории этики (Хабермас 2001, с. 173), на теории знаковой системы вещей Ж. Бодрийяра (Бодрийяр 1995), принципах восприятия одного образа в изобразительном искусстве В. Стоикита (Стоикита 2004), скрытого смысла художественной символики М. Мерло-Понти, совокупности знаков М. Фуко (Фуко 2008), на идеях об архитектонике культуры Е. Э. Дробышевой и т.д. Автор рассматривает понятие «дискурса» как «разъяснение», «обоснование взглядов».

период, когда актуализируется проблема духовного поиска. Художественные институции Приморского края отразили преемственность российских традиций, поскольку художники-основатели являлись учениками столичных учебных заведений. Таким образом, основанием для исследования стала репрезентативная выборка примеров художественного творчества мастеров Приморского края, испытавших на себе влияние периода перестройки, с привлечением художественного материала Центральных и Сибирских регионов, а также представителей академической живописи в Китае.

Указанные факторы подтверждают актуальность темы исследования, определяют его теоретическую и практическую направленность.

Степень разработанности темы диссертации. В разделе дан анализ исследований по вопросу ценностной проблематики в аспекте теории культуры и искусства. Общефилософская проблема изучения понятия «ценности» во всех сферах сегодня актуализируется и становится востребованной даже в естественнонаучных кругах. Философы на протяжении XIX–XXI вв. поднимают данную тему.

Е. Э. Дробышева в своем докторском диссертационном исследовании описывает топологию культурного пространства, этапы взаимодействия уровней, аспектов, измерений и места субъекта в данном пространстве (Дробышева 2011). Принципы архитектоничности наиболее созвучны культуре в силу своего взаимоотношения с человеческой личностью. Автор предлагает рассматривать «ценности в качестве базового элемента культурной архитектоники, поскольку они обозначают и место субъекта в пространстве культуры, и точки напряжения в топосе смыкания горизонтов этого пространства – смыслового, структурного и динамического» (Дробышева 2011, с. 4). История позднесоветского и постсоветского искусства разворачивается в динамическом ключе в определенном пространстве, где само пространство становится «главным действующим лицом». К тому же упор делается на субъективность смыслового восприятия,

но субъективность эта сориентирована не на индивидуалистически-эгоистично очерченный микрокосм, а на структурирование литургического (по определению соборного) пространства, хронотопа «общего дела» (Дробышева 2010, с. 183). Позиция Е. Э. Дробышевой по вопросу об архетипах и ментальных установках как об уровне ценностного сознания явилась основополагающей для данной работы, так как автор диссертационного исследования опирается в определении термина «аксиологический архетип» на ценностную и ментальную сущность данного ценностного феномена. Публикации философа последних лет посвящены исследованию современных культурных индустрий и решают проблемы ценностных оснований в мире искусства и культуры (2016, 2017, 2019). Наряду с этим Е. Э. Дробышева рассматривает вопросы ценностной ориентации поколений (Дробышева 2016), анализ языковой картины 80 – 90-х гг. XX в. в России (Дробышева 2011).

Понятие «культурные ценности» принадлежит к категориям философии и культурологии. Автор диссертационного исследования понятие «культурные ценности» рассматривает на основе материалов отечественных исследователей – О. Г. Дробницкого (Дробницкий 1967), Д. С. Лихачева (Лихачев 1985) и других. Культурные ценности становятся актуальными для современных исследователей в контексте обмена, национальной идентичности, литературно-философском дискурсе (Москвина 2014, 2016; Палеева 2014).

Исходя из тематики работ авторов разных лет, важным аспектом для понимания ценностей и адаптации аксиологического подхода к изобразительному искусству стало изменение структуры ценностей в культуре.

Вопросы разработки ценностных категорий и рассмотрения культуры как одной из главных ценностей затрагивают труды классических философов Гugo Мюнстерберга (Мюнстерберг 1922), Генриха Риккера (Риккерт 1997),

Макса Шелера (Шелер 1994), Николая Гартмана (Гартман 2002), Макса Вебера (Вебер 1991), Дитриха Гильдебранда (Гильдебранд 2000) и других.

В русской философии тему ценностей разрабатывали с позиций русской религиозной мысли В. С. Соловьев (Соловьев 1991, 2011), Н. А. Бердяев (Бердяев 1996), С. Н. Булгаков (Булгаков 2003), Б. П. Вышеславцев (Вышеславцев 1955, 1994), И. А. Ильин (Ильин И. А. 1937, 1953), С. Л. Франк (Франк 2000), Н. О. Лосский (Лосский 1991) и другие. Н. А. Бердяев в работе «О культуре» (1918) подчеркивает особую ценность культуры, которая родилась из культа и имеет религиозные основы (Бердяев 1996, с. 195–198).

Общие идеи аксиологии в советский период, затрагивающие вопросы этики, морали и личностных ценностных позиций, разрабатывали В. А. Василенко (Василенко 1983), В. А. Блюмкин (Блюмкин 1987), С. Ф. Анисимов (Анисимов 1988, 2001), В. В. Ильин (Ильин 2005), А. А. Ивин (Ивин 2006), А. А. Гусейнов (Гусейнов 2014, 2017), Р. Г. Апресян (Апресян 2013) и другие.

Разработкой вопросов эстетической ценности занимались А. В. Гулыга (Гулыга 2000), Л. Н. Столович (Столович 2004). С 1990-х гг. в отечественной философии аксиологическая проблематика становится все более интересна для исследователей.

Следующие современные российские исследователи занимаются аксиологией: Г. П. Выжлецов (Выжлецов 1996), А. Е. Зимбули (Зимбули 2002), В. П. Барышков (Барышков 2005, 2009), И. И. Докучаев (Докучаев 2009), В. В. Ильин (Ильин 2005), А. А. Ивин (Ивин 2006), В. Н. Сагатовский (Сагатовский 2008, 2011), Н. С. Розов (Розов 2016) и другие.

Существуют исследования в междисциплинарных областях, которые сегодня затрагивают все сферы бытия человека, где роль ценностей изучается как доминантная. Это работы в области средств массовой информации, психологии личности, философские исследования,

исторические труды таких авторов как Л. И. Фархутдинов, А. А. Цветков, Д. В. Бенгардт, Н. В. Чемерисова, Т. О. Варюхина, О. А. Абрамова и другие.

В основе данной работы также лежат труды исследователей XX в., посвященные общим вопросам культуры, – А. Ф. Лосева (Лосев 2001), Ю. М. Лотмана (Лотман 1973, 1977, 1981, 1992, 1994, 1996), Э. С. Маркаряна (Маркарян 1983), А. Я. Гуревича (Гуревич А. 1984), П. С. Гуревича (Гуревич П. 2002), В. В. Бычкова (Бычков 1991, 2003, 2009, 2015, 2017а, 2017б), Л. М. Баткина (Баткин 1994, 2013), М. К. Мамардашвили (Мамардашвили 1996), М. С. Кагана (Каган 1997), И. И. Докучаева (Докучаев 2010), А. С. Кармина (Кармин 2000, 2001) и другие.

Система ценностей в изобразительном искусстве, по мнению С.Е. Кривых, с которым согласен автор данной работы, основана на универсальных ценностях мировых религий из-за специфики использования архетипов, взятых изначально из иконописной традиции, ментальных и религиозных представлений. В работе «Аксиология мировых религий: сравнительная типология ценностных структур» (Кривых 2009) С. Е. Кривых поднимает вопрос о поиске универсальных ценностей, идея которого сводится к следующему: «мировые религии показывают, что целью человеческого бытия является духовный поиск гармонии личности и социума через культуру как систему гуманистических ценностей» (Кривых 2009, с. 3-4).

Ценностные феномены в изобразительном искусстве рассмотрены через призму проблематики архетипов, которые в данном диссертационном исследовании выстраиваются в спектр ценностных феноменов, типологизируются и классифицируются. Анализ художественного произведения с точки зрения наличия архетипов, архетипических мотивов и образов как составляющих компонентов одного архетипа в изобразительном искусстве применяла в своих докладах и лекциях доктор искусствоведения, профессор Алтайского государственного университета Т. М. Степанская

(Степанская 2012, Stepanskaya 2014), на материалах работ сибирских художников, выделяя их в отдельную художественную региональную школу. Последователи и ученики искусствоведа – С. А. Жук, Т. Ю. Серикова, А. А. Квитко также выделяют в работах местных художников архетипы, архетипические образы и мотивы. Стоит отметить и труды российского искусствоведа, кандидата культурологии Н. В. Регинской. Исследуя в истории изобразительного искусства образ Георгия Победоносца от зарождения до современного бытования, она приравнивает его к вневременным символам (Регинская 2009, 2010), которые для автора данного диссертационного исследования также послужили теоретическим основанием для выбора круга аксиологических архетипов.

Исследования архетипа еще со времен К. Юнга (Юнг 2017) находят отражение в психологии, но сегодня приобретают востребованность и в других сферах.

В диссертационном исследовании «Архетип как категория философии культуры» Е. А. Колчанова (Колчанова 2016) рассматривает вопрос о типологии и определении термина «архетип» в современном философском знании, подчеркивая, что для обеспечения синтезированного представления о феномене «Культура» и поиска категорий, которые бы связывали различные научно-исследовательские парадигмы, исследователь использует категорию «архетип». Е. А. Колчанова выделяет категории «архетип», «культурный архетип» и «архетипы глобальности» и приходит к выводу, что «общим для различных культурфилософских парадигм является использование категории «архетип» для обозначения предельных оснований культуры, наиболее устойчивых, базовых ее первоэлементов» (Колчанова 2016, с. 145).

Юнгианское понятие «архетипа» автор рассматривает как синоним «исконного образа», прафеномена первоструктуры, универсальной формы для будущих формообразований. В. Паули, исследуя историю возникновения понятия «архетип», утверждает: «Приведенные цитаты, возможно, помогут

читателю разобраться в функции понятия «архетип» в юнгианской психологии, а также в том, как оно менялось от первоначального значения «исконного образа» до неосозаемого структурного элемента бессознательного, то есть регулирующего фактора, в соответствии с которым упорядочиваются представления» (Энциклопедия глубинной психологии, 2004, с. 196). Е. М. Щепановская в докладе на втором культурологическом конгрессе определяет, что архетипы у Юнга выступают как устойчивые «единицы, согласно своему определению преодолевающие дуализм духовного и материального (научно-техническому уму их легче всего представить как определенные ритмы мозга, оформляющие себя теми образами, которые связаны с подобными вибрациями в природе, и так создающие универсализм мышления людей)» (Щепановская, 2018).

Так, после Юнга категория «архетип» претерпела трансформации и встречается у следующих исследователей, которые стремятся адаптировать данный термин к их специализированной области знаний: в лингвистике – Н. Хомский (Хомский 1962), В. Н. Топоров (Топоров В. 1995); в детской психологии – Ж. Пиаже (Пиаже 1994); в искусствоведческой практике – А. В. Топоров (Топоров А. 2002), который акцентирует внимание на древних звуковых образах, основанных на психологических представлениях и памяти рода; в литературоведении – С. С. Аверинцев (Аверинцев 1980), Е. М. Мелетинский (Мелетинский 1983, 1984, 1994), С. Ю. Королева (Королева 2004), А. С. Большакова (Большакова 2010, 2011) и другие. Е. М. Мелетинский говорит о литературных архетипах, архетипических мотивах, которые «содержат предикат (действия), агента, пациента, несущий более или менее самостоятельный и достаточный глубинный смысл» (Мелетинский 1994, с. 54). В культурологическом знании понятие «архетипический образ» В. М. Розин (Розин 2000) сопоставляет с культурными персонажами. По его мнению, они являются индивидами и представителями различных культур, которые в диалоге создают систему ценностей (Розин 2000, с. 78).

Исследователь подчеркивает важную функцию искусства – инновационную, «проявляющуюся в том, что искусство является точкой роста культуры, своеобразной экспериментальной площадкой, где художник и тот, к кому он обращается, создают, «выращивают» сначала в семиотическом плане, а потом в психотехнические новые формы жизни и переживания» (Розин 2003, с. 365). В свою очередь А. А. Веремьев (Введение в культурологию 1996) сравнивает «архетип» и «менталитет» и приходит к выводу, что они находят отражение в художественной сфере, представляя глубинные, устойчивые «подсознательные психические структуры человека», характеризующиеся представлениями людей о мире, отношением к себе и к окружающему (там же, с. 29).

Так, в основу системы ценностей 60-х гг. XX – начала XXI вв. автор диссертационного исследования предлагает положить: **ментальные установки русского народа, наличие данных образов в художественных работах, взаимосвязь аксиологических архетипов на основе универсальных ценностей мировых религий и специфики использования иконографических схем**, взятых изначально из самых истоков изобразительного искусства русской иконописной традиции. **Обозначая систему ценностей, вовлекаются архаические образы рыбы, архетипы пути в аспекте Древа жизни, Дороги, Лестницы, основополагающие образы Матери и Героя.**

Базисом исследования данной проблемы стали труды Г. Д. Гачева (Гачев 2001, 2007, 2008). В работе «Ментальности народов мира» (Гачев 2008) он рассуждает на тему единства национального и интернационального. Г. Д. Гачев акцентирует внимание на том, что все народы имеют систему ценностей, которая будет совпадать, но разница заключается в доминантном положении одного архетипа в мировоззрении каждого народа, измеряющегося коэффициентами (там же, с. 18–19). Стоит обратить внимание на работы, посвященные изучению одного национального

культурного архетипа, например, русского, – А. В. Лубского «Русский культурный архетип» (Лубский 1998), И. И. Васильевой «Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях: нарративный аспект» (Васильева 2007), О. В. Немковой «Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре: инвариант и эволюционные модификации» (Немкова 2014). Вышеперечисленные исследования показывают, что диссертационное исследование может быть посвящено эволюции и развитию только одного архетипа или архетипического мотива в искусстве, культуре, религиях.

Категорию «архетип» продолжают изучать и сопоставлять в различных смежных сферах, в том числе в философии культуры (Гуревич П. 2002). Большой интерес представляет диссертация Е. Э. Хачатурян «Культурный архетип как фактор социального проектирования в современной России» (Хачатурян 2015). М. А. Чешков выделяет «архетипы глобальности» с позиции идей глобалистики (Чешков 2002). Таким образом, сегодня теория архетипа приобретает широкое распространение и взаимопроникает во все сферы научного познания.

Заслуживают отдельного внимания труды, посвященные развитию регионального искусства – искусства Приморья –монографии В. И. Кандыбы (Кандыба 1985, 1990), биографический словарь по художникам Дальнего Востока Н. П. Крадина (2013), диссертационные исследования О. И. Зотовой (Зотова 2008), Н. А. Левданской (Левданская 2015), публицистические очерки М. Э. Куликовой (Куликова 1992, 1995, 1997, 1999, 2011), А. М. Лобычева (Лобычев 2013), Ю. Н. Климко (Климко 2012, 2013а, 2013б) и другие. Работы советских и российских искусствоведов – В. С. Манина (Манин, 2007). Ю. Андреевой (Андреева 2012), А. К. Флорковской (Флорковская 2015, 2018) послужили важными источниками для определения масштаба исследования в Центральной России. Проблемы сибирского искусства рассмотрены в трудах Т. М. Степанской (Stepanskaya

2014, Степанская 2016), Т. Ю. Сериковой (Серикова 2011), А. А. Квитко (Квитко 2012а, 2012б, 2014, 2017а, 2017б) и других.

Исследования М. Ю. Москалюк, Т. Ю. Сериковой (Москалюк, Серикова 2012, 2016), А. А. Квитко (Квитко 2012а, 2012б, 2014, 2017а, 2017б), С. А. Жук (Жук 2016) в некоторой степени обращены к использованию архетипа в изобразительном искусстве.

Важное значение имеют интервью с художниками и их близкими родственниками, а также официальные сайты, каталоги и экспозиции ведущих музеев России и аннотации к ним.

Таким образом, анализ источников показал, что в российской науке имеются работы, посвященные изучению философского аспекта аксиологии культуры, культурологические исследования на тему понятия «архетипа», но отсутствуют специальные исследования о комплексе системы ценностей в творчестве российских художников 60-х гг. XX – начала XXI вв.

Целью исследования является выявление круга ценностных архетипов в изобразительном искусстве Приморья 60-х гг. XX в.– начала XXI в.

Для решения поставленной цели выделены следующие исследовательские **задачи:**

1. изучить философско-эстетическое основание выбора системы ценностей в российском искусстве второй половины XX – начала XXI вв.;

2. исследовать особенности системы ценностей в социально-культурной сфере середины XX в.;

3. выявить и изучить типовые аксиологические архетипы Героя, Древа жизни, Великой матери, архетипические мотивы Дороги, Лестницы, Рыбы в творчестве художников с 1960-х гг. Приморья (в сравнительном ключе с творчеством мастеров России и Китая);

4. представить особенности передачи аксиологических архетипов в творчестве художников с 1960-го по 2000-е гг. Приморья (в сравнительном ключе с творчеством мастеров России и Китая).

Объектом диссертационного исследования выступает изобразительное искусство Приморья, демонстрирующее обращение к ценностным архетипам.

Предметом исследования является дискурс сохранения культурных ценностей, осознаваемого через ключевые архетипы в изобразительном искусстве Приморья 60-х гг. XX в. – начала XXI в.

Хронологический охват исследования – с 60-х гг. XX в. до начала XXI в. Также автор данной работы считает, что оправдан акцент на исследование переходного для России периода 1990-х гг., характеризующегося резкими политическими трансформациями в стране, так как именно в эти годы система поддержки государственного заказа в творческих союзах претерпела изменения и подверглась пересмотру со стороны государственных деятелей. Тем не менее, несмотря на внешние обстоятельства система ценностей сохранялась в изобразительном искусстве и показала, что ценностные архетипы сохраняются в творчестве художников вне зависимости от политических систем и более явны в период перемен и общественных изменений. Для рассмотрения архетипических иконографических схем, заложенных в изобразительном искусстве, временных рамок исследования не устанавливается, поскольку архетипы рассматриваются с начала бытования образа в изобразительном искусстве до современного преобразования в работах российских художников.

Источниковая база представлена несколькими группами. **Первая группа источников** – это многочисленные интервью с художниками, близкими родственниками, предоставившими материалы о творчестве приморских художников (Р. В. Тушкин, В. А. Гончаренко, К. И. Шебеко, Г. А. Омельченко и другие). **Вторую группу источников** составляют фотографии электронных архивов Фонда «Артэтаж» (г. Владивосток), галереи современного искусства «Арка» (г. Владивосток), авторские фотографии с выставок приморских художников и репродукции,

размещенные на официальных сайтах. **Третья группа источников** представлена искусствоведческими изданиями – альбомами художественного творчества – о Кирилле Ивановиче Шебеко, Андрее Камалове, книгой о Рюрике Тушкине, составленные и изданные близкими родственниками; каталогами международных выставок и коллекции Музея нонконформистского искусства (г. Санкт-Петербург), Музея и галерей современного искусства «Эрарта» (г. Санкт-Петербург); буклетами-каталогами с выставок приморских художников 1980-х–2000-х гг., куда входят публицистические очерки арт-критиков М. Э. Куликовой, А. Лобычева, Н. А. Левданской, Ю. Н. Климко. Важное значение имеет монография отечественного искусствоведа В. С. Манина, посвященная истории русского и советского искусства. Общее количество анализируемых произведений изобразительного искусства составляет более 1000 единиц.

Методология и методы

В работе использован комплексный подход, который учитывает междисциплинарность и интеграцию отдельных методологических подходов (**аксиологический, герменевтический, социологический, семиотический**) в **искусствоведческий анализ**. При исследовании был изучен художественный материал, учтены биографии мастеров и историко-социальная обстановка. В качестве теоретической основы исследования выступает аксиологический подход с анализом глубинных архетипических образов в художественных работах, позволяющий рассмотреть систему ценностей в изобразительном искусстве в единстве исполнения и целостности с другими сферами. В данном контексте автор описывает формальные структуры – иконографические схемы в структуре живописного полотна. Извлечение логических схем и сопоставление символа и образа, символа и художественной традиции основано на исследовании Н. Н. Рубцова, теории о «вневременном символе» Н. В. Регинской, научных изысканиях Т. М. Степанской.

В XX–XXI вв. приобретают особое значение **анализ психологии творчества конкретного мастера**. Универсальность архетипов по К.Юнгу, их узнаваемость и простая идентификация образов позволяют понять художника и воспринимать его работы как выражение коллективного сознания. Как подчеркивает В. В. Бычков, современное искусство соединяет в себе новаторские направления, глобальное развитие научно-технического прогресса и глубинные изменения в менталитете, психике и духовных установках каждого человека (Бычков, Маньковская, Иванов 2012, с. 19). В XX–XXI вв. художники разрабатывают индивидуальный и личностный подход к понятию «архетипа», обозначая и личное мировоззрение.

Значительной для данного исследования становится такая область науки, как социология искусства, поскольку анализ произведения должен учитывать окружающее пространство, условия, факты, повлиявшие на его создание. Социальность коммуникации в искусстве достигается путем определенных методов живописи, музыки, театрального действия, архитектурных форм. Но во всех категориях необходимо сопоставление личного и окружающего, частного и общего, персонального и национального. Это позволяет интерпретировать аксиологические архетипы в изобразительном искусстве наиболее приближенной к социальной реальности, основам национальной культуры и ментальному уровню. Как известно, Х. Р. Яусс отмечал, что важное значение имеет то искусство, восприятие которого продуктивно и порождает неоднократное обращение к данному образу (Эстетика и теория искусства XX века 2015, с. 414–441). Именно **поэтому неоднократное обращение к одному архетипу в творчестве разных мастеров обеспечивает его социальную значимость**.

В диссертационном исследовании автор анализирует выражение ценностного мировоззрения, сформировавшегося в творчестве российских художников с 1960-х гг. на основе архетипического и ментального мышления, что позволило автору использовать междисциплинарные

подходы к определению понятия «аксиологический архетип» в изобразительном искусстве.

Исследование основано на **аксиологическом подходе** и идеях Е. Э. Дробышевой об архитектонике культуры и распространении дискурса ценностей во все сферы человеческой деятельности.

Применены принципы **искусствоведческого анализа**, среди которых важнейшим остается **иконографический метод**, позволяющий выявить иконографическую схему в полотне картины, **биографический метод** – с целью исследования творческого и жизненного пути мастера; **метод описания и анализа памятников** – для формально-стилистического описания произведений.

Одним из основных методов стал **иконологический**, который позволил проанализировать работу с точки зрения выявления скрытого смысла в пространстве картины. Интерпретация культурных кодов, трансформация значения искусства становится определяющей тенденцией в философии искусства, семиотике, герменевтике и прослеживается у теоретиков искусства и культуры XX–XXI вв. Художественное творчество в формах изобразительного искусства в основе символично, а тенденция к архетипичности образов тяготеет к изначальному духовному содержанию искусства. Стоит обратить внимание на скрытый смысл изображения, который не всегда соответствует внешним формам. Соответствие внешнего и внутреннего образа произведения становится предметом интерпретации и истолкования в герменевтике. Семиотика изобразительного творчества обозначает знак, смысл, который изначально заложен в структурные и композиционные составляющие художественной работы. Проанализировать набор архетипов как основных символов и знаков в художественных произведениях позволяет семиотический подход в искусствоведении.

Для исследования некоторых архетипов с помощью ментальных категорий автор диссертационной работы принимает **ментально-**

семантический метод, предложенный Н. В. Регинской, и теорию «национальных образов мира» по Г. Д. Гачеву. Ментальные признаки народных представлений Н. В. Регинская выявляет через семантические коды художественного произведения, исследуя эволюцию образа Святого Георгия Победоносца в истории искусства. При этом становится важным национальная самоидентификация, которая «фокусирует в себе память русского народа и содержит архетипы культурного сознания» (Регинская 2010, с. 13).

Важным остается **комплекс исторических методов (историко-сравнительный – синхронный и диахронный, историко-генетический)** – позволяет выявить специфику исторического развития сюжета или образа, влияния окружающей обстановки на жизнь и творчество художника. В системе историко-генетических методов большое значение приобретают работы научного руководителя диссертации Г. В. Алексеевой и коллектива исследователей под ее руководством, куда входил и автор данного исследования (Алексеева 2017, Комплексное исследование 2013).

Кроме того, автором задействованы **основы эмпирического исследования – метод интервью с близкими родственниками и художниками**, который позволил определить основные архетипы в творчестве мастеров исходя из личностных качеств и жизненных ситуаций, метод наблюдений и особенности фиксации материала в ходе исследования актуального художественного опыта. В основе выбора автором художников для исследования их творчества легли возрастная категория, составляющая одно поколение, и смена понимания смыслов в постперестроенное время.

Методы выстроены системно, исходя из целей и задач исследования, соответствуют исследовательским запросам данной работы.

Материалом исследования стали произведения художников Приморья – В. А. Гончаренко, К. И. Шебеко, И. В. Рыбачука, Р. В. Тушкина, Г. А. Омельченко, Джона Кудрявцева, А. В. Камалова и других. Привлечены

работы китайских художников: Шэнь Чжоу, Гуань Джун, Хэ Цзянин, Ли Джунан Джи, Вай Мин, Тиан Хайбо; художников Центральной России: В. И. Иванова, Г. П. Егошина, И. С. Иванова-Сакачева, В. Е. Попкова, Н. И. Андронова, Г. М. Коржева, Г. Г. Нисского, Е.Е. Моисеенко, С. Симакова, В. Комара, И. Антонова и других; мастеров Сибирского региона – С. Н. Элояна и других.

В работе использованы, как примеры, произведения художников в различных жанрах, репрезентативные по принципам обращения к ценностным архетипам. Ведущим остается творчество приморских художников, несмотря на предварительные сравнительные исследования, так как через описание особенностей сохранности системы ценностей в искусстве региона, выявляются некоторые типовые для региона черты стиля приморских мастеров.

Соответствие паспорту научной специальности: 24.00.01. Теория и история культуры (искусствоведение) – 8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества.

Научная новизна исследования определяется спецификой проблемы и методологией ее решения: актуализируется проблема дискурса системы ценностей через ключевые архетипы в изобразительном искусстве России, Приморья и Китая в конце XX – начале XXI вв.

1. Впервые продемонстрирован сопоставительный анализ ценностных архетипов на материале художественного творчества Приморья, России и Китая в опоре на аксиологический подход;

2. Рассмотрена специфика генезиса ценностных архетипов на материале изобразительного искусства Приморского края (Героя, Древа жизни, Великой матери, Рыбы, Дороги и Лестницы) исходя из

символичности художественных образов, изначального бытования в русской иконописной традиции и теории «национальных образов мира»;

3. Доказано, что круг ценностных архетипов в современном художественном искусстве Приморья, России сохраняет свое значение, несмотря на социальные изменения;

4. Установлено, что художественное своеобразие творческого языка мастеров Приморья наглядно передает воплощение ценностей через архетипы, имеющие универсальное, мировое значение;

5. Показана преемственность художественных традиций живописи Приморья и связь с Центральным, Сибирским регионами через ключевые аксиологические архетипы;

6. Введен рабочий термин «аксиологический архетип», адаптирован аксиологический подход к искусствоведческому анализу.

Теоретическая значимость диссертации связана с осмыслением понятий ценностных архетипов применительно к истории изобразительного искусства в контексте аксиологического подхода.

Данная работа дополняет теоретические представления о развитии регионального искусства в историческом контексте развития российского изобразительного искусства и представляет искусство Приморья как ценностный феномен. Стоит отметить, что настоящие теоретические положения впервые разработаны на материале приморской живописи. Комплекс методов и анализ материала привел автора исследования к введению нового *термина в качестве рабочего – «аксиологический архетип» – и адаптации аксиологического подхода к искусствоведческому анализу*.

Автор впервые в теории и истории изобразительного искусства предлагает в качестве рабочего термин «аксиологический архетип» – архетип, в некотором родеозвучный понятию «ценностного архетипа», который в основе опирается на ценностный смысл, ментально-ценостные установки общества, выраженные художником с помощью символического

языка и иконографических схем, распознаваемый в картине через понимание логики скрытого смысла. В отличие от ценностного архетипа, аксиологический — имеет конкретный характер, связанный с визуальным воплощением в художественном произведении; выполняет функцию сохранения культурного кода, «памяти мира» (А. Моль). В круг аксиологических архетипов автор вводит прообразы Великой матери, Героя, архетипический мотив Рыбы, архетипы пространства, пути в аспекте архетипических мотивов Древа жизни, Дороги и Лестницы. Аксиологические архетипы, в свою очередь, формируют систему ценностей в изобразительном искусстве.

Практическая значимость работы

Предполагаемое практическое применение исследования заключается в реализации и воплощении данной работы в электронном издании для всех интересующихся искусством, – в монографическом очерке об искусстве Приморья. Данный материал может использоваться в качестве основы для тематического выставочного проекта в международном пространстве галереи, музея, образовательного комплекса с использованием мультимедийных технологий.

Данная работа может стать основой для образовательного курса, включающего в себя сведения о культурных ценностях и художественных традициях.

Положения, выносимые на защиту

1. Социально-культурные изменения в российском обществе 1990-х гг. – периода «перестройки» – актуализируют устойчивые для российской культуры философско-эстетические ценностные ориентации общества.

2. Система ценностей в российском изобразительном искусстве отображается в аксиологических архетипах, источником которых выступает изначальное бытование образа в иконописи Древней Руси.

3. Круг аксиологических архетипов изобразительного искусства России конца XX – начала XXI вв. определен автором архетипами Великой матери, Древа жизни и Героя, древним архетипическим мотивом Рыбы, архетипами пространства в аспекте архетипических мотивов Дороги и Лестницы.

4. Выявление аксиологических архетипов в изобразительном искусстве конца XX – начала XXI вв. создает возможности конструирования мастером системы ценностей в художественном пространстве России (в Дальневосточном, Центральном и Сибирском регионах).

5. Круг аксиологических архетипов в художественном творчестве в Приморье с 1960-х гг. по 2000-е гг. сходен с обращением к традиционным архетипам в Центральном, Сибирском регионах и становится одним из факторов художественного своеобразия региона. Датировка воплощения архетипов в искусстве Приморья замечена автором в основном в 2000-х годах, то есть позже, чем в вышеуказанных регионах России, где эти процессы проходили в 1980–1990-х годах.

Апробация исследования осуществлялась в следующих формах:

Публикации в рецензируемых научных журналах и изданиях, включенных в утвержденный перечень ВАК Минобрнауки России:

1. Краснова, А. С. Дискурс ценностей в визуальных образах приморского художника Р. В. Тушкина с 1975 по 2006 гг. / А. С. Краснова. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2, ч. 1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21232> (дата обращения: 12.01.2020). – 0,525 пл.

2. Краснова, А. С. Христианские архетипы в стилистическом разнообразии творчества приморского художника Геннадия Омельченко / А. С. Краснова. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15231> (дата обращения: 12.01.2020). – 0, 614 пл.

3. Федорова, А. С. Архетип Великой матери в российском искусстве / А. С. Федорова // Вестник КемГУКИ. – 2018. – № 42. – С. 137–144. – 0, 675 п.л.

4. Федорова А. С., Алексеева Г. В. Дискурс сохранения культурных ценностей через ключевые архетипы в изобразительном искусстве Приморья 60-х годов XX в. – начала XXI в. // Известия Байкальского государственного университета, 2020 №4. Год: 2020 Том: 30 Номер журнала: 4: с. 551 – 559. УДК: 73/77.03(571.63). DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(4).551-559. - <http://izvestia.bgu.ru/reader/article.aspx?id=24208> (дата обращения: 12.01.2021). – 1, 436 п.л.

Публикации в монографиях:

5. Краснова, А. С. Глава 5. Сравнительный дискурс византийского и древнерусского изобразительного искусства // Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси : монография / Г. В. Алексеева [и др.]. – Владивосток : Изд-во ДВФУ, 2013. – С. 98–160. – ISBN 978-5-7444-3234-8. – См. также: URL: <http://ini-fb.dvgu.ru/scripts/refget.php?ref=/85/85.318/alekseeva2.pdf>(дата обращения 20.03.2018). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – 7, 2 п.л.

Свидетельство о государственной регистрации базы данных:

6. Фантазия или реальность в творчестве Рюрика Васильевича Тушкина : свидетельство о государственной регистрации базы данных : № 2014620384 : 05.03.2014 / Тушкина Т. Р., Краснова А. С., Гольцова К. В.

Отдельные положения и выводы исследования обсуждались на следующих международных, всероссийских и региональных конференциях с опубликованием материалов:

1. Международная научная конференция «Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай – Корея – США – Австралия – Россия», Владивосток, ДВФУ, 2012 г.

2. Шестая Всероссийская научно-практическая конференция, Владивосток, ДВФУ, 2013 г.

3. Межрегиональная студенческая научно-практическая конференция Школы искусства, культуры и спорта «Гуманитарное образование сегодня: кризис и пути решения», Владивосток, 2015 г.

4. Международная научная конференция «Традиционное искусство России и стран АТР как инструмент социально-трудовой адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья», ДВФУ, сентябрь 2015 г.

5. Международная научно-практическая конференция «XI Международная конференция, посвященная проблемам общественных и гуманитарных наук», Центр гуманитарных исследований «Социум», Москва, 31 марта 2016 г.

6. Студенческая научно-практическая конференция «Актуальные проблемы развития искусства, культуры и спорта» ДВФУ, Владивосток, 12–13 мая 2016 г.

7. XXII научная конференция с международным участием «Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад», ДВГИИ, Владивосток, 14–15 декабря 2016–2017 г.

8. Научно-практическая конференция, посвященная 85-летию театра им. М. Горького, «Проблематика и актуальность искусства в условиях мультикультурного общества», Мор. гос. ун-т, Владивосток, 2017 г.

9. XXIII научная конференция с международным участием «Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад». ДВГИИ, Владивосток, 22–23 ноября 2017 г.

10. Научно-практическая конференция 2013–2016 г. «Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона». Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, 2018 г.

11. Международная научно-практическая конференция «Дальний Восток России и Китай». ДВФУ, Владивосток, 2018 г.

12. Научно-практическая конференция «Декоративно-прикладное искусство и народно-художественные промыслы Приморского края: пути развития и перспективы». ДВФУ, Владивосток, 2019 г.

Структура работы

Работа состоит из 2-х томов. Первый том состоит из Введения, двух глав, включающих 9 параграфов, Заключения, Списка литературы. Том 2: Приложение А (Сводная таблица аксиологических архетипов), Приложение Б (Список иллюстраций), Приложение В (Иллюстрации), Приложение Г (Биографические сведения о художниках), Приложение Д (Интервью с художниками и родственниками).

ГЛАВА 1. ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

1.1. Культура как ценность и понятие культурного архетипа: теоретические подходы

Современные исследования в области социологии, философии, культурологии делают возможным оценить культуру как явление системное, испытывающее изменения и сохраняющее определенные ценности и традиции. Исследователи рассматривают все аспекты архитектоники культуры, где выделяют набор ценностных ориентиров, которые зависят от культурно-исторического контекста эпохи. В частности, в своей докторской диссертации Е. Э. Дробышева утверждает: «Безусловно, существуют ценности условные, относительные, переживаемые здесь и сейчас, включенные в конкретные исторические конструкты, которые составляют символически-институциональный уровень сознания. Архетипы и ментальные установки аккумулируются в общественном сознании и составляют уровень ценностного сознания» (Дробышева 2011, с. 17). В свою очередь, в авторской концепции архитектоники культуры философа развитие культуры представлено как «сверхсложная система, сопряженная с изменениями в области науки и технологий, ментальных и социальных структур» (Дробышева 2019, с. 105).

Классифицируя ценности в современном философском знании, стоит остановиться на общечеловеческих ценностях, приобретающих особое значение в современную эпоху глобализации, когда фундаментальные основания культуры соизмеряются с социокультурными традициями, нравственными и национальными основами. Общечеловеческие ценности не привязаны к конкретному историческому периоду и этнической группе, но активно возобновляются во время деструктивных процессов в политике,

социальной сфере. В первую очередь они связаны с множественностью в их классификации – природные, культурные, личностные, эстетические, религиозные и другие. В каждой эпохе этнос выстраивает определенную иерархию ценностей, которые образуют ценностные ориентации «как приоритеты социокультурного развития этносов или личности, закрепленные социальной практикой или жизненным опытом человека» (Новейший философский словарь 1999). Так, общечеловеческие ценности сосредоточиваются в сфере культуры и искусства, отражая весь спектр ценностей в эстетических и художественных категориях.

Актуализация ценностной проблематики в российской науке и появление большого числа исследований по данной теме обусловлены социально-политическими изменениями конца XX в.: происходит переориентация и становление новых опор в системе ценностей, возрождение духовной составляющей жизни россиян, формирование иных общественных отношений. Данный вопрос о ценностной природе самой культуры, о месте культуры в системе ценностей поднимает в своем диссертационном исследовании «Культура как ценность: Социально-философский анализ» Т. О. Варюхина, подчеркивая, что культура может рассматриваться сквозь призму ценностных рядов, которые «подразделяются условно на биосоциокультурные ценности, духовные ценности и ценностные основания самого бытия, мира и культуры одновременно... В связи с подвижностью субъект-объектных отношений все без исключения ценности бытия и мира попадают в единое пространство культуры, обретают статус культурных ценностей» (Варюхина 1998, с. 122-123).

Современный исследователь Д. В. Бенгардт отсылает к классическим трудам и рассматривает проблему ценностей культуры, которая тяготеет к пониманию ценности аксиологическим трансцендентализмом, согласно И. Канту (Бенгардт 2012). Как указывает исследователь, в трудах В. Виндельбрандта, Г. Риккера источником ценностей выступает культура с ее

предпосылками. В аксиологическом знании философы выделяют трансцендентные ценности (И. Кант), вечные, абсолютные, высшие ценности (В. Виндельбрандт), теоретические ценности (Г. Риккерт), с выявлением общечеловеческих ценностей, таких как Любовь, Добро, Истина, Красота и другие (там же).

Стоит обратить внимание, что культура может выступать источником ценностей разного уровня, и понятие «культурные ценности» всеобъемлющее и имеет широкий спектр в толковании.

Автор данного исследования рассматривает понятие «культурные ценности» в культурологическом аспекте на основе материалов отечественных исследователей — А. И. Арнольдова и М. С. Кагана. Современная работа кандидата культурологии О. Л. Палеевой дает обобщающее понятие о культурных ценностях, которые, по мнению исследователя, выступают как социокультурные «интегранты», реально объединяющие культуры локальных цивилизаций и формирующие их духовное единство. «Ценности единого поля культуры, помимо гуманистического содержания, обладают оптимистической направленностью, жизнеутверждающей по своей сути. Ценности единого культурного пространства раскрывают единство истины, добра и красоты» (Палеева 2014, с. 52).

Понятие «культурные ценности» изначально ассоциируется с художественными произведениями, культурным наследием и законодательно закреплено на государственном уровне и в нормативных документах рассматривается в другом аспекте, нежели в данной работе. Согласно Статье 3 Закона РФ «Основы законодательства РФ о культуре», культурные ценности — «нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы поведения, языки, диалекты и говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, произведения культуры и искусства, результаты и методы научных

исследований культурной деятельности, имеющие историко-культурное значение здания, сооружения, предметы и технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории и объекты» (Основы законодательства Российской Федерации о культуре 2019). В то же время, согласно Статье 3 Федерального закона «О Музейном фонде РФ и музеях в РФ», культурные ценности – «предметы религиозного или светского характера, имеющие значение для истории и культуры и относящиеся к категориям, определенным в Статье 7 Закона РФ «О вывозе и ввозе культурных ценностей» (О Музейном фонде 2018).

В данной работе понятие «культурные ценности» рассматривается как категория культурологии. А. И. Арнольдов раскрывает системный подход к культуре и ее ценностям, рассматривая обращение к общечеловеческим культурным ценностям как основную тенденцию развития культуры в условиях культурного обновления общества (Арнольдов 1993, с. 182). М. С. Каган, описывая музейную сферу, подчеркивает, что «музейный язык – это закрепление, кодирование, трансляция духовной информации... он позволяет культуре достигать адресата в любом месте и в любое время (Каган 1996, с. 274). Информация глубинного уровня, психологического, ментального характера заложена в произведениях искусства и становится особым языком коммуникации в музейной сфере. М. С. Каган при классификации ценностей подчеркивает, что «человек обосновывается на специальных интересах разных наук к феномену ценности и на методологически-мировоззренческих позициях» (Каган 1997, с. 24). М. С. Каган выделяет ценности эстетические и вводит такое понятие как «художественные ценности». Он подчеркивает, что в произведении искусства соединены несколько уровней ценностей, в том числе нравственные, эстетические, религиозные, художественные, политические и другие, спектр которых зависит от жизненных явлений, переживаемых художником. В восприятии искусства присутствует сотворческий диалог со зрителем, который «требует и личностного,

соторческого осмыслиения осмысленной художником реальности, и оценки того, как, на каком уровне таланта и мастерства сделал это художник» (Каган 1997, с. 130). Сюжет картины и реальность, которая воссоздана на картине, являются художественным образом, выражением личного мнения художника, его вымышленным, фантазийным миром. Таким образом, философ разделяет эстетические и художественные ценности, подчеркивая связь зрителя и художника. Философ выделяет в структуре художественной деятельности определенный вид ценности, при этом характер аксиологической интеграции в каждом виде искусства зависит от специфики его духовно-содержательных возможностей, поэтому критерии художественности в каждой области творчества свои (Каган 1997, С. 129-130).

По определению О. Л. Палеевой, культурные ценности – это «определенный результат человеческой деятельности», имеющий «конкретно-исторический характер, выполняющий социально-интегративную функцию и функцию формирования личности, ее духовности, выступающий связующим звеном между различными эпохами и цивилизациями, признанный национальным или всеобщим ориентиром на протяжении многих поколений» (Палеева 2011, с. 52). Среди приведенных характеристик стоит выделить следующие признаки, которые становятся важными для данного исследования: культурные ценности «...носят конкретный, в т.ч. информационный характер, с наличием определенных и четко выраженных идей, конкретное содержание и конкретного автора, чей внутренний мир, талант и мастерство воплотились в рассматриваемом феномене...» (там же).

И. И. Докучаев рассматривает модели важнейших исторических типов культуры с точки зрения морфологии, ценностной проблематики, мифологических, религиозных и идеологических аспектов. Как подчеркивает философ, ценность в современном мире выступает как измерение

человеческого сознания и сопричастна внутреннему миру личности – «экзистенциальный центр человеческого бытия и интегральная порождающая модель всех артефактов культуры, выражение субъективного места человека в космосе» (Докучаев 2009, с. 9). Он сосредоточивает внимание на сфере культуры как на проекции и центре теоретической концепции ценностей.

Из сказанного ранее вытекает, что спектр ценностей сосредоточивается в сфере культуры, которая может выступать источником различных ценностей, основанных на религиозных, духовных, социальных началах. Рассмотрим различные мнения исследователей в классической и современной науке.

Общепризнано, что основополагающая роль в развитии искусства во многом принадлежит иконописи, монументальной живописи с изобразительными канонами, берущими начало из византийского искусства. Так, П. А. Флоренский (1882–1937) указывает, что «содержание термина культура связано с верой, постижением и восхождением к миру сакрального, вечного, где открывается высший смысл бытия» (Флоренский 1977, с. 117). Так, в искусстве Древней Руси был очень значим личностный подход, когда иконописец становился не только живописцем, но и носителем основных идей.

Дитрих Гильдебранд (1889–1977) относит ценности к понятиям духа, различая объективное и субъективное отношение. Выделяя несколько категорий ценностей, остановимся на нравственных, в которых философ подчеркивает, что они носят личностный характер, при этом «человек несет за них ответственность, а ее предпосылкой является свобода личности» (Баева 2004, С. 41). В своих трудах он уделяет внимание христианской нравственности (Гильдебранд 2000, 2001). Так, нравственные ценности, соприкасаясь с личностью человека, становятся источником для обоснования и претворения ценностей в феномене человеческого сознания.

Решение философско-культурологических проблем через аксиологическое толкование обозначают в своих трудах отечественные философы, которые являются основоположниками «русской философской мысли»—В.С. Соловьев (Соловьев 1991, 2011), Н.О.Лосский (Лосский 1991), Н.А. Бердяев (Бердяев 1996), Б.П. Вышеславцев (Вышеславцев 1955, 1994), С.Л. Франк (Франк 2000) и другие.

Остановим внимание на работе Н. А. Бердяева «О культуре» (1918), где он подчеркивает особую ценность культуры, которая родилась из культа и имеет религиозные основы (Бердяев 1996, с. 195-198). В продолжение данного тезиса советский и российский философ В. Н. Сагатовский подчеркивает, что «в поисках духовного надчеловеческого основания культуры можно выделить два направления, которые условно обозначим как “от культа” и “от религиозного чувства”» (Сагатовский 2008, с. 9). Согласно В. Н. Сагатовскому, ценности, которые относятся к духовно-душевному миру субъекта («субъективные ценности»), «являются внутренним основанием выбора и иерархии целей и средств деятельности, отвечая на вопрос “во имя чего” совершается данная деятельность, тем самым, задавая ее направленность» (там же, с. 7). Исходя из типологии, предложенной В. И. Плотниковым, культуру можно отнести к универсально значимым ориентирам, имеющим «родовой смысл», относящимся к сфере Духа (высшие ценности) (Двадцать лекций по философии 2002, с. 372-375).

Автор диссертационного исследования замечает, что религиозное искусство составляет одну из основ для развития сюжета и претворения его в архетеипе, например, Великой матери, который в искусстве проявляется в образе Богоматери. Художник как субъект может выступать носителем ценностей и интерпретировать глубинную символику исходя из своего сознания.

В XX в. развитие аксиологического знания привело к расширению подхода, который становится сопряжен с социологией, семиотикой,

психоанализом. Г. Мюнстерберг включает в типологию ценностей не только нравственные и эстетические, но и социальные, правовые, материальные аспекты бытия (Мюнстерберг 1996). Так, феноменологический подход начинает менять теоретический смысл и содержание понятия ценности. Известный философ XX в. Макс Шелер определяет роль ценностей как «вчувствование, усматривание, но не создание» этих ценностей. Философ использует не только феноменологический подход, но затрагивает психоаналитическую природу ценностей, которые «основываются на сущностях», а отнюдь не потому, что они «порождены рассудком» или «разумом» (Шелер 1994, с. 292). Шелер раскрывает ценность в сознании человека как «установку духовного созерцания, в которой удается усмотреть или ухватить в переживании нечто такое, что остается скрытым вне её» (Шелер 1994, с. 198). Философ выстраивает собственную оценку ценностей и иерархию, где выделяет эстетические ценности, составляющие область «духовных» ценностей, в том числе ценности «прекрасного» и «безобразного» и некоторые другие категории. Таким образом, духовные ценности среди прочих категорий этих ценностей вынесены у М. Шелера в область эстетики и могут постигаться не разумными методами, а чувствами.

Обратимся к современным исследованиям ценностей – к трудам О. Г. Дробницкого, Н. С. Розова, а также к уже рассмотренным выше трудам современных философов – М. С. Кагана, Е. Э. Дробышевой, И. И. Докучаева и других.

В советский период сущность духовных ценностей рассматривал О. Г. Дробницкий. Духовные ценности – явления сознания, содержащие в себе оценочное отношение к действительности и оказывающие влияние на действия и поведение людей (Дробницкий 1966, с. 30). В своих трудах О. Г. Дробницкий высказывает мнение о существовании специфических феноменов общественного сознания в коммунистической идеологии. К этим феноменам он относит эстетические, правовые, социально-политические,

моральные, религиозные дефиниции с их принципами, нормами и критериями оценки.

Подход Н. С. Розова позволяет рассматривать ценности как понятие широкого, всеохватывающего, комплексного уровня. Они взаимодействуют в жизни человека, а именно – в сфере его прав и правомочных действий по изменению правовых, социально-экономических и экологических проблем. Исследователь приравнивает понятие «ценность» к категориям «истина», «разум», «культура». Философ замечает, что европейская цивилизация повернулась к «общечеловеческим ценностям» после неприятия коммунистической идеологии. Рассматривая ценности по отношению к жизни человека, он фокусирует внимание на взаимовлиянии ценностей и социальных, политических институтов, и даже окружающей среды. Так, аксиологический подход междисциплинарно связывают с государственно-правовыми, естественнонаучными сферами.

В ценностной проблематике большую роль отводят национальному фактору. Для данного диссертационного исследования указанный аспект основополагающий и является для автора основным критерием для выбора спектра художественных образов в творчестве российских художников. Так, автор данного диссертационного исследования выбрал пять основополагающих архетипов, которые согласуются с русским менталитетом, становлением российского изобразительного искусства.

Стоит отметить, что национальный фактор в выборе ценностей в спектре знаний значителен. Так, Генрих Риккерт предлагает аксиологический подход в культурологии, выделяя присутствие ценностей в виде благ и в качестве оценки. Он акцентирует внимание на этическом значении национального характера: «...выраженный национальный характер должен быть признан имеющей важное значение этической ценностью» (Риккерт 1997, с. 515).

Роль национального характера в искусстве рассматривается на государственном уровне и становится достоянием нации. Большое значение в данном аспекте играет окружающая природная данность, социальная среда и ментальные черты. Автор статьи «Культурная идентичность как ценность: Г. Риккерт между трансцендентализмом и историзмом» Л. И. Фархутдинов, ссылаясь на учения Г. Риккерта, пишет, что «исследователи выделяют ценностный плюрализм, где каждая культура воспринимается как соотнесенный в себе собственный мир» (Фархутдинов 2014, с. 170). В данном случае стоит привести слова М. Вебера, который говорит, ссылаясь на меняющиеся ценности эпохи: «У каждого времени свои абсолюты» (Цит. по: Фархутдинов 2014, с. 170).

Рассматривая подход М. Вебера, который отличается более широким и масштабным взглядом, отметим: исследователь утверждает, что современный мир приходит к единым национальным ценностям. Культура может быть интерпретирована и понята только в контексте с ценностями. Данная позиция наиболее приемлема для перспективного развития данного исследования, поскольку автор рассматривает ценности с позиции «национальных образов мира», набор которых у каждой национальности един, но их приоритет и доминирование отличается в зависимости от исторической обусловленности и национальной специфики.

Представитель русской религиозной философии Н. О. Лосский разрабатывает в своих трудах несколько направлений, одно из которых, по мнению исследователя И. Л. Костиной – социолого-культурологическое (См.: Костина 2006). Среди основных идей Н. О. Лосский выделяет определенный набор ценностей, который присущ культуре каждого народа, на основе которых складывается уникальная и неповторимая картина мира. Так, автор данной диссертационной работы, опираясь на социологию искусства, приходит к выводу, что каждый художник обладает картиной мира, которая присуща только данной личности. Но, учитывая

теорию Н. О. Лосского, ментальность художника накладывает след на его творчество, исходя из места рождения, жительства, страны, где сложилась его творческая судьба.

Ментальная система ценностей русского человека основана на традиционных, национальных исторически сложившихся реалиях. Данный вопрос поднимает Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года (утв. Указом Президента РФ от 19 декабря 2012 г. № 1666), где большое внимание уделяется семейным, культурным и традиционным ценностям. Национальные и культурные ценности народов России становятся одними из важнейших направлений в политической системе. Задачи государственной национальной политики направлены не только на культурную адаптацию, формирование толерантного общества, но и на воспитание подрастающего поколения: «совершенствование системы обучения в общеобразовательных учреждениях в целях сохранения и развития культур и языков народов России наряду с воспитанием уважения к общероссийской истории и культуре, мировым культурным ценностям; введение в программы общеобразовательных учреждений образовательных курсов, включающих в себя сведения о культурных ценностях и национальных традициях народов России» (Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года, в редакции от 06.12. 2018).

Отметим синтетический подход к национальным образам мира у советского исследователя Г. Д. Гачева. Исследователь рассматривает модели Дороги, Матери и другие с помощью анализа ментальных черт, национальных представлений пространства и времени, исторического становления нации в определенных условиях, обзора музыкальных и литературных источников (Гачев 2008). Автор данного диссертационного исследования применяет данный подход к выбору круга аксиологических

архетипов в художественном пространстве картины, основываясь на советском и российском художественном материале с 60-х гг. XX в.

Исследования в области аксиологии личности отводят большую роль личностному подходу. Как замечает исследователь А. А. Цветков, система ценностей – это не только фундамент всякой культуры, но это еще и ядро структуры личности, определяющее ее направленность, высший уровень регуляции социального поведения личности» (Цветков 2006, с. 57). Важную роль в системе культурных ценностей занимает позиция личности.

По мнению М. К. Мамардашвили, под личностными основаниями «имеется в виду способность человека трансформироваться, т.е. выходить за рамки и границы любой культуры, идеологии, общества и находить основания своего бытия, которые не зависят от того, что случится во времени с обществом, культурой, с идеологией или с социальным движением. Это и есть так называемые личностные основания» (Мамардашвили, 1996, с. 113-114). Отсюда следует предположение, что роль личности художника в передаче и трансляции культурных ценностей становится важным фактором реализации этой личности в культурной среде. Стоит выделить решающую роль социокультурного окружения художника.

Отдельно необходимо отметить еще одну сторону ценностей – эстетическую. Николай Гартман на основе идей Гуссерля и Шелера отводил доминирующую роль в концепции ценностей эмоциям, которые приобретают самостоятельный онтологический характер. Эстетические ценности занимают отдельную позицию за счет выражения внутреннего состояния человека, который становится главным проводником этих ценностей в мир. У Н. Гартмана ценности приобретают жизненный характер, поскольку человек наделен ценностным сознанием, и каждый раз он открывает для себя новые ценности, пересматривая жизненные ситуации. Это является основанием говорить, что ценности носят личностное пристрастие и не изменяются, в отличие от взглядов человека. В данной связи стоит обратить внимание при

исследовании на биографию художника, поскольку человеческий и личностный фактор является основополагающим для выбора спектра ценностей в творчестве мастера. Так, художник, или, по мнению Н. Гартмана, человек выступает носителем ценностей, неким связующим звеном, с помощью которого и создается ценностное пространство (См.: Гартман 2002; Словарь по этике 1981; Философский энциклопедический словарь, 1983; Сизова, 2008).

Анализ ценностной проблематики в истории философии выявил общественно-значимые и культурно-формирующие качества ценностей, которые позволяют перейти к сущности и формированию понятия «архетип» и к смене ценностных ориентаций на фоне социально-политических событий XX–XXI вв. в России.

Дискурс ценностей через ключевые архетипы становится важной темой для исследования изобразительного искусства, в том числе регионального. Это обусловлено исследованием данного аспекта в меняющихся ориентирах сознания в искусстве переломной эпохи России – во второй половине XX – начале XXI вв. Стоит подчеркнуть, что в изобразительном творчестве в пространстве картины происходит совмещение нескольких уровней (См.: Мерло-Понти 1992), среди которых, по мнению автора данного исследования, прослеживается система ценностей, показанная средствами изобразительного искусства и воплощенная в архетипах, которые проявляются в работах художников наиболее ярко в переходный, переломный исторический период.

В гуманитарной науке кандидат философских наук Е. М. Щепановская предлагает термин «аксиологическое ядро архетипов» на основе мифологии (Щепановская 2011). Она подчеркивает основательную форму и базовый подход в 12 архетипах, среди которых два – архетипы Матери и Воина – совпадают с системой ценностей, которую предлагает автор данного диссертационного исследования. «Ценностные архетипы» в духовной жизни

русских выделяет К. С. Москвин, опираясь на православную культуру, культурно-историческую теорию Л. С. Выгодского и «символического интеракционизма» Дж. Г. Куни (Москвин 2010, с. 207-211). Автор данной работы считает оправданным в теории и истории изобразительного искусства применять термин «аксиологический архетип», который в основе опирается на ценностные, ментальные установки общества, выраженные художником с помощью средств художественной выразительности.

В изобразительном искусстве различных национальных школ, несмотря на ментальные установки и характерные черты, исторически обусловленные внешней средой, внутренними психологическими особенностями художника, социологической ситуацией, проявляется набор художественных образов. Данные художественные образы складываются, исходя из личностных чувств мастера, и затрагивают общее архетипическое сознание, всеобщее настроение эпохи и культурную среду. Исследуя вопрос о теории архетипов, которая в последнее время получает развитие в литературоведении, театральном и музыкальном искусстве, стоит обратиться к междисциплинарным исследованиям, которые рассматривают культуру как знаковую систему, содержащую определенный культурный код. Так, современная концептология основывается на теориях Ю. С. Степанова, Ю. Лотмана, Ю. Е. Прохорова, С. А. Аскольдова и других. Значительный вклад в описание языка и культуры с точки зрения семантики, лингвистики, этноспецифики языка и универсальности концептов внесла Анна Вежбицкая (Вежбицкая 2011). Архетип в современной теории составляет основу для концепта, и, как подчеркивает Ю. С. Степанов в опоре на учение К. Юнга, определяет его как архаический глубинный концепт (Цит. по: Большакова 2010). Литературовед, критик, доктор филологических наук А. Ю. Большакова рассматривает вопросы сравнительного анализа, общих философских подходов в понятиях «архетип» и «концепт»: «Но, несмотря на все свое тяготение к всеобщности и универсальности, “архетип”,

несомненно, входит в сферу концептов как выразителей национальных ценностей» (Большакова 2010).

Архетип в качестве самостоятельной интерпретации термина в советском литературоведении рассматривали С. С. Аверинцев (Аверинцев 1970) и Е. М. Мелетинский (Мелетинский 1997, 2000). Архетип становится выразителем общечеловеческих и мифологических основ, которые заложены в художественных и мифологических терминах «уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» (Аверинцев 1970, с. 113-143). Литературоведение сегодня отмечает, что в данной научной сфере активно развивается модель литературного архетипа, которая все менее зависит от психологических и мифологических осмыслений.

Но обращает внимание частое использование и применение термина «архетип» и в других сферах. Рассмотрим основные подходы к данному термину с позиций культурологического знания. Так, в современном культурологическом понимании «архетипы» расширяют свое значение и становятся не только психоаналитическим термином. Они приобретают роль культурфилософской категории, исследование которой приводит к пониманию «архетипа» для обозначения предельных оснований культуры, наиболее устойчивых, базовых ее первоэлементов (Колчанова 2016, с. 4). Для обеспечения синтезированного представления о феномене «Культура» и поиска категорий, которые бы связывали различные научно-исследовательские парадигмы, исследователь Е. А. Колчанова в своей диссертационной работе изучает категорию «архетип». Рассматриваемый термин встречается в учениях Античности и Средневековья, но полноценное определение дано К. Юнгом, который интерпретирует «архетип» как «повторяющуюся модель опыта», «первичный образ», сохранившийся в коллективном бессознательном, нашедший отражение в фантазиях, мифах, религиях, литературных произведениях (Цит. по: Колчанова 2016, с. 4). Но сегодня, по замечанию Е. А. Колчановой, понятие уже перешло в

культурологическую и культурфилософскую проблематику. «Архетип» становится предметом исследования в литературе (Е. М. Мелетинский), менеджменте (И. Штайрер), в мифологии (К. Кереныи, Э. Нойман, Ш. Бодуэн, Дж. Кемпбелл) и других областях.

Выделяют «архетипы глобальности» (М. А. Чешков), «культурный архетип» (С. А. Аверинцев, П. С. Гуревич), сохраняя данное ему К. Юнгом значение «первичного образа». Так, «архетипы – общечеловеческие, этнические нейтральные структуры, с точки зрения культурного плюрализма – культурные архетипы, присущие локальным культурам специфические глубинные структуры» (Колчанова 2016, с. 10). В науках о культуре были сформированы следующие термины, связанные с «архетипом»: архетипический образ, архетипический мотив, архетипический метод, социальный архетип и другие. Автор данного диссертационного исследования, как было сказано выше, предлагает термин «аксиологический архетип» на основе анализа ценностного содержания художественных образов, воссозданных в произведениях российских художников. Отметим, в частности, что Т. М. Степанская применяет теорию архетипов к анализу творчества сибирских художников. Ее ученики – С. А. Жук, Т. Ю. Серикова, А. А. Квитко в своих исследованиях также применяют данный подход к анализу творчества местных художников, ориентируясь на теорию архетипов, архетипических образов и мотивов. Н. В. Регинская в своих работах приравнивает Георгия Победоносца к внеестественному символу, что также послужило теоретическим основанием для включения данного образа в круг аксиологических архетипов.

Следует обратить внимание на обоснование системы ценностей в изобразительном искусстве. Автор представленной работы рассматривает систему ценностей в изобразительном искусстве как сохранение изначальных иконографических схем в полотне картины от самого зарождения в иконописи до современного бытования. Опираясь на идеи Д. С. Лихачева,

что «память активна» и «противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой» (Лихачев 1985, с. 65), автор выделяет устойчивые иконографические схемы, позволяющие идентифицировать изображения и сопоставлять их с образцами классических произведений. Так, система в изобразительном искусстве заключается в изначальном использовании архетипов, становящихся основополагающими для развития художественных образов, сначала в пространстве религиозного искусства, затем – светского. Сохраняя первоначальную семантику, традиционность, архетип дополняется новыми смыслами в зависимости от историко-культурного контекста. Е. Э. Дробышева в статье «Культурные индустрии в современной социокультурной архитектонике» подчеркивает, что архитектоника любого явления предполагает базовые опоры, обеспечивающие целостность конструкции с учетом всех типов воздействий и кризисные явления, позволяют актуальному - проявляться, а изжившему себя – перемещаться в соответствующие коммеморативные структуры (Дробышева 2017а, с. 7-8). В этой связи **дискурс сохранения культурных ценностей посредством ценностных архетипов в изобразительном искусстве на примере живописи Приморья становится основанием для системы ценностей, поскольку опирается на иконописную традицию, ментальные основания и религиозные представления, отражающие универсальные ценности мировых религий.** В работе «Аксиология мировых религий: сравнительная типология ценностных структур» (Кривых 2009) С. Е. Кривых поднимает вопрос о поиске универсальных ценностей, идея которого сводится к тому, что духовный поиск личности и всего социума мировые религии осуществляют через культуру как систему гуманистических ценностей (там же).

Исследователи XX–XXI вв. подчеркивают, что культура становится средоточием ценностей различных уровней, основанных на религиозных, духовных, социальных, политических началах. Философско-эстетическое

основание выбора ценностей в данное время достаточно актуализировано в науке, особенно в таких сферах, как философия, литературоведение, культурология, политология и другие. В данном исследовании анализируются произведения изобразительного искусства с выявлением архетипов в пространстве картины с целью установления преемственности классических форм, традиционных ценностей. Устойчивыми формами выступают архетипы, воплощающиеся с помощью средств художественной выразительности в инсталляциях, живописных и графических работах. Первостепенное значение дополняется социальными и личностными аспектами. Работы российских мастеров выявляют тенденцию актуализации классического образа сквозь призму универсального архетипического языка.

Что касается вопроса о ценностной проблематике в искусстве, то здесь исследования не так многочисленны, и стоит обратиться к современному философу – М.С. Кагану, который вводит понятие «художественные ценности». Для данного диссертационного исследования это крайне важно, поскольку непосредственно касается материала исследования – произведений художников. Так, суждения данного философа наиболее адаптированы к визуальному искусству и затрагивают некую многослойность ценностных уровней в картине. Также стоит подчеркнуть выстраивание диалога со зрителем, который в процессе восприятия вступает в сотворческий диалог – один из главных компонентов современного художественного творчества.

Для совпадения и нахождения общего смысла произведения искусства и полного взаимопонимания между художником и зрителем мастер использует архетипы, которые выступают как коллективное бессознательное и вызывают аналогичные ассоциации. Использование узнаваемых символов в творчестве современных художников занимают важное место в создании художественной работы. Мастер на основе личного мировоззрения с помощью средств художественной выразительности может визуально

воспроизводить в искусстве общечеловеческие ценности, выраженные в архетипах, затрагивая своим произведением чувства многих зрителей. Ценности неотделимы от человека, субъекта и его социальной ситуации. Так, рассмотрение аксиологических архетипов в современном творчестве художника автор диссертации не представляет возможным без изучения его биографии и социальной обстановки, в которой он работал. Постижение ценностей с помощью средств художественной выразительности в изобразительном искусстве становится важным процессом в момент восприятия искусства.

Обратимся также к понятию дискурса в современном гуманитарном знании, которое вынесено автором в название данного диссертационного исследования. Сегодня термин становится многозначным и характеризуется множеством подходов к его определению. Обусловлен дискурс, в первую очередь, лингвистическими направлениями и связан с языковыми явлениями. Но дискурс также становится объектом изучения в исследовательских работах в области философии, политики, культуры, филологии и др. – Бобыревой Е. В. (Бобырева 2007), Карасика В. И. (Карасик 2002), Т. П. Попова (Попова 2015), Т. А. Полетаева (Полетаева 2017), Е. В. Новокрещенных (Новокрещенных 2013). Данные исследования носят междисциплинарный характер. Ознакомившись с типологией дискурсов, автор опирается на теорию дискурса Ю. Хабермаса, который рассматривает данный термин как вид коммуникации – дискуссию, аргументированное обсуждение, целью которого является объяснение собственных взглядов участников коммуникации. Ученый говорит о принципе универсализации дискурсивной теории этики (Хабермас 2001, с. 173). Дискурсивная практика сегодня широко применяется в качестве коммуникативной практики в психологических исследованиях (Гребенщикова 2018), синонима «дискуссии». Автор работы рассматривает дискурс на основе теории знаковой системы вещей Ж. Бодрийяра (Бодрийяр 1995), принципах

восприятия одного образа в изобразительном искусстве В. Стоикиты (Стоикита 2004), скрытого смысла художественной символики М. Мерло-Понти, совокупности знаков М. Фуко (Фуко 2008), на идеях об архитектонике культуры Е. Э. Дробышевой.

Жан Бодрийяр рассматривает постмодернистскую эстетику и рассматривает все сферы бытия как знаковую систему, выделяя «вещи-знаки» — симулякры. Он заметил, что «в наши дни благодаря распространению моделей средствами массовой информации и коммуникации сложился, наряду с оборотом вещей, также и "психологический" оборот» (Бодрийяр 1995, с. 115). В дискурсивной практике лингвистический подход М. Фуко определяет проблему автора через игру знаков, в которой вопрос автора состоит в «открытии пространства, в котором пишущий субъект беспрерывно исчезает» (Цит. по Бычков 2003, с. 471). Этику дискурса Ю. Хабермаса и принцип универсализации дискурсивной теории этики автор диссертационного исследования применяет к сфере изобразительного искусства (Хабермас 2001, с. 173).

Исходя именно из этих выводов, автор применяет в данной диссертационной работе термин «дискурс» как обсуждение, обоснование взглядов, рассуждение, который сосредоточивается на сохранении культурных ценностей в изобразительном искусстве.

Стоит подвести итог: культура и сохранение определенных ценностей, традиций неразрывно связаны и взаимообусловлены, и они испытывают трансформации в зависимости от культурно-исторического фона. Система ценностей в изобразительном искусстве опирается на устойчивые архетипы, основа которых – универсальные ценности и символы мировых религий.

Роль личности в передаче и трансляции культурных ценностей становится важным фактором реализации этой личности в культурной среде. Здесь стоит выделить решающую роль социокультурного окружения

художника и условия формирования системы ценностей в российском сознании и менталитете на рубеже XX–XXI вв.

Автор данного диссертационного исследования полагает оправданным в теории и истории изобразительного искусства применять термин «аксиологический архетип», который в основе опирается на ценностные, ментальные установки общества, выраженные художником с помощью средств художественной выразительности.

Рассмотрев аксиологические подходы в различных сферах, автор диссертационной работы на основе опыта культурологии, философии, психологии считает уместным адаптировать аксиологический подход к художественному материалу российского искусства 60 гг. XX в. – начала XXI в., предлагает комплексный подход к изучению системы аксиологических архетипов. В обосновании термина «аксиологический архетип» докторант базируется на трудах современных авторов – М. С. Кагана, И. И. Докучаева, Е. Э. Дробышевой и других, включая в данный ценностный феномен культурную идентичность, ментальные установки, исходя из опыта русской литературы, этнопсихологии, канонического искусства Древней Руси и «национальных образов мира» (по Г. Д. Гачеву). Рассматривая обращение современных художников к аксиологическим архетипам, как к вневременным символам, отражающим национально-этнические культурные ценности, автор отмечает эту тенденцию и в период с 60-х гг. XX в. в советском изобразительном искусстве, включая неофициальное.

1.2. Система ценностей в социально-культурной жизни рубежа XX–XXI вв.

Рубеж веков называют особым временем по причине того, что в этот период происходят существенные изменения в мыслях и действиях людей. И

так же, как все сферы жизни человека подвергаются широкомасштабным изменениям, не остается без изменения важнейшая область творческой деятельности – художественное творчество. В данном параграфе автор рассматривает сквозь призму социологических подходов в искусстве предпосылки стабилизации системы ценностей в социально-культурной жизни России рубежа XX–XXI вв. и формирование системы ценностей в отечественном искусстве для дальнейшего анализа творческих работ.

Рассмотрим вопрос о взаимодействии искусства и общества – социологии искусства, которая изучает отражение социальных процессов в творчестве. Картина мира каждого художника всегда складывается под воздействием не только личностных качеств, но и социального окружения. Особенно влияние внешних событий важно в период формирования творческого языка мастера. Автор диссертационного исследования рассматривает социальный аспект с точки зрения различных подходов и акцентирует внимание на социально-политических изменениях жизни россиян в 1990-е гг.

М. Дюфрен (1910–1995) – французский философ и эстетик — подчеркивает социальную роль искусства путем вовлечения определенной группы людей в данную сферу (Цит. по: Вдовина 2009, с. 151). Главной темой его работ становится проблема человека и его бытия в мире. М. Дюфрен разрабатывает эстетику, доводя ее до уровня философского учения. Философ рассматривает понимание искусства как созданное не отдельной группой художников, а массой, приравнивая его к народному творчеству. Таким образом, Дюфрен разрабатывает и применяет социологические подходы и выделяет главную роль искусства в эстетизации повседневности человека (Вдовина 2009).

Н. А. Бердяев (1874–1948) подчеркивает необходимость отражения социальных процессов, жизни людей в искусстве. В исследовании «Кризис искусства», «Смысл творчества» он актуализирует проблему кризиса

культуры в XX веке. Философ подчеркивает тенденцию к синтезу искусств. Искусство в современности изменяет традиционные границы и способствует исчезновению предметности и даже образа человека в произведении (см.: Бердяев 1990, 1994, 1996).

Стоит акцентировать внимание на подходе Ханса Бельtinga в связи с применением исторического и социального контекста к образам, рассматриваемым в разные эпохи. В работе «Образ и культ. История образа до эпохи искусства» (Бельting 2002) он рассматривает сквозное движение художественного образа в истории искусства; при этом выстраивает материал, учитывая периодизацию и развитие отношения к изображаемому образу через историческое становление теологических, религиозных идей и церковных реформ в Европе.

Теоретик искусства, философ Борис Гройс в открытой дискуссии остро ставит проблему современного искусства. Он анализирует экономическую ситуацию, приватизации, процесс передачи религиозного сознания, роль интернет-сети в развитии искусства, рассматривает городскую культуру. Автор отмечает тенденцию последних десятилетий – «ускоренное развитие музеев современного искусства, которое сопровождается стиранием отличий между произведением искусства и обычными вещами... Но, – подчеркивает Б. Гройс, – искусство способно достичь эксклюзивности только в сотрудничестве с классической, мифологической и религиозной традициями, порывая с банальностью повседневной жизни» (Гройс 2012, с. 103).

Из сказанного вытекает вывод, что социальную роль искусства отмечают как классические исследователи, так и современные искусствоведы. Современные исследования носят междисциплинарный характер, рассматривая процессы в искусстве, и анализируют политические, социальные и экономические аспекты. Социолог искусства К. Б. Соколов отмечает, что в 1990-е гг. была разработана новая теория художественной

культуры, «в центре которой – представление о роли искусства в формировании картины мира и об особенностях этих процессов в разных субкультурах, составляющих общество» (Соколов 2013, с. 79). В современном исследовании историка искусства Виктора Стоикиты междисциплинарный подход, сопряженный с искусствоведением, культурологией, психологией, и философией восприятия концепта «тени» рассмотрен в историко-культурном срезе в различных формах – произведениях живописи и графики, классической и современной литературе, комиксах (Стоикита 2004). Данное исследование показывает изменение в принципах восприятия одного понятия в различных культурах исходя из его бытования в разных слоях общества и в разное время.

Так, рассматривая феномен в совокупности с внешними обстоятельствами, стоит обратить внимание на иеротопический подход А. М. Лидова, который существенно обогащает искусствоведческую методологию с позиций включения в анализ предметов, художественных образов и обрядов, связанных с созданием сакральных пространств. Автор диссертационного исследования применяет данный подход в связи с анализом системы ценностей на основе художественных образов, начало которых наблюдается в русской иконописи. «Создание сакральных пространств можно сравнить с изобразительным творчеством, также относящимся к визуальной культуре, но создание сакральных пространств не включено в культурный и научный контекст западноевропейской цивилизации» (Лидов 2006, с. 11). Такой подход позволяет рассматривать художественное произведение в совокупности с окружающим пространством и замыслом художника, что является важной частью в анализе и описании художественного произведения.

Перейдем к характеристике политической ситуации в России в 1990-е гг. и изменениям в российском обществе. Исследование И. Г. Михайловой представляет несомненный интерес для данной работы, поскольку

рассматривает устройство российской государственности в соответствии с периодами организации жизни общества, включая историческую периодизацию и особенности системы управления. В период перестройки 1991 г. исследователь выделяет либеральный идеал, деструктивно развитый в марте 1917 г., который в 1991 г. вновь утвердил свое доминирующее положение в российском обществе (Микайлова 2016, с. 62). «Специфика российской ментальности характеризуется: недостаточным развитием социокультурных механизмов диалога, напряженностью в обществе, затрудняющими процесс интеллектуализации власти и общества, неспособностью российской интеллигенции к выполнению функции интеллектуализации общества, ее стремлением к активизации архаичных пластов культуры и умеренному утилитаризму. Неприятие членами сообщества инновационного опыта осевого времени с присущей ему ориентацией на интенсивное развитие воспроизводственной деятельности в качестве культурной ценности также является спецификой российской ментальности» (там же, с. 67). Автор диссертационного исследования считает, что художественная сфера в данном деструктивном развитии общества становится мостом для выстраивания диалога между художником и зрителем с помощью общих символов, которые понятны для всех категорий. Культура в условиях исторических и политических перемен является хранителем базовых ценностей, отражающихся в менталитете народа.

1990-е гг. для России стали переломным периодом, и социальная картина перестроечных времен отразилась на культурной и художественной жизни. Дальневосточный искусствовед В. И. Кандыба отмечает, что в 1993 году ликвидировалась государственная поддержка и заказ, рушились централизованные формы построения художественной жизни от Москвы до самых окраин (Кандыба 2015, с. 6). В середине 1990-х годов советское искусство в условиях рыночной действительности превратилось в феномен истории мирового искусства и вызвало резкий интерес у западных

исследователей и коллекционеров. «У нас же на волне эйфории от всего нового (но еще не опробованного в полной мере на практике), что принесла с собой августовская революция 1991 года, возобладала негативная оценка советского искусства», — отмечает исследователь (там же).

Во многих социологических исследованиях отмечается смена ориентиров в жизненном укладе российского жителя.

А. В. Сергеева рассматривает русский архетип в период изменений 1990-х гг. и становления нового русского человека в 2000-х годах. Она тщательно изучает образ жизни русских людей и изменения в российском архетипе за последние 20 лет. В исследовании показано, что начинает существенно отличаться система ценностей и ценностных ориентиров у жителей мегаполиса и российской глубинки: «уходят в прошлое такие русские традиционные ценности, как отзывчивость, общительность, чувство братства, “милость к падшим”, душа, совесть. В российской провинции больше проявляется “русскости” – общительность, искренность, открытость, высокий уровень эмоционального восприятия» (Сергеева 2015, с. 67). Исследователь приходит к выводу, что, несмотря на стабильность и консервативность, русский архетип подвержен изменениям в связи с меняющимися условиями жизни и политico-экономического строя. Настроившись на материальное потребление, люди ради заработка готовы пожертвовать своими свободным временем, общественным признанием и возможностью проявить инициативу, творчество (Сергеева 2015, с. 63). Во главу угла ставится погоня за выгодой и высокооплачиваемой работой, хотя изначально русский менталитет включает в себя романтичность, созерцательность и неторопливость жизни. Несмотря на мнение К. Юнга, который называл русских «мечтателями, фантазерами, художниками с чувственным восприятием жизни» (там же), российский житель подвергается процессам глобализации с присущими ей чертами унификации и стандартизации.

С 1990-х гг. по сегодняшнее время меняется отношение к материальным культурным ценностям. Восстанавливаются памятники архитектуры: например, Храм Христа Спасителя в Москве как символ возрождения духовной культуры. Одновременно другие памятники федерального и регионального значения, не имея достаточного государственного финансирования и контроля, приходят в упадок. Важным фактором в государственном управлении стало отсутствие достаточного финансирования и контроля, в отличие от предыдущего экономического устройства. В России культура переходит на рыночную экономическую систему. Как показывают социологические исследования, идеалы и ценности 1990-х гг. претерпевают глубокий социокультурный кризис, который характеризуется сменой картины мира, смещением понятий добра и зла, переориентацией на индивидуалистические ценности. Изменения политической системы и духовной жизни способствовали появлению многочисленных субкультур. Наблюдается распространение религиозных взглядов, увеличение уровня религиозности населения (Барсенков, Вдовин 2016). А. В. Сергеева отмечает, что рынок повлиял на систему ценностей в сознании русских людей: «советские ценности неумолимо вытесняются новыми. Под влиянием рынка изменилось отношение к культуре. Аналитики наблюдают особый артистический, творческий склад русского человека. Сейчас для многих русских это чаще как «парадная» ценность, как часть их истории. Социолог Л. Бызов сравнивает отношение русских к своей культуре с греками, которые спокойно смотрят на развалины античных Афин, подсчитывая прибыли от туризма» (Сергеева 2015, с. 65-66).

Некоторые исследователи, изучая социальную картину России, выделяют различные системы ценностей, исходя из возрастной категории, не привязывая людей к месту жительства. В статье «Сравнительная характеристика ценностных ориентаций разных поколений россиян» Н. В. Корж и Е. В. Щанина рассматривают взаимодействие традиций и инноваций

с точки зрения возрастного подхода и взаимоотношений поколений, выделяя систему ценностей поколений, которая формируется под воздействием социологической обстановки от периода детства до взрослой жизни. Исследователи отмечают, что в «современном обществе представление о ценностных ориентациях размыто, поэтому меняется отношение к семье, работе, традициям» (см.: Корж, Щанина 2015; Корж 2016, с. 145). В рамках проведенных исследований, замечают социологи, среди молодежи интегрирующим ядром становится ценность семьи (там же). Ценность брачно-семейных отношений у всех поколений отмечают и другие социологи.

Социологи также подчеркивают отношение к традициям, которые теряют свое значение для представителей трех поколений в связи с их неэффективностью в достижении успеха в современном мире. Для людей пожилого возраста уважение и почитание традиций по-прежнему остаются приоритетом. Данное явление связывают с «нарушением в передаче социокультурного опыта и преобразованием в различных сферах жизнедеятельности» (Корж 2016, с. 149). В результате проведенных исследований автор статьи подчеркивает, что ценностное сознание формируется на основе жизненного опыта, оценки произошедших общественных событий и процессов, отмечая, что система ценностей совпадает у людей двух возрастов — 18–34 лет и 35–54 лет, у которых мировоззрение формировалось в постперестроечный период. Стоит отметить, что исследователи-социологи наблюдают в современном обществе сочетание традиционных ценностей среди старшего поколения и ценностей модерна среди молодого. Некоторые исследователи выдвигают теорию об эффективном методе социального проектирования, когда в формировании основ системы ценностей молодого поколения активную роль играют СМИ и институты образования (Хачатурян 2015, с. 6). Совмещение в современности поколений двух времен – советского и постперестроичного – сформировало

разное отношение к системе ценностей, которая сегодня нуждается в единстве.

Отражением культурных ценностей становятся произведения искусства, шедевры общемирового значения. Художественная сфера – аспект, который подчиняется всеобщим закономерностям, а работы мастеров и художников – выражением общественного мнения и общих архетипов сознания. Базисное учение К. Юнга о понятии «архетип» стало основой, от которой отталкиваются современные исследователи. В. Турчин подчеркивает, что «концепции Юнга – коллективного бессознательного, воспроизводимы в устойчивых первичных схемах – архетипах, мифах, обрядах, литературе, искусстве, снах» (Турчин 2003, с. 582). «Целостный художественный образ включает как предметный видимый слой, так и невидимый, идеальный, с мировоззренческими принципами, эстетическими вкусами и императивами культуры с ее ценностными ориентирами, и исторической семантикой изображения» (там же, с. 514).

Некоторые исследователи отмечают в переходный для России период смену идейных парадигм, которая безусловно сконцентрировалась на сфере культуры и искусства. Л. Н. Смирнова, обозначая переход от материальных ценностей к познавательным и нравственным, подчеркивает, что бытие современного общества требует уточнения ценностной парадигмы, ориентированной на духовность. Феномен духовности заставляет человека обратиться к сфере культуры. Падение психического здоровья населения является результатом духовного кризиса, вследствие чего происходит смена смысложизненных ориентаций и ценностей. Преобладание материальных ценностей ставит перед человеком вопросы выбора перспектив бытия и требует уточнения действующей ценностной парадигмы и переориентации на духовные ценности. Оценивая современную ситуацию, исследователь приходит к выводу, что общество потребления наметило курс на смену

идейных парадигм и обращение к духовно-нравственным ценностям (Смирнова, 1999).

Стоит обратить внимание на роль личности и изменение ценностных ориентаций в связи со сменой идейных парадигм. О. А. Абрамова в работе «Нравственно-эстетические и ментальные ценности фольклора» предлагает идею формирования человека – патриота России, который ориентирован на национальные российские ценности, но при этом не теряет уважения к ценностям других цивилизаций. Исследователь на рубеже ХХ–XXI вв. выделяет аспект переходности, подчеркивая, что Россия находится в процессе раздвоения двух типов цивилизаций – традиционной и либеральной: «Процесс упадка традиционной культуры зашел далеко, но ценности нового, либерального типа еще не успели восторжествовать» (Абрамова 2006, с. 3). Автор исследования акцентирует внимание на период реформирования общества, когда «возникают проблемы определения системы духовных ценностей, ориентиров для основных социальных слоев и групп, развития взглядов и убеждений, способных консолидировать общество» (там же).

Автор диссертационного исследования актуализировал данную проблему в сфере теории и истории культуры, выявил и уточнил систему ценностей в изобразительном искусстве, отражающуюся в аксиологических архетипах. В этой связи появилось основание выделить архетип Героя, который берет начало в иконописной традиции изображения Георгия Победоносца. Национальные приоритеты, общественное признание – все это присуще герою, образ которого в советское время воплощался в человеке труда, человеке профессии. В постсоветском российском искусстве художники вновь обращаются к вневременному символу,циальному не только древним смыслом, но и личностным психологизмом и субъективной интерпретацией.

Стоит отметить, что сфера культуры и искусства в 1990-е гг. переживала эпоху перемен не только с идеологической точки зрения, но и как поиск новых путей, смену ценностных ориентаций в жизненном укладе каждого человека. Как отмечает исследователь Н. В. Чемерисова, «несомненную важность приобретают смысложизненные идеалы и ценности русского космизма, особенно теперь в Постсоветской России, где на наших глазах происходит ломка старых представлений о мире и возникает новое отношение к нему» (Чемерисова 2003, с. 3). Автор подчеркивает, что происходит переоценка ценностей, которая приводит к озлоблению и неверию или поиску новых подходов в оценке духовного наследия русской культуры. Концепты русского космизма, составляющие культурную парадигму, ориентированы на духовно-нравственное совершенство человека и человечества (там же).

Исследователь Н. З. Чавчавадзе в работе «Культура и ценности» в качестве цели выдвинул идею, что между проблемами философии культуры и теорией ценностей связь очевидна. Несмотря на смену парадигм, считает автор, существуют определенные архетипические формы отношения к естественному, органичному (Чавчавадзе 1984, с. 31). В подтверждение данного тезиса приведем мнение Н. А. Бердяева, который подчеркивает в своих исследованиях постоянную «жажду возврата к природе» как «вечный мотив в истории культуры» (Бердяев 1994б, с. 502).

Стоит обратить внимание, что автор диссертации уточняет систему ценностей, которая в период перемен становится более явной и сохраняет свою структуру, несмотря на политический строй и внешние социально-культурные изменения. Как отмечалось выше, исследователем Н. З. Чавчавадзе, некоторые архетипические формы сохраняются. Так, автор отмечает, что система ценностей в изобразительном искусстве имеет стабильный и универсальный характер, даже несмотря на смену художественных систем. В середине XX в. в российском искусстве метод

соцреализма сосуществует с «сурвым стилем», нонконформизмом, в поле культуры появляются различные варианты андеграунда и поствангарда, модернизма и постмодернизма. Современная эпоха постмодерна включает современное концептуальное искусство, неоакадемизм и множество других направлений. О смене художественных систем XX века говорит Ортега-и-Гассет (1883–1955). Испанский философ предлагает понятие нового искусства и его восприятия (Ортега-и-Гассет 1991). Н. А. Хренов фокусируется в трудах философа на смене системы художественных средств в новом искусстве, подчеркивая актуализацию платоновской традиции и принципа первообраза как определяющую (Эстетика и теория искусства XX века 2008, с. 87). Таким образом, несмотря на смену художественных систем, архетипы, как основательные принципы, остаются стабильными и устойчивыми.

Стоит сделать вывод, что изменения в обществе, социально-культурной жизни, политическом строе способствовали предпосылкам стабилизации системы ценностей на рубеже веков. Аксиологические архетипы в российском художественном сообществе 1960-х гг. XX – XXI вв. отражают настроение эпохи и приобретают новые формы средств художественной выразительности. Мастера используют новые техники и разнообразные формы иконописания, преображают художественный язык экспериментальными направлениями, вычленяют из иконографических схем главные символы и знаки. В связи с социально-политическими изменениями наблюдается психологизация архетипов, появление новых типажей, разнообразие красочных слоев в картине. Наблюдается более частое обращение художников к библейским сюжетам и символам. Так, некоторые ценностные установки в 1990-е гг. становятся более точными и явными. Однако необходимо отметить, что архетипы выступают стойкими формами ценностных феноменов, сохраняющими свою стабильность с древних времен, и в особенности в эпоху перемен. Изменения в российской

государственности 1990-х гг. порождают систему государственного управления, актуализируют другие философско-эстетические ориентации общества. Е. Э. Дробышева в публикации «Музыка в кармане: приватизация искусства как тренд современности» отмечает, что формирование актуальной ценностной парадигмы возможно во взаимодействии всех социальных областей, в особенности в сфере искусства, где «художник, будучи рефлексирующим «живым нервом» эпохи, предвосхищает в своем творчестве контуры будущего общественного устройства (Дробышева 2017б, с. 44). Современные художники, несмотря на индивидуализм и субъективность в интерпретации образов, обращаются к традиционным символам, религиозным и мифологическим сюжетам, узнаваемым цитатам в западноевропейском искусстве. Символика произведений в середине XX – начала XXI вв. формируется, исходя из психологии мастера и собственной картины мира, из социального окружения и исторических событий, повлиявших на художника. Аксиологические архетипы начинают проявляться как глубокие социальные пластиы психологии общественного сознания, менталитета страны, где проживает мастер, неотделимый от социума. Круг архетипов в ценностном, аксиологическом ключе как отражение системы ценностей одного поколения художников основывается на анализе изобразительного искусства российских мастеров, художников Приморья и произведений академической живописи Китая, на аксиологическом анализе работ, данных интервью, литературных и научных источниках. Только при комплексном подходе возможен полноценный и достоверный анализ данных архетипов. Традиционные аксиологические архетипы не подвергаются существенным изменениям, а только дополняются особыми значениями, исходя из ценностных ориентаций общества и социально-личностной позиции художника.

1.3. Генезис и историография аксиологических архетипов (Героя, Древа жизни, Великой матери, Рыбы, Дороги и Лестницы)

Генезис аксиологических архетипов в изобразительном искусстве автор диссертационного исследования рассматривает через призму символики в искусстве, скрытых смыслов в художественных образах, применяя элементы семиотического метода. Подчеркнем, изучение данного аспекта не ограничено временными рамками, поскольку выбранные автором художественные образы бытуют еще со времен древней живописи, в том числе русской иконописи. Круг аксиологических архетипов у каждого современного художника складывается под воздействием социальной среды, свойств характера, окружающей обстановки. Отметим, что современный исследователь культурных индустрий Д. Хезмондалш предпочитает выражение не «художник», а «создатель символов тех, кто создает, интерпретирует и перерабатывает культурные тексты» (*Цит. по: Дробышева 2016б, с. 109*).

Проанализировать набор архетипов в художественных произведениях позволяет иконологический метод. Проблему иконологии изначально рассматривает Аби Варбург, которого интересует природа художественного образа, изменение во времени смысла символа, связь с магическим первобытным искусством. В современном искусствоведении иконологический метод актуален, и существует большое количество работ, посвященных как непосредственно методологии иконологического анализа, так и роли А. Варбурга и его последователей в развитии науки. В данном ключе отметим труд М. Ю. Торопыгиной «Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга» (Торопыгина 2015). Аби Варбург в использовании данного метода отмечает комплексность рассмотрения образа в историческом развитии и взаимосвязь всех видов искусств: «Я надеюсь, что метод, используемый в моей интерпретации фресок в палаццо Скифанойя в

Ферраре, продемонстрировал, что иконологический анализ, который благодаря своему положению пограничного полицейского не пугается ни того, чтобы рассматривать Античность, Средние века и Новое время как связанные друг с другом периоды, ни того, чтобы обращаться к произведениям самого высокого и прикладного искусства как равноправным документам выразительности, – что этот метод, пытающийся тщательно осветить темные пятна, тем самым проливает свет на глобальные процессы развития в их взаимосвязи» (*Цит. по: Торопыгина 2015, с. 210*). Последователи А. Варбурга рассматривают миграцию образов (Ф. Закслъ), рамочные темы (Я. Бялостоцкий) и другие сопряженные направления.

Остановимся более подробно на научных подходах ученика А. Варбурга – Эрвина Панофского. В основе его лежит, во-первых, идентификация формальных мотивов произведения, их первичное описание, во-вторых, сопоставление (или привязка) этих формальных мотивов со значениями-«семами», в-третьих, интерпретация смыслового целого, общей семантики произведения. Анализ учитывает формы, композиционные отношения, иконографические схемы и привязанность данного сюжета к определенной эпохе, культуре, менталитету. Как пишет Э. Панофский, «иконография – это часть истории искусств, которая занимается сюжетом (предметом изображения)» (Панофский, 1999, с. 43). Так, определить различие между сюжетом или значением и формой помогает иконология. М. Ю. Торопыгина отмечает в теории Э. Панофского важную роль интерпретатора: «Иконологический уровень при этом подразумевает наличие у интерпретатора «синтетической интуиции» – знакомства с основными тенденциями человеческой мысли – обусловленной к тому же психологическими установками и мировоззрением» (Торопыгина 2013, с. 22). Интерпретатор опирается на «объективный корректив» – знание истории изобразительного искусства, включая основные темы и сюжеты, а также основные формы выражения данных тем и концепций в определенные

исторические эпохи. Как отмечает М. Ю. Торопыгина, иконология расширила границы и изменила направленность науки об искусстве: «с предмета на исследователя, причем как на его метод, так и на актуальные для него смыслы» (там же, с. 29).

Стоит отметить, что не каждый художественный образ является архетипическим и имеет скрытое значение. Скрытое значение в искусстве отмечают многие теоретики искусства, и генезис архетипов связан с семиотическим аспектом – обозначением символа в искусстве. Так как архетипы в живописном полотне выявляются при иконологическом анализе, стоит обратиться к скрытому значению символов и знаков в истории и теории искусства. В проблематике данного явления автор основывается на «подобных» и «неподобных» образах Дионисия Ареопагита.

Обращает на себя внимание подход к использованию скрытого смысла художественной символики в фундаментальном труде «Око и дух» (1960) французского философа и эстетика феноменологического направления М. Мерло-Понти (1908–1961) (Мерло-Понти 1992). О. А. Кривцун при анализе трудов философа обращает особое внимание на его утверждение о том, что художник самостоятельно выбирает для себя «своеобразные акupунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни» (*Цит. по: Эстетика и теория искусства XX века* 2008, с.112). Философ приводит ярчайшие примеры так называемого винограда Караваджо или «Красную комнату», «Аквариум с золотыми рыбками» Матисса. Таким образом, М. Мерло-Понти выделяет круг образов, которые не поддаются объяснению и являются индивидуальными образами отображения личного творчества художника.

Представитель феноменологической эстетики Роман Витольд Ингарден (1893–1970) анализирует произведения литературы как многослойные образования, одновременно особо выделяя некоторые слои в картине, количество которых зависит от школы и от жанра (Ингарден 1962). Стоит

отметить, что Ингарден также выделяет в структуре произведения «эстетические», «метафизические» качества и идею.

Исследования М. М. Бахтина (1895–1975) отличает культурологический подход. Его доминирующая работа «К методологии гуманитарных наук» затрагивает проблематику диалога в философии, литературоведении, культурологии, искусстве. Символ М. М. Бахтина соотносится с понятиями смысла, образа, которые присутствуют в произведениях. Он выделяет многочисленные интерпретации символических смыслов. Но понимание семантической стороны произведения возможно для группы людей, которые связаны общими условиями жизни. Символ доступен для индивидуального восприятия, но приобретает высшую ценность при коллективном распознавании данного явления (Бахтин 1986, с. 381-393, 429-432).

В связи со скрытой проблематикой символов и образов стоит обратить внимание на особенности семиотического исследования произведений искусства в исследованиях Ю. М. Лотмана. Он рассматривает семиотическую модель коммуникации, где приводит пример с запиской и платком с узелком. Так, платок с узелком «играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя» (Лотман 1973, с. 18-19). В изобразительной коммуникации как этап первичного кодирования выступают ритуал или этикет. Особое значение приобретает и бытовое поведение. Культура в исследованиях Ю. М. Лотмана становится генератором кодов. В частности, первичные (язык) и вторичные моделирующие системы – литература, театр, кино, – рассматриваются как объект семиотики и становятся подвержены лингвистическому механизму анализа. Данный подход имеет связь с искусством непосредственно при анализе произведения, который должен учитывать окружающее пространство, условия, факты, повлиявшие на его создание.

Философской базой диалектики А. Ф. Лосева является проблема символизма, которая рассматривается в таких работах как «Диалектика числа у Плотина», «Очерки античного числа и символизма» (1994), «Диалектика мифа» (2001) и других. Стоит подчеркнуть, что он рассматривает модели мифов, религии, философии и других сфер как изоморфные и символические. Как отмечает исследователь, диалектика мифа сопричастна с социологией и самим мифом. Миф содержит строгую и определенную структуру, выступает необходимой категорией сознания и бытия. А. Ф. Лосев подчеркивает, что миф – не схема, не аллегория, но символ: «Понятие символа совершенно относительно, данная выразительная форма есть символ всегда только в отношении чего-нибудь другого. Это особенно интересно потому, что одна и та же выразительная форма, смотря по способу соотношения с другими смысловыми выразительными или вещественными формами, может быть и символом, и схемой, и аллегорией одновременно» (Лосев 2001).

Так, автор в данном исследовании ориентируется на символическое содержание в художественных произведениях: механизм выявления архетипов в пространстве картины берет истоки в символизме художественного языка и учитывает ментальность художника и его социально-историческое окружение. В генезисе архетипов автор основывается на истоках изобразительного искусства, заложенных в русской иконописи, мифологических сюжетах. Мы опираемся также на положение философов XX в. А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, М. Мерло-Понти и других о скрытом значении искусства и творчества. Интерпретация скрытых смыслов в творчестве, трансформация и смена роли, значения искусства становится определяющей тенденцией в философии искусства. Извлечение логических схем из иконографии, сопоставление символа и образа, символа и художественной традиции основано на исследовании Н. Н. Рубцова, теории о «вневременном символе» Н. В. Регинской, научных изысканиях Т. М. Степанской. Основываясь на термине Н. В. Регинской о

«вневременных символах», исследователь отмечает, что иконописный образ превращается в некий универсальный символ. В свою очередь, понятие «символа» автор рассматривает как средство выражения аксиологического архетипа.

Образ героя известен в изобразительном искусстве издавна. В иконописи он проявлен в облике Георгия Победоносца, который в современной художественной культуре приобретает черты лаконизма, схематизма, ментально-личностного переосмыслиния каждого художника. С другой стороны, образ Георгия Победоносца остается и духовным символом, с первоначальным посылом архетипа Героя. Стоит обратить внимание, что мотив воина, убивающего змея или дракона и спасающего весь город и его жителей, с вариантами сюжета, присутствует в сказках народов мира, причём не только христианского, но и мусульманского. В его основу вошла легенда Чуда Георгия о змие, в которой Георгий Победоносец спас царевну, предназначавшуюся для пожирания чудовищу. Святой Георгий не только обезглавил змея, но и способствовал христианизации всех жителей языческого города. В диссертационном исследовании и обосновании **архетипа Героя** автор опирается на образ Георгия Победоносца, который вобрал в себя символы мужества, борьбы добра со злом, яркой победы и сильного характера русской души. Основополагающими работами для исследования данного архетипа послужили труды культуролога, кандидата искусствоведения Н. В. Регинской, которая рассматривает бытование данного образа через антропологические, культурологические исследования в истории изобразительного искусства. Несомненным достоянием ее исследований является историческое описание образа от самого зарождения в иконописи до наших дней, в современной живописи Москвы и Санкт-Петербурга. Н. В. Регинская отмечает, что и в современности также образ актуален и наполнен не только традиционными чертами, но и приобретает новые качества, как у творческой группы художников с неофициальным

названием «Три богатыря» (Феликс Волосенков, Валерий Лукка, Вячеслав Михайлов): «основными концептами художников содружества являются: глубокое эмоциональное вчувствование в сюжет, граничащее с самоотречением, стремление создать свою собственную иконографию образной системы, применение стилевой пермутации и ироничного “художественного цитирования”, и самое главное создание новой техники для исполнения произведения; техники возбужденного левкаса», которая отсылает к русской иконописи (Регинская 2009, с.143).

Таким образом, через призму изобразительного искусства Западной Европы, византийского канона, исследователь в работе «Образ святого Георгия в русском искусстве XX–XXI вв. ...» показывает бытование образа в дальнейшем развитии в современной России. Так, со временем, отмечают исследователи, героепочитание становится феноменом социальной психологии, поскольку позволяет создать действующую модель идеала (Регинская 2009, с. 125).

Специфика данного исследования заключается в комплексном историческом подходе с исследованием ментальных категорий, личностных мотивов художника. Другими словами, историческая условность всегда учитывается в эволюционном развитии Святого Георгия Победоносца. Н. В. Регинская вводит термин «вневременной символ», который раскрывает образ Святого Георгия Победоносца в историческом развитии и его актуальное бытование на протяжении истории искусства с самого зарождения до современной интерпретации.

Эволюцию образа героя в современном бытении Н. В. Регинская обозначает в исследовании «Св. Георгий Победоносец – небесный покровитель России в изобразительном искусстве Европы и России» (Регинская 2010). Она предлагает трактовать использование сюжета змееборства, обращение к вневременному символу в главном семиотическом смысле повествования, который со временем не подвергся сущностным

изменениям и трансформациям, как устойчивой теме борьбы, победы, которая присутствует в побуждающем мотиве обращения художника к традиционному сюжету. «Чувствующая мысль, при помощи ассоциаций, наделяет креативным смыслом образ героя в техниках и приемах своего времени» (Регинская 2010, с. 296). Таким образом, использование вневременного символа, косвенное использование христианской символики приводит современных художников к авторской трактовке традиционного ключевого архетипа.

Промежуточным периодом бытования образа героя возможно считать и период социалистического реализма. Метод соцреализма включает в себя реалистическое написание, элементы государственного заказа, и, конечно, определенную конъюнктуру, для которой необходимо было специально выбирать интересующий всенародный сюжет в угоду частным, высокопоставленным лицам, но это не делает образ героя в работах художников менее художественно ценным и не несущим определенные идеалы времени, постулаты борьбы.

Необходимо отметить развитие темы героизации и в ремесле художника, который приравнивает свой труд к великой миссии и великому предназначению. Так, в типологизации архетипа Героя в изобразительном искусстве на христианскую тематику А. А. Квитко выделяет архетипический образ героя-подвижника, к которому исследователь причисляет не только изображения святых и странников, но и людей культуры – философов, художников, поэтов (Квитко 2017а, с. 103).

Автор диссертационного исследования отмечает генезис архетипа Героя в иконописном образе Святого Георгия Победоносца и в образах, созданных на основе архетипа, особо выделяя героизацию человека труда в портретном жанре социалистического реализма. Стоит выделить и региональную приморскую специфику – портреты героев труда как символ борьбы со стихией, победой над страхом перед неизведанными

территориями. В 2000-е гг. архетип бытует в современной трактовке образа Героя Победоносца и психологическом отображении собственного изображения художников в автопортретах как героев-подвижников.

Архетип Древа жизни находит отражение в системе пейзажа как отражение отношения к родному краю, семейным ценностям. Основой для развития архетипа Древа жизни является мировое дерево, которое используется как религиозный и мифологический символ, особая мифологема которого в истории культуры разных стран делает образ основополагающим. В период социалистического реализма этот символ активно используется художниками в пейзажах, которые в дальневосточном регионе становятся популярными из-за освоения и оккультурирования ранее необжитых районов – Чукотки, Камчатского края, Сахалина, Курильских островов и др. Художники-первооткрыватели видели в данном образе символ родины, где дом, семья являются основными ценностными ориентирами. Так, архетип Древа жизни, как правило, встроен в систему пейзажа. Растительный символизм Г. Д. Гачев выделяет как среду обитания данного народа, с которой им приходилось сталкиваться. Так, по мнению исследователя, в России, Польше и Германии превалирует растительная символика – лес, дерево, трава, лист становятся узнаваемы в сознании жителей этих стран (Гачев 2008, с. 21).

В мифологии древо жизни – также и универсальное понятие, вариант мирового дерева, отражающий представление о трёхчастном мировом дереве, моделирующем мир. Древо жизни становится образом Космоса, центром мира и опорой Вселенной, символом жизни, возрождения, неистощимого плодородия, источником бессмертия (Исаев 2015, с. 37). У славян оно сопоставимо с образом Вселенной и связан с идеями растительной силы, сезонного цикла, плодородия природы (Дехнич 2007, с. 68–72, 239). В культуре малых народностей Дальнего Востока, сохранивших в современности свое особое мифологическое мироощущение, дерево

становится образом мироздания, связующим религиозным символом, посредством которого народы общались с миром духов, делали послания. В аксиологическом значении концепт Древа жизни, как значимого символа в мифологии, фольклоре, генеалогии и художественной литературе, сопоставим с человеком, антропоморфно ассоциируясь с образами мудрого старика-дуба, прекрасной девушки, хрупкой как береза. Но образ мироздания в русском менталитете принадлежит дубу, пространственно выстраивая свою вековую мудрость в пушкинской поэме «Руслан и Людмила»: «У лукоморья дуб зеленый; Златая цепь на дубе том». Дуб как отражение национальной ментальности становится символом бессмертия, мудрости, архетипом «мудрого старца» (Красс 2013, с. 53).

В китайской мифологии изображение дерева жизни, на ветвях которого раз в три тысячи лет созревает персик, дающий бессмертие, дополнено изображениями мифических животных (Дерево жизни 2017). С другой стороны, дерево в китайской живописи выступает народным художественным символом. Например, сосна из-за природного свойства вечнозеленого растения символизирует духовную стойкость, мужество, жизненную силу, сдержанность, постоянство и долголетие. Особенность изображения сдвоенных иголок придала символу смысл супружеского счастья и верности (Символы в китайской живописи 2017).

Генезис архетипа Древа жизни автор диссертационного исследования рассматривает в мифологии, изобразительном искусстве, лингвистике, сопоставляя архетип с ассоциациями из литературных произведений. Данный архетип в социалистическом реализме активно использовался в пейзажах. Дальневосточная же специфика визуализации данного образа показала, что художники использовали этот образ не только в пейзажных зарисовках Чукотки, Камчатского края, Сахалина, Курильских островов, но и как символ домашнего очага, семьи и возвращения в родные края из долгих и суровых поездок.

Архетип Великой матери является одним из наиболее древних и глубоких символов в искусстве. Проанализировав художественные работы российских художников середины XX – начала XXI вв., автор выделяет частое обращение к иконографическому образу Богоматери.

Изначально бытование архетипа воплощается в небольших женских статуэтках как воплощение прародительницы рода, символа плодородия. Как отмечает В. М. Полевой, «на Крите, в материковой Греции, на других островах распространяются глиняные и каменные статуэтки, изображающие человека. В истории искусства они появились в эпоху палеолита и связаны с идеей заботы о своем племени. Важный смысл у земледельцев эпохи неолита имели фигурки с подчеркнуто преувеличенно переданными формами женской фигуры, воплощающие представления о плодородии, о материнском начале» (Полевой 1994, с. 8). Так, образ имел магическое значение и нашел отражение в малой пластике. В христианстве материнский архетип определяет образ Богоматери. Иконография выделяет множество типов изображения Богоматери, которые в современности художники повторяют как аксиологический архетип. При исследовании автор опирается на православную традицию почитания Богоматери в христианской культуре. Г. Д. Гачев, рассматривая женское и мужское начала, также выделяет образ матери, характерный для русского менталитета – «мать сыра земля», «Родина-мать» (Гачев 2008, с. 22).

Данный образ является основополагающим в изобразительном искусстве. Среди работ периода социалистического реализма автор диссертационного исследования выделяет такие, где архетип Матери воплощен через тему матери и ребенка. В этих произведениях отмечается бытование образа через кормящую мать, которая на руках держит младенца, женщина воплощает образ труда, всеобщего благосостояния. В некоторых полотнах она изображена в поле, как продолжательница рода, прирастаю к земле как к символу жизни.

В искусстве последних десятилетий архетип матери исполнен в многочисленных вариациях, отличается личностным подходом и рассмотрен в современном искусствознании в нескольких аспектах (Квитко 2017). Однако автор выделяет в региональном приморском искусстве именно иконографический тип «Богоматерь Елеусы (Умиление)» в связи с символической значимостью образа в русской культуре. Данный тип, в свою очередь, был одним из самых распространенных в поздневизантийской и древнерусской иконописи и является знаковым духовным символом России и важнейшим памятником в русской иконописной традиции, как, например, Владимирская икона Божией Матери.

Архетипический мотив Рыбы автор рассматривает как древний символ в изобразительном искусстве. В раннехристианском искусстве III–VI в. н.э. иконография древних подземелий с захоронениями — катакомб — соединяла христианские и языческие мотивы. Изначально христианское искусство заимствовало символическую и аллегорическую программы из искусства Рима. Но главным отличием в новом искусстве становится скрытый смысл изображений, несший особую символику и эзотерику. «Язык символов и аллегорий приобретают здесь подчеркнутое значение» (Колпакова 2004, с. 39). А. Уваров поясняет, что на основе анализа надписей на древних изображениях возможно трактовать символ рыбы как захоронение христиан, а также условное выражение таинства крещения. «Св. Клиент назвал Спасителя “рыбаре всех смертных”, и оттого изображением пойманной рыбы христиане не только выражали принятие крещения, но вместе с тем и веру в возрождение для жизни вечной» (Уваров 1908, с. 105). Следуя из этого, А. Уваров в труде «Христианская символика» выделяет одно из значений рыбы как символа таинства Крещения и Причащения. Современное исследование Г. Колпаковой вслед за работами В. В. Бычкова интерпретирует вышеперечисленные символы следующим образом: виноградная лоза и виноград связаны с темой крови Христовой, хлеб — с его

плотью, рыба – знак Спасителя, якорь – символ спасения, павлин – бессмертия, чаша с водой – крещения, олени, пьющие воду, – образ христианских душ, жаждущих приобщения к вере (Колпакова 2004, с. 40). Стоит отметить, что в мире искусства рыба выступает как эмблема символического изображения Христа.

Обратим внимание, что сюжет с данным символом появляется в 1980-х–1990-х гг. в религиозном направлении отечественного искусства и, как отмечает московский искусствовед Анна Флорковская, «пластический язык художников данного направления вырабатывался в опоре на икону» (Флорковская 2015, с.436). Таким образом, генезис архетипического мотива Рыбы содержит христианский аспект.

Изображение рыбы часто встречается в произведениях современных художников – в натюрмортах, этюдных зарисовках, привлекая мастеров колоритом, фактурой, разнообразием природных форм. Но только единичные работы художников обращены к мифологическим сюжетам, связанным с данным символом. Например, в художественных произведениях приморского художника Р. В. Тушкина вариации на тему рыбы присутствуют в каждой работе как отличительный символ творчества художника. Так, мотив дополняется и преображается в современном художественном пространстве, приобретая новые смыслы.

Среди архетипов пространства в произведениях изобразительного искусства особо выделяют **мотив Дороги**. Мотив Дороги – один из главенствующих с точки зрения национального менталитета и неотъемлемый элемент архетипа пространства. Изучение пространственно-временных моделей в изобразительном искусстве приводит к выявлению двух осей – горизонтальной и вертикальной. С. А. Жук в своем исследовании изучает и выделяет как отдельный жанр «горный пейзаж», в котором он находит архетипические образы горы, дерева, реки, камня, неба и т.п. (Жук 2016, с. 21). Эти мотивы составляют основу для смыслового наполнения композиции

пейзажа в пространственной модели. Среди архетипов пространства стоит выделить гору, как ось мира, занимающую центральное положение в различных мифологиях. В христианстве известные горы Синай, Голгофа отражены в изобразительном искусстве, и М. Баттистини приравнивает священную гору к центру, к оси мира. Родственными символами выступают чистилище, земной рай, крест, лестница – то есть связанные с границей, переходом в другую сферу бытия (Баттистини 2008, с. 241). В свою очередь Дорога в библейской мифологии означает исход, поиск духовного пути. Для русского менталитета Дорога становится неотъемлемой частью жизни в связи с широкими просторами и масштабами страны. Так, Г. Д. Гачев рассматривает проблему вертикальной и горизонтальной ориентации, подчеркивая, что для России более характерна горизонтальная в связи с ассоциациями в литературе, где превалируют «бесконечный простор» (Н. В. Гоголь), *Даль, Ширь, Путь-дорога* (Гачев 2008, с. 21).

В связи с данной темой в творчестве художников стоит отметить также **архетипический образ Лестницы** – еще одной пространственной модели мира, которая выступает в большинстве случаев как форма перехода из одного мира в другой. В изначальном значении это архитектурное изобретение, которое наделяли мистичной, символической нагрузкой с давних времен. Во всех мировых религиях, а также в мифологии лестница связана с переходом умерших душ на небо. Таким образом, символика лестницы трактуется как трансформация из одного состояния в другое. Матильда Баттистини трактует мотив библейской лестницы Иакова как небесные врата. Лестница становится символом перехода аналогично инициализации, имеющей целью небо или преисподнюю. На иконописных изображениях, например, на иконе XII в. «Лествица восхождения Иоанна Лествичника» (Синай, монастырь Св. Екатерины) изображенные в нижней части персонифицированные пороки дьяволов уводят обратно на землю души, которые пытаются подняться на пути к духовному восхождению

(Баттистини 2008, с. 238-239). Таким образом, христианский смысл символа, заключенный в идее перехода, остается и в современном художественном пространстве, придавая архетипическому образу верность изначальному концептуальному значению.

Архетипы пространства выступают в нескольких аспектах – архетипических мотивах и образах, которые отражают пространственно-временную модель. Элементы, которые подводят к данной структуре, обозначают как мотивы и образы. Например, архетип горы предвещают архетипические мотивы дороги. Так, выстраивается система архетипических образов, которая наглядно показывает мироустройство в мифологии, в мировоззрении, в ментальной картине мира. Лестница, в свою очередь, сегодня имеет дополнительные смыслы, кроме христианского значения, поскольку наделяется психологическим аспектом. Например, человеческий рост в духовном отношении или всем известная карьерная лестница. Но идея перехода в изначальном семиотическом смысле остается неизменна.

Выводы по 1 главе

Автор считает необходимым подчеркнуть следующее:

– Политические перипетии 1990-х гг. в России актуализируют традиционные философско-эстетические ориентации общества. Система ценностей на рубеже веков стабилизируется, несмотря на социально-культурные изменения. Обращение к культурным ценностям через аксиологические архетипы автор диссертационного исследования усматривает в российском художественном сообществе 1960-х гг. XX в. – начала XXI вв.

– В исследованиях последнего десятилетия мы отмечаем, что культура становится средоточием ценностей различных уровней, основанных на религиозных, духовных, социально-политических началах. Автор диссертационной работы согласен с позицией Е. Э. Дробышевой о

значимости роли архетипов и ментальных установок в формировании ценностного сознания.

– Аксиологический архетип в данной работе созвучен с ценностным архетипом и определяет принадлежность анализируемых архетипов к аксиологической методологии. На основе термина Е. М. Щепановской «аксиологическое ядро архетипов» автор диссертационного исследования предлагает сформулировать новый термин в изобразительном искусстве в качестве рабочего – «аксиологический архетип». К общим его признакам относятся национальный и ментальный компоненты, условный генезис, взятый из религиозного контекста, стабильность и динамика к сохранению и актуализации в эпоху перемен. Но отличает аксиологический архетип тяготение к «национальным образам мира» (по Г. Д. Гачеву), символичности и образности, наличию «системы отсылок» (по С. С. Ванеяну).

– Нами рассмотрен генезис ряда архетипов, исходя из анализа живописи Древней Руси и системы ценностей национально-этнической общности.

Архетип Героя мы анализируем на основе термина «вневременного символа», предложенного Н. В. Регинской, и иконописного образа Георгия Победоносца, который вобрал в себя ценности мужества, борьбы добра со злом, яркой победы и сильного характера русской души.

В трактовке архетипа Древа жизни мы опираемся на «растительный символизм» (по Г. Д. Гачеву) как причастность этнической общности к определенной местности, окружению. Например, дуб или береза становятся значимыми для российской культуры. Ценности мудрости, возвращения к семейному дому, семейственности становятся определяющими в обосновании архетипа.

Архетип Великой матери рассмотрен как древний символ и иконописный образ Богоматери, имеющий устойчивые смыслы данного

архетипа в российском менталитете, связанные с образами матери-земли в мифологии и общемировым значением в культуре.

Архетипический мотив Рыбы автором рассмотрен через генезис раннехристианского искусства, где рыба причастна к христианской символике и является знаком к пониманию метафоричности изображаемых образов и скрытого смысла в искусстве.

Архетипы пространства в аспекте Дороги рассмотрены как актуализация в России горизонтальной ориентации и ассоциации в литературе с «бесконечным простором». Лестница, в свою очередь, определяется идеей перехода и трансформации.

Глава 2. АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПРИМОРЬЯ С 1960-Х ПО 2000-Е ГГ.

2.1. Обоснование репрезентативных источников и подходов в исследовании круга аксиологических архетипов в искусстве Приморья 60-х гг. XX в. – начала XXI в.

Целью практической части исследования стал поиск ценностных архетипов в художественных произведениях с 1960 по 2018 гг., отражающих ценностные ориентиры русской культуры. Творчество художников рассмотрено автором диссертационного исследования с точки зрения ценностных ориентиров – аксиологических архетипов – в период переломного времени для всей страны – в 1990-е гг.

Для выявления круга аксиологических архетипов в искусстве Приморья 60-х гг. XX в. – начала XXI в. автор привлек произведения современных российских художников Центрального и Сибирского регионов и представителей академической живописи Китая, применив в исследовании комплекс методов, среди которых важными считает в первую очередь историко-генетический и историко-сравнительный. Историко-генетический метод позволил охарактеризовать изменение аксиологических архетипов в семиотическом аспекте на протяжении бытования образов от их истоков до современности – начала XXI века. В системе историко-генетических методов важное значение приобретают работы научного руководителя диссертации Г. В. Алексеевой и коллектива исследователей под ее руководством, куда входил и автор данного исследования (Алексеева 2017, Комплексное исследование 2013). Историко-сравнительный, а именно синхронный метод позволил выявить архетипы в произведениях художников трех регионов страны: Центрального, Сибирского и Приморья.

Аксиологические архетипы автор отмечает еще в советском искусстве 1960-х гг., в творчестве художников Москвы и Санкт-Петербурга. Через некоторое время данные тенденции начинают проявляться в искусстве Приморья, почти одновременно с таковыми и в Сибири (Иркутск, Красноярск). Сравнение специфики исторического развития архетипов с 60-х гг. XX в. до начала XXI в. на материале изобразительного искусства Приморья (с привлечением произведений художников других регионов) дало видимые результаты в аспекте выявления региональных особенностей в художественной передаче рассмотренных архетипов и архетипических мотивов.

Изучение творческого и жизненного пути мастеров Приморского края, чьи произведения послужили материалом для исследования, – В. А. Гончаренко, К. И. Шебеко, И. В. Рыбачука, Р. В. Тушкина, Г. А. Омельченко, – позволил осуществить описательно-биографический метод. Социологический подход помог выявить и показать влияние социокультурных изменений на жизнь и творчество художника.

В исследовании задействованы и основы эмпирического исследования – практические методики, которые предполагают взаимодействие с близкими родственниками мастеров, художниками, сотрудниками учреждений культуры. Стоит отметить значимость метода интервью с художниками и их близкими родственниками, который позволил определить доминирующие темы, в том числе привести к пониманию возникновения и сути основных образов в творчестве мастеров, а также рассмотреть личностные особенности художника и основные этапы его биографии.

Автор в ходе исследования актуального художественного опыта при помощи методов наблюдений, интервью и фиксации художественных особенностей произведений на выставках художников Приморья собрал необходимый материал; работа также осуществлялась непосредственно в фондах учреждений культуры и в мастерских художников.

Исследование выстроено согласно современным методам искусствоведческого исследования. Для выявления аксиологических архетипов применен синтез методологических подходов (аксиологический, семиотический, герменевтический, социологический), искусствоведческие и исторические методы. Комплекс подходов и междисциплинарный характер исследования позволили рассмотреть произведения каждого художника в ценностном аспекте.

Произведения российских художников характеризовались с помощью описательного метода. Главным при анализе картин автор считает применение элементов иконографического и иконологического методов, поскольку именно они дали возможность получить основные результаты исследования – выявление аксиологических архетипов в изобразительном искусстве 60-х гг. XX в. – начала XXI в.

Необходимо отметить также, что автор данного диссертационного исследования рассматривал в пространстве картины ценностную проблематику, национальный аспект и ментальную составляющую, а также личностное отношение художника к изображаемому сюжету, включая психологические аспекты характера и социальной обстановки.

К теоретической базе на данном этапе работы можно отнести критические очерки и анонсирующие статьи в каталогах к персональным выставкам арт-критиков А. Лобычева, Ю. Климко и других. Несомненно важное значение имеют материалы галереи современного искусства во Владивостоке – галереи «Арка» (директор В. Е. Глазкова), музея «Артэтаж» (директор А. И. Городний), статьи аспирантов Дальневосточного федерального университета – Е. С. Александровой, Д. А. Катанаевой, К. В. Гольцовой и других. Были проанализированы исследования художественного наследия Приморского края рассматриваемого периода, которые принадлежат дальневосточным искусствоведам – В. И. Кандыбе, М. Э. Куликовой, Н. А. Левданской, О. И. Зотовой, Н. А. Прантенко, А. А. Даценко

и другим. Материалы по истории дальневосточного изобразительного искусства представлены в биографическом словаре Н. П. Крадина, статьях и диссертационной работе В. В. Петухова и других.

Для выявления и изучения ключевых аксиологических архетипов были привлечены произведения художников Центральной России – В. И. Иванова, Г. П. Егошина, И. С. Иванова-Сакачева, В. Е. Попкова, Н. И. Андронова, Г. М. Коржева, Е. Е. Моисеенко, Г. Г. Нисского, С. Симакова, В. Комара, И. Антонова и других. Творчество мастеров Сибирского региона – С. Элояна, А. А. Машанова, В. Сачивко, Л. П. Иванова и других – рассматривались на основе работ исследователей А. А. Квитко, Т. Ю. Сериковой (Сибирский федеральный университет, Красноярск) и других. Также для сравнительного анализа архетипов в искусстве России и Китая привлечены произведения некоторых современных китайских художников: Гуань Джун, Хэ Цзянин, Ван Мин, Ли Джунань.

В исследовании как примеры использованы произведения российских и китайских художников в различных жанрах, репрезентативные по принципам обращения к ценностным архетипам. Проанализированы произведения 24-х художников (5 из которых представляют Приморский край), чье творчество созвучно с развитием презентации ценностных архетипов в искусстве Сибири и Центральной России. Автор обращается к некоторым работам таких приморских мастеров как Андрей Владимирович Камалов, Джон Кудрявцев; исследует в ценностном аспекте особенности авторской художественной росписи народных мастеров декоративно-прикладного творчества Лидии Анатольевны Горенко и Николая Ивановича Горенко.

В круг своего конкретного подробного исследования автор диссертационного исследования включает творчество пяти приморских мастеров, членов Союза художников, которые уже сформировались как творческие личности к постперестроечному периоду – выбрали свой стиль и

метод, определились с направлениями и наставниками в творческом пути (таблица 1).

Таблица 1 – Художники Приморья, творчество которых включено в диссертационное исследование (возрастная категория).

Фамилия, имя, отчество	Годы жизни
Тушкин Рюрик Васильевич	1924–2006
Шебеко Кирилл Иванович	1920–2004
Рыбачук Иван Васильевич	1921–2008
Гончаренко Вениамин Алексеевич	1929–2013
Омельченко Геннадий Алексеевич	Род. в 1936

В основе выбора автором художников легла возрастная категория, составляющая одно поколение, и смена понимания смыслов в постперестроечное время. В плеяде ведущих мастеров Приморского края, таких как В. С. Чеботарев, К. И. Шебеко, И. В. Рыбачук, Р. В. Тушкин, В. А. Гончаренко, Н. П. Жоголев, И. А. Кузнецов, А. В. Телешов, Г. А. Омельченко, С. Ф. Арефин, Ю. В. Собченко, В. П. Цой, автор выделяет из круга приморских художников категорию мастеров, которые работали еще в советское время, и перестроечные события отразились на их творчестве периода 1980–1990-х гг. К рубежу веков мировоззрение художников сформировалось, и критики наблюдают в художественных произведениях собственное представление о произошедших событиях.

Таблица 1 показывает, что выбор автора диссертационного исследования оправдан – это мастера, которые составляют одно поколение (в исключительных случаях старшие художники являлись учителями для молодого поколения, например, как Кирилл Иванович Шебеко – педагог Геннадия Алексеевича Омельченко). Е. Э. Дробышева в статье «Поколение

развлечений: к вопросу о ценностных основаниях поколенческой идентификации» замечает, что в качестве одного из структурообразующих факторов культурного пространства выступает поколение, представляющее собой субкультурное социальное пространство, объединяющее людей единством времени и места их рождения и становления (Дробышева 2016а, с. 50). Кроме того, в выборе художников для исследования сыграли следующие факторы: их причастность к ментальным основаниям национального стиля, наличие символов, отсылающих к национальным образом, основополагающим принципам в изобразительном искусстве.

Рассмотрим основные биографические факты и стилистические особенности творчества ключевых художников диссертационного исследования.

Основными источниками исследования творчества **Кирилла Ивановича Шебеко** стали: воспоминания дочери художника – Лилии Кирилловны Куракиной, альбом его творчества, каталоги к выставкам и материалы интервью. Автор диссертационного исследования ранее уже поднимал тему особенностей творчества художника на XXIII научной конференции с международным участием «Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад» (Федорова 2017).

Опираясь на традиции, К. Шебеко находил свои новаторские подходы и методы. Как отмечает дочь художника Л. К. Куракина, «в основе его живописи – всегда рисунок, и отец владел им в совершенстве. Занимался линогравюрой, где показал себя мастером графики. В основном это сюжеты морские – парусник на море (он подарил матери на День рождения) или ловля сайры в ночное время суток, очевидцем которой он сам и являлся на рыболовецком судне» (Приложение Д. Интервью с Л. К. Куракиной). В основе его творчества лежит реалистическое искусство. Стиль К. И. Шебеко претерпел эволюцию в технике и творческой манере – от соцреализма в авторской манере с тяготением к импрессионистическим техникам к методам

пуантилизма (Приложение В. Ил. 39. 2003. Холст, масло, 65 x 100). Стоит отметить влияние импрессионистов в технике мазка, использовании пленэрных зарисовок, передачи светотеневых вариаций, но «импрессионистической дробности в создании определенного часа суток мы не наблюдаем» (Кандыба 2015, с. 19).

Стоит отметить изменения в творчестве художника, которые отмечают еще с 1960-х годов. Искусствовед В. Кандыба отмечает, что 1966–1967 гг. стали для К. Шебеко рубежными, когда он смог ярко выразить личностное отношение к природе и человеку (там же, с. 16). «В 1960-е гг. Шебеко удалось преодолеть камерность композиции, привычные цветовые и фактурные построения, а к 1970-м выработать свой индивидуальный художественный почерк в живописной технике известной как пуантилизм», — замечает дальневосточный искусствовед Л. И. Варламова (Варламова 2020).

Несмотря на это цветовая гамма полотен художника остается уникальной. «В те времена не было акриловых красок, как сегодня. Отец находил свой цвет, смешивая на палитре. И действительно, насколько щедрый у него колорит в каждом полотне! Его работам характерна яркость, красочность, совершенство техники письма, передача едва уловимых оттенков. У него не пасмурный сумрачный день, а жемчужно-перламутровый с различными оттенками. Как говорили импрессионисты, “цвет лепит предметы”», — отмечает Лилия Кирилловна (Приложение Д. Интервью с Л. К. Куракиной). Среди формальных элементов выделяют еще и светотень, колорит, тон, ритм. В полотнах возможно отметить яркую цветность, щедрую палитру, картины отличаются не только колоритом, но и особой неподражаемой техникой мазка. Художник использует различные манеры письма в зависимости от изображаемых предметов. Тонкие, энергичные, мелкие, точечные, прозрачные, зигзагообразные – вот малая характеристика мазков, которые он применяет в зависимости от настроения, фактуры

изображаемого материала. Тонкое чувство цвета он использует в зарисовках, одновременно увеличивая в законченном полотне цветовую доминанту красного, желтого, синего и других цветов, обозначая пластически пейзажные формы. В некоторых полотнах, по замечанию дочери художника, клал краску, выдавливая чистый цвет из тюбика, по подобию метода Ренуара. Особенno это заметно в таких работах как «Калина» (2002 г. Коллекция семьи художника), «Калина» (2000. Холст, масло), «Калина красная» (1977. Холст, масло. 70 x 90) и «Багульник» (2002 г. Коллекция семьи художника), «Багульник» (1987. Картон, масло. 50 x 60) и другие. Самый предпочтаемый цвет художника – красный. Красный цвет характерен для русской национальной культуры как цвет жизни, эмоционального накала, женской красоты. Но К. И. Шебеко использует как нежную цветовую гамму, так и буйство красок с использованием красного в пейзажах, малахитового — в зарисовках моря.

Творчество **Вениамина Алексеевича Гончаренко** рассмотрено в разных источниках – каталогах к выставкам, материалах интервью с дочерью художника Дианой Вениаминовной Гончаренко, статьях молодых исследователей Д. Катанаева, К. Гольцовой и работах сотрудников Приморской картинной галереи (Н. Прантенко). Вениамин Алексеевич окончил Одесское художественное училище, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Санкт-Петербург). По словам дочери художника, Вениамин Алексеевич Гончаренко проходил обучение в Академии художеств, в классе Бориса Владимировича Иогансона (с 1912 по 1918 гг. Б. В. Иогансон учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и был учеником А. Е Архипова, Н. А. Касаткина, С. В. Малютина, К. А Коровина – *прим. авт.*). Возможно, по этой причине в некоторых его произведениях замечают цветовую контрастность и приемы письма К. А. Коровина. В 1962 г. В. А. Гончаренко после окончания аспирантуры командируют из Ленинграда в Приморский край. Целью долгосрочной

командировки после окончания аспирантуры было создание института – Дальневосточного педагогического института искусств – и обучение живописцев. С 1973 по 1993 гг. он был ректором данного института. За это время он получил, в 1985 г., звание «Заслуженный деятель искусств России», с 1987 г. являлся председателем Приморского отделения Российского фонда культуры.

С момента приезда в Приморье по 1986 г. в его творчестве условно можно выделить период социалистического реализма, хотя сам художник всю жизнь называл себя реалистом. С 1986 по 1994 гг., по замечанию дочери художника, он находится в поисках стиля и новых сюжетов. В 1994 г. Вениамин Алексеевич оставил пост ректора, вел активную преподавательскую работу. Так, у В. А. Гончаренко наблюдают смену подходов в композициях 1994 г., где явны философско-сюрреалистические подходы. Художник использует авторскую технику наложения красочных слоев, появляется особая цветоносность, усиливается символичность содержания, которую отмечает дочь художника Д. В. Гончаренко, и о чем неоднократно говорил сам мастер. В 1994–2008 гг. начался следующий период в его творчестве. В это время он не рисовал эскизы, поскольку считал себя уже мастером. Он говорил: «Душа требовала красок. Захотел раскрасить картины, особенно работы с портретами шахтеров» (Приложение Д. Интервью с дочерью художника). Перелом в творчестве В. А. Гончаренко близкие художника начали наблюдать в 1990-е гг. Он начал ездить в Китай как преподаватель; его живописные полотна стали более яркими, насыщенными по цвету; появились серии натюрмортов. Значимой для этого периода является произведение «Серебро, золото и хлеб» (Приложение В. Ил. 52. 2010. Холст, масло. 55 x 72). Также красочность произведений данного периода возможно связать с тем, что родина художника – Украина (г. Кадиевка Луганской области), где окружающая жизнь с природным колоритом были настолько яркими и насыщенными, что воспоминания о

детстве способствовали проявлению в творчестве такого цветового многообразия. Именно в 1990-х гг. он начинает писать так называемыми в семейном кругу «тяпками-ляпками» (Приложение В. Ил. 54. Святое семейство. 2003. Оргалит, масло. 50 x 40, Ил. 55. Святое семейство. 2006. Оргалит, масло. 60 x 50). Помимо работы маслом в принятых техниках он мог долго и сосредоточенно приклеивать кусочки палитры с нужным оттенком – "тяпки-ляпки" – на полотно. 2005 г. стал переломным, поскольку художник пережил инфаркт. Иногда он рисовал вид из окна своей мастерской в разные времена суток; работал и дома, писал живописные уголки Пушкинской улицы, которые видны были из окон квартиры. Основной тематикой художественных произведений становятся пейзажи бухты Золотой Рог, старых городских кварталов.

Творчество **Ивана Васильевича Рыбачука** относится к малоизученной области в региональной историографии. Сведения о художнике автор изучает по материалам искусствоведа В. И. Кандыбы, анонсирующим статьям к выставкам. Родился художник на Украине в 1921 г., но в связи с предложенной отцу работой семья в 1929 г. переехала на Дальний Восток в Амурскую область. Исследователи отмечают, что большое влияние на стиль и характер наложило его художественное образование (Алексеева 2013а). Еще в детстве И. В. Рыбачук посещал кружок рисования С. Г. Чискидова — ученика П. С. Евстафьева, который в свою очередь являлся учеником И. Е. Репина, где уже показывал талантливое исполнение учебных заданий. С 1937 по 1940 гг. И. В. Рыбачук окончил художественное училище в г. Благовещенске. В 1940 г. переезжает во Владивосток. Здесь его призывают служить во флот. Во время Великой Отечественной войны он участвует в боевых действиях. После 1950 г. оканчивает отделение живописи Владивостокского художественного училища у М. А. Костина и В. С. Здановича.

В. И. Кандыба сравнивает художника с Колумбом, который открывал новые для зрителя места – Чукотку, Командоры, Курилы, Сахалин. Он не только раскрывает удивительный по красоте и красочности мир Дальнего Востока, но и показывает быт и жизнь коренных малочисленных народностей, привлекает зрителей к проблеме сосуществования традиционной культуры и современных реалий. С 1988 г. в течение 18 лет он посещал «Академическую дачу» им. И. Е. Репина, которая служила для художника источником вдохновений и творческих исканий. В различные периоды в творчестве Рыбачука превалируют разные жанровые доминанты и сюжетные композиции. Портреты являются излюбленным жанром художника и по словам дочери их около сотни, при этом их герои принадлежат к разнообразным социальным категориям. Для Приморского края фигура И. В. Рыбачука становится одной из главенствующих в региональном краеведении. Он активный участник художественных выставок различных уровней, в 1990-е гг. – курирует самодеятельное искусство Приморского края в качестве председателя шефской комиссии морского и речного флота при Союзе художников.

Стоит остановиться более подробно также на творчестве **Геннадия Алексеевича Омельченко** (ученик К. И. Шебеко), которое сегодня мало изучено. Не существует монографий, авторских мемуаров, посвященных его творческой деятельности. Фрагментарные сведения встречаются в анонсирующих статьях к персональным выставкам у дальневосточных арт-критиков, искусствоведов – М. Э. Куликовой, Н. А. Левданской, А. М. Лобычева. Отдельные факты, касающиеся личной оценки творческой эволюции, дает сам художник в интервью средствам массовой информации и при личном общении с автором статьи (Приложение Д. Интервью с Геннадием Омельченко). Такая недостаточная изученность объясняется, возможно, тем, что на Дальнем Востоке данная тема не поднималась в кругах теоретиков изобразительного искусства, а средства массовой информации

фиксируют лишь факт, информацию об открытии выставки или участии в групповых выставках, не давая глубокого анализа. Актуален более глубокий анализ творчества художника. Автор диссертационного исследования в докладе на Всероссийской молодежной научно-практической конференции «Россия XXI век» акцентировал внимание на социальном подтексте творчества Г. Омельченко (Краснова 2013), не менее важно и выявление аксиологических архетипов в стилистическом разнообразии произведений. Источниками для исследования явились материалы интервью, художественные произведения Г. Омельченко и личные встречи автора диссертации с художником. Многие характеризуют Г. Омельченко как яркую фигуру в современной Приморской живописи. Например, искусствовед Н. А. Левданская обращается к личности художника при анализе состояния художественного процесса в Приморском крае (Левданская 2006, с. 3-4). Мониторинг интернет-источников показал, что в основном его воспринимают как художника абстракциониста, авангардиста (Персональная выставка обнаженных чувств Г. Омельченко 2011). Действительно, элементы художественного текста, на первый взгляд, вводят зрителя в поле абстрактных картин, ассоциаций и набора символов. Н. А. Левданская интерпретирует художественное творчество мастера с помощью комментариев и теоретических работ самого художника. Становление художника длилось на протяжении многих лет и характеризуется самостоятельным постижением приемов рисунка и выработкой собственной графической техники. Творческая биография насчитывает около двенадцати персональных и более двадцати групповых выставок (Краснова 2014). В творческой эволюции Г. А. Омельченко в 1990-е годы через супрематизм приходит к новым ракурсам передачи ценностей, что подтверждают выставки последнего десятилетия и программная работа «Ту-ту», которая отражает основной символико-стилистический язык художника.

В свою очередь, Рюрик Тушкин, не получив профессионального образования, оказался в передаче традиционных архетипов на одной линии с «мэтрами» приморской живописи. Родился он в 1920-х годах, как и К. И. Шебеко, И. В. Рыбачук и В. А. Гончаренко. Изначально он увлекался гравюрами, которые, отражая высокий уровень профессионализма, позволили ему выйти в художественное пространство, преобразуя традиционные символы и архетипы в творчестве. Анонсирующие сведения о художнике **Рюрике Васильевиче Тушкине** содержатся в буклетеах к персональным выставкам, воспоминаниях и статьях дальневосточных искусствоведов – Л. Варламовой, М. Э. Куликовой, Н. А. Левданской, А. М. Лобычева, на официальном сайте художника (Рюрик Тушкин 2020). Автор диссертационного исследования поднимал тему об архетипах времени в творчестве художника в докладе V международной научно-практической конференции «Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона» (Краснова 2014), «Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай – Корея – США – Австралия – Россия»(Краснова 2012, с. 84-88). Как профессионал он известен и на региональном уровне, и за рубежом, в частности, в США. Уже существует информационная база данных, подготовленная в Дальневосточном федеральном университете совместно с дочерью художника – Татьяной Рюриковной Тушкиной, которая каталогизировала творческое наследие отца (Гольцова, Краснова, Тушкина 2014).

Только в коллекции работ семьи художника насчитывается 486 живописных произведений и несколько десятков графических. Известны работы-копии с картин Марка Шагала, особая общность которых выражается в композиционном расположении летящих предметов, людей, помещениях фигур в нехарактерное для них пространство. Ряд картин хранится в фондах галерей г. Владивостока и в личных коллекциях как в России, так и за

рубежом. Особое восприятие и мировоззрение выдвинуло творчество Р. В. Тушкина в категорию «другого» искусства в контексте Дальневосточного региона в конце XX века (Краснова 2015).

В 1960-е гг. в его творчестве преобладали графические работы. В 1975 г., «...после знакомства в Москве с художниками Малой Грузинской, в частности, с Юлием Юльевичем Перевезенцевым, резко порывает с соцреализмом и последовательно, с присущим ему прилежанием погружается в освоение модернистских течений» (Левданская 2015, с. 39). В 1989 г. состоялась его первая персональная выставка в Приморской государственной картинной галере г. Владивостока, которая принесла ему первую славу интересного и самобытного художника. Неофициальное искусство нашло свое место в официальном учреждении культуры. На упомянутой выставке 1989 г. уже демонстрируются «двойные портреты», портреты друзей – скульпторов, художников. Появляются портреты серии «Цирк» и изображения клоунов. Автор показывает зрителю непривычные формы, цвет, фактуру, объясняя это своеобразными выразительными средствами нового искусства.

В статье М. Э. Куликовой «Выставка шести художников» арт-критик определяет стиль Р. В. Тушкина как фантастический реализм в живописи (Куликова 2011, с. 5). К творчеству Р. В. Тушкина проявляют интерес и зарубежные искусствоведы, в частности, в 1994 г. его персональная выставка с успехом прошла в галерее «СУГ» в университете штата Вашингтон города Пулмен (США), в Тихоокеанском университете города Сиэтл (США), и затем в Центре искусств порта Анджелес (США), несмотря на то, что Р. В. Тушкин является самобытным художником, не получившим специального образования (Приложение Д. Интервью с Т. Р. Тушкиной). Н. А. Левданская, которая рассматривает развитие изобразительного искусства Приморского края в контексте региональных и общероссийских тенденций, причисляет Р.

В. Тушкина к числу приморских художников-нонконформистов 1970–1980 гг. (Левданская 2015, с. 39).

Рассмотрение биографии и основных этапов творчества вышеуказанных художников Приморья позволило выявить образы-символы, в которых заложены традиционные ценности.

Стоит подчеркнуть еще один фактор, актуализирующий данное исследование. Сегодня не подлежит сомнению тот факт, что нарастает тенденция интеграции искусства Приморья в мировое художественное пространство. Уже в постсоветский период, в конце XX – начале XXI вв., в Приморском крае активно начинаются процессы международного сотрудничества в области культурного обмена путем проведения выставок изобразительного искусства по грантовым программам (Государственный университет штата Вашингтон, г. Пуллманн, США и Музей современного искусства, г. Тояма, Япония). Исследователи отмечают становление и тенденции к формированию приморской художественной школы, появление профессиональных кадров (Левданская 2015).

Таким образом, можно уверенно констатировать: международные взаимосвязи позволяют репрезентировать Дальневосточный регион России – с точки зрения определенной дальневосточной тематики сюжетов работ, отличающихся формальными элементами – контрастными цветами, композиционными решениями, характерным колоритом. Художественное своеобразие творческого языка мастеров Приморья отличает совмещение в их художественном мышлении культур Запада и Востока, смешение изобразительных западно-европейских и русских традиций XIX–XX вв., приводящих приморских художников к общему концепту использования вневременных символов и аксиологических архетипов.

Полотна дальневосточных художников выделяются особенными стилевыми чертами, тяготеющими к особому контрасту и колориту. Дальневосточный искусствовед Н. А. Левданская замечает у художников

Приморья «декоративизм, иносказательно-метафорический характер образности и стилистическое многообразие» (Левданская 2015, с. 25-26). Но синтез художественных традиций, обращение к аксиологическим архетипам, взаимосвязь с российским искусством Центрального и Сибирского регионов и общая тенденция тяготения к традиции с помощью семиотического и иконологического анализа искусства Приморья ранее не рассматривались. Данная работа ориентирована на некое восполнение этого пробела. Использование аксиологических архетипов является своеобразной наглядной интерпретацией мастерами исторических событий России через семиотические смыслы художественно-выразительными средствами. Сегодня региональная специфика искусства Приморья уверенно входит в международный диалог, и именно в этой связи важно рассмотреть аксиологические архетипы в изобразительном искусстве Приморья от 60-х гг. XX в. – начала XXI в.

2.2.Ключевые аксиологические архетипы в творчестве художников Приморского края и Центральной России

2.2.1. Архетип Героя

Образ Героя в истории изобразительного искусства рассматривается через скрытые смыслы. Обращение к архетипу Героя автор выделяет в портретах героев труда в советской живописи. Основной анализ работ современных российских художников выполнен через призму героического образа Георгия Победоносца, поскольку архетип Героя берет свое начало в иконописной традиции, преображаясь в образ Героя-Победоносца. Следует заметить, что в современной живописи традиционные силуэты, иконографические схемы заметно упрощаются, остаются лишь основные характерные контуры и очертания, семантические намеки. «Разные художники находят свои живописные приемы, вырабатывают свой

живописный язык, за счет которого иконописный образ превращается в некий универсальный символ» (Регинская 2009, с. 126).

Как отмечает автор диссертационного исследования, образы, созданные на основе архетипа, в эволюции своего развития приобретают психологический аспект, что приводит в середине XX в. к появлению портретов героев труда, покорителей стихий природы. Так, возможно выделить еще один аспект героического архетипа, связанный с индивидуальностью, очеловечиванием, но в основе своей – борца. Человек труда воспринимается как герой своего времени, при этом героизации подвергаются обыкновенные люди, без обозначения чина и родовой принадлежности. Большое количество архетипов автор усматривает в живописи Центрального региона России, в образах героев «суворого стиля» советской живописи 1950–1960-х гг., который отличается не столько лаконизмом и экспрессией, сколько содержанием общественного интереса. Как подчеркивает В. С. Манин, «все критики объясняли появление искусства 1960-х гг. сменой сталинского режима “оттепелью”» (Манин 2007, с. 108). Среди художников Центральной России стоит отметить работы Н. И. Андронова (Приложение В. Ил. 4. Плотогоны, 1958–1961. 211 x 245. Холст, масло; Ил. 5. Монтажник, 1958. Холст, масло. 183 x 136.), Н. И. Смолина и П. А. Смолина (Приложение В. Ил. 6. Полярники, 1961. Холст, масло. 157 x 294), Т. Т. Салахова (Приложение В. Ил. 7. Нефтяник, 1959. Холст, масло. 80 x 80), П. Ф. Никонова, И. С. Глазунова (Приложение В. Ил. 9. За ваше здоровье, 1977. Холст, масло. 300 x 250. Ил. 10. Русский мужик, 1967. Фанера, масло; металл, чеканка. 150 x 96). Стоит выделить еще один аспект героизации – герои войны, например, серия работ Г. М. Коржева «Опаленные огнем войны» (Приложение В. Ил. 8. Следы войны, 1963–1964. Из серии «Опаленные огнем войны». Холст, масло. 200 x 150).

Для выстраивания предпосылок стабилизации системы ценностей в творчестве мастеров Приморья автор анализирует образ героя в

произведениях художников Приморского края 1960-х гг. Героические образы в это время являются основополагающими в творчестве многих приморских художников несмотря на изобилие пейзажной линии.

Портрет – это основной жанр, в котором проявился данный тип архетипа Героя, с которого начинает формироваться ценностный круг архетипов. Позже портрет совмещается с пейзажной линией, становится уникальным дальневосточным характерным жанром для презентации региона. Приморский край не стал исключением из общего русла развития изобразительного искусства в целом и портретного жанра в частности. Анализ творчества приморских художников – В. А. Гончаренко (1929–2013), И. В. Рыбачука (1921–2008), К. И. Шебеко (1920–2004), которых сегодня считают основателями приморской живописи, показал, что изображение на холсте героев профессии, в особенности специалистов морской, строительной, угольной промышленности, становится устойчивым и популярным сюжетом. Особую уникальность портрет приобретает за счет использования пейзажа на заднем плане.

Как уже было подчеркнуто, биография накладывает свой определенный отпечаток на проявление особенностей творчества художника, поэтому оправдано рассмотрение конкретных работ во взаимосвязи с биографическими реалиями приморских мастеров.

Основным направлением творчества **Вениамина Алексеевича Гончаренко** являются портреты близких ему людей, но в то же время важными темами в начале творческого пути становится жизнь шахтеров, изображение героического образа (Приложение В. Ил. 46. Шахтеры. 1958. Холст, масло. 60 x 72; Ил. 48. Шахтер после бани. 1957). Мастер пишет мечтательные и ностальгические образы шахтеров, например, в произведении «Шахтер. Утро на шахте» (Приложение В. Ил. 49, 1961). Как отмечает дальневосточный искусствовед О. И. Зотова, «образ нового героя – размышляющего – закладывается в творчестве В. Гончаренко в 1960-х годах,

который до 1970 г. раскроется в полном объеме в портретном жанре» (Зотова, 2008).

С другой стороны, Вениамин Алексеевич ищет новые образы и методы, реалистично подавая действительность, натуралистично, экспрессивно, с личным отношением к портретируемому, зачастую абстрагируясь от общих идеологических установок и даже вопреки им. Так, работа «**Шахтер с лампой**» (Приложение В. Ил. 47. 1956. Холст, масло. 56 x 31) контрастирует с произведениями, выполненным для участия во всесоюзных выставках в качестве государственного заказа. На полотне представлен не мечтательный герой, а реалистичный персонаж – его лицо измазано углем, рабочая одежда измятая и грязная, что говорит о физически тяжелом, изматывающем труде. И только лампа с контрастной красной рубашкой создают цветовые акценты в этой депрессивно-черной цветовой массе, показывают всю силу и мощь героя, как поборника света, справедливости на благо общества. В героическом образе заложены античные мотивы борьбы. Последующие произведения В. Гончаренко, уже на рубеже веков, показывают эволюцию творчества художника, где самоанализ и психологизм работ делают портреты отдельным откровением автора.

Сегодня огромное количество работ составляет и наследие приморского художника **Ивана Васильевича Рыбачука**. В творчестве мастера одну из ведущих линий занимает пейзаж (Приложение В. Ил. 113. Северный пейзаж. 1963. Ил. 114. Осень. Чукотка. 1961; Ил. 115. Камчатка. Мыс Лопатка. 1978; Ил. 116. Камень в тундре. 1955). Как отмечает дальневосточный искусствовед В. И. Кандыба, главной темой для художника стало изображение северной природы и освоение ледокольного флота. Напряженность, монументальность, суровость Севера воплощены в его произведениях как природные неотъемлемые черты (Кандыба 1990, с. 26). Постоянные поездки, знакомство с местными жителями Чукотки сделали

работы Ивана Васильевича уникальным социальным и историческим срезом данного периода.

Исследователи особо отмечают в творчестве художника «портреты творческой интеллигенции, которые становятся продолжателями репинской линии» (Зотова 2008). Стоит отметить образы профессионалов-романтиков своего дела. Так, портрет наблюдателя китобойца одновременно героичен и романтичен (Приложение В. Ил. 112. **Наблюдатель китобойца «Пурга»**. 1957. холст, масло. 45 x 60). С другой стороны, этот портрет подтверждает исторический факт и реалии того, как человек борется со стихией, использует ресурсы моря, становится повелителем и распорядителем природы. Как отмечает автор диссертационного исследования, психологически образ героя трансформируется из образа борца в облик всемогущего героя – уверенного в себе и спокойного. Профессии морской и строительной промышленности – китобоя (Приложение В. Ил. 110. Капитан китобойца Еременко В. 1957. Холст, масло. 65 x 50), судового врача (Приложение В. Ил. 111. Судовой врач. 1985 г. Холст на карт. 58 x 43), матроса, строителя (Приложение В. Ил. 109. Строитель БАМа. 1976. Картон, масло. 98 x 75,5) – художник пишет, применяя такую краску, как кость жженая, с целью придать героям статичность и монументальность, подобно каменным памятникам в истории государства.

Творчество приморского живописца **Кирилла Ивановича Шебеко** отличается ярким многоцветием красок дальневосточного пейзажа. Портрет не занимает доминирующую линию в его творчестве, но становится отражением эпохи. Архетип героя выражен через сильные, волевые характерные персонажи. В особенности стоит выделить портреты военнослужащих – **«Байрачный И. С.»** (Приложение В. Ил. 26. Байрачный И. С. 1961. Картон, масло. 34,5 x 48,5), **«Пограничник Вячеслав Павлов»** (Приложение В. Ил. 27. 1966. Холст, масло. 103 x 67,5), **«Механик-водитель бронетранспортера рядовой Коробский. Участник боев на о. Даманский»**

(Приложение В. Ил. 28 1969. Холст, масло. 50 x 70) и другие. Постоянное участие художника во всесоюзных выставках говорит о широком развитии образа, развитого на основе архетипа Героя в портретном жанре, который получает распространение в изобразительном искусстве соцреализма. Таким образом, герой К. И. Шебеко – это человек основательный, с твердыми убеждениями, готовый взглянуть в лицо трудностям и препятствиям на жизненном пути. Его не страшат тяжелый труд или суровые условия. Душевное спокойствие и уверенный взгляд создают особый художественный образ в каждом портрете.

Художники Приморья с 1960-х гг. в своих произведениях открывали для зрителя новые места и новые образы, следуя общему государственному заказу, являлись своего рода как «писателями» особой истории региона, так и хранителями традиций – духовных и художественных. В развитии образа героя на рубеже XX–XXI вв. также наблюдается отражение личностного восприятия каждого художника, психоаналитическое представление себя в образе героя. Автор диссертационного исследования отмечает: иконологический анализ образцов творчества художников показал, что, несмотря на идеологическое давление и повсеместное использование метода социалистического реализма, художники находят собственный способ выражения общих идей в образе героя как архетипа Воина – борца со стихией, подобно иконописному образу Георгия Победоносца, который в исторической эволюции не теряет своей первоначальной функции борьбы со злом.

Российский искусствовед нонконформистского движения Е. Ю. Андреева начинает говорить о «тренировке чувства священного» в искусстве Санкт-Петербурга и Москвы еще с середины XX века, подтверждая гипотезу автора о предпосылках стабилизации системы ценностей еще в советское время. Образ героя, соединяющий в себе иконописные и живописные приемы, мы встречаем в искусстве этого периода, например, в коллекции

работ современной живописи музея современного искусства «Эрарта» (г. Санкт-Петербург). Автор данного диссертационного исследования выделяет, в частности, несколько произведений, в которых присутствует аксиологический архетип за счет использования приемов иконописной живописи. Так, например, работу «**Память**» Е. Саврасова (Приложение В. Ил. 11. 1968 г. Холст, масло. 138 x 106), отличает время создания и смысловая доминанта – традиционная иконописность контрастирует с современным тогда искусством нонконформизма. «Черты иконописного написания фигуры на переднем плане отражаются в выражении лица, в наклоне головы, в жесте левой руки», – замечает директор музея Михаил Овчинников (Овчинников 2012, с. 126). На заднем плане выписан городской пейзаж линейными цветовыми пластами, где урбанистическое пространство города замещают иконные горки и купольные строения. Белый, красный и черный цвета, сюжет и тематика приравнивают произведение к нонконформистскому движению. Память об иконографии остается в композиционном центральном расположении героя, что говорит об иерархичности и доминирующей роли архетипа. Это лишь некоторые примеры, подтверждающие, что предпосылки стабилизации системы ценностей появляются еще в советское время с 60-х гг. XX в., и живопись мастеров Приморья не стала исключением.

Также особо подчеркнем, что во второй половине XX века ослабевает идеологическая значимость героической темы. Исследователь советского искусства В. С. Манин замечает на примере творчества советского и российского художника Г. М. Коржева (1925–2012) 1960-х гг., что «после многочисленных сюжетов с героическими сражениями и трудовыми подвигами, кочевавших из картины в картину, снижение героического пафоса до бытовой темы, рисующей простых людей в обыденной обстановке, являлось кощунством над великим предназначением искусства... Затем

художник обратился к библейским и евангельским темам» (Манин 2007, с. 117-118).

Особо стоит обратить внимание на современные работы, в которых архетип героя проявился в образе Святого Георгия Победоносца. В 2000-х гг. приморский художник Геннадий Омельченко не раз обращается к образу Георгия Победоносца (Приложение В. Ил. 66. Чудо Георгия о змии. 2008. Оргалит, масло. 60 x 90). Г. Омельченко зарекомендовал себя как приморский авангардист, но мастер поднимает на протяжении всего творческого пути глубоко философские темы. В его произведении «Георгий Победоносец» (Приложение В. Ил. 65. 2008. Оргалит, масло. 160 x 80) наблюдается использование неких вневременных символов (по Н. В. Регинской). Иконография святого выстраивается посредством использования вариаций охристого и золотого тонов, образного построения силуэтов коня и всадника, придающих картине «обаяние древнего, потускневшего за века иконописного образа» (Лобычев 2009, с. 85). Геометрические формы, аналогичные мозаичной многоплановости, плоскостной ориентации древней фрески, выстраивают трансформированную, новаторскую схему иконографического сюжета. Различные по художественной выразительности линии – прямые, волнистые, полукруглые – придают работе плановость и выделяют пространственное решение в рамках обратной перспективы. Выделяются основные формы христианских архетипических символов – круг, квадрат, которые выливаются в сопутствующие атрибуты Георгия Победоносца – нимб, копье, змий. Палитра содержит оттенки золотого спокойного цвета, смешанного с традиционными красно-оранжевыми локальными пятнами, заключенными в слои абстрактных форм. Схематизация и символическая трактовка иконографического образа проявляются в работе путем пространственной системы, колористической доминанты и знаковым элементам. Смелые композиционные и цветовые

решения отсылают стилистику работы к авангарду, к театральным приемам А. Веснина и Н. Гончаровой (Краснова 2014).

Через 10 лет художник повторяет образ и делает его доминирующим в экспозиционном пространстве выставки «Диалог с Богом» (Приморская государственная картинная галерея, 26 мая – 17 июня 2018 г.). Представленные живописные работы и графические листы с эскизами к ключевым работам более экспрессивны, эмоциональны, чем предыдущее произведение 2008 г., и представляют более выраженную концептуальную линию борьбы добра со злом. Геннадий Омельченко экспериментирует с формой и помещает на контрастном ярко-желтом, охристом полотне **«Икона. Георгий Победоносец. 2 вариант»** (Приложение В. Ил. 77. Икона. Георгий Победоносец. 2 вариант. 2018. Холст, масло. Выставка Г. А. Омельченко «Диалог с Богом», Приморская государственная картинная галерея, 26 мая – 17 июня 2018 г.) несколько изображений Святого Георгия, сказочных коней, будто копирует, делая цитаты на древнерусскую тему в одном произведении: «Мне пришлось к традиции обратиться, к русской. Но в традиционном смысле я не смог бы выразить, потому что это уже выражено, в иконе. Мне нужно искать другой путь, развить эту традицию или трансформировать... на своем языке выразить», – замечает художник (*Цит. по: Данилюк 2018*). Как замечает дальневосточный искусствовед Елена Клымяк, «он взял иконный тип, в котором Георгий Победоносец, сидя на коне, убивает змея. В процессе работы образ претерпел очень интересную эволюцию. На завершающей, главной картине выставки — «Иконе» — вдруг появляется целая лава коней, святых» (Клымяк 2018). Второй вариант иконы **«Георгий Победоносец»** отличает особый строй и композиционное решение. Декорativизм достигает своего апогея из-за ритмичного изображения полукруглых форм, которые упорядочивают сквозное движение картины. Фигура главного героя – Георгия Победоносца, превалирует и располагается выше всех остальных участников. Так, основная динамика нисходит сверху вниз, выстраивая

поперечные линии. В такой упорядоченной борьбе участвует не один герой, а все фигуры, образующие цветовое полотно в охристо-оранжевых, землянистых тонах. Настроение праздника, яркой победы создает алый фон, обрамляющий все действие – ключевой цвет в иконописной традиции. На коварного змея направлены все силы - несколько копий пронзают абстрактную фигуру внизу. Иначе говоря, цвета, родственные иконографии традиционного сюжета, при эволюции других средств художественной выразительности, сохранены в многоуровневой композиции, придавая ей особую декоративность.

Г. Омельченко в творческой стратегии личностного развития эволюционирует от абстракционизма с экспрессионистической манерой к поп-арту с авангардной цветовой палитрой, от соц-артовских идей к глубоко-философским фундаментальным основам. Сохраняя вневременные символы, художник экспериментирует со смыслами, отвечая на вечные жизненные вопросы. Не теряя философской основы работ, Г. Омельченко остается современным художником. Следуя за инновациями и современными художественными формами, художник пишет картины абстрактно, вводя символы, знаки, а в некоторых случаях технические элементы и биологические структуры. Это доказывает, что урбанизация современного мира, логико-центрическое мышление присутствуют в развитии сюжетных линий полотен художника. Вместе с тем Г. Омельченко новаторски передает канонические образы Георгия Победоносца, основные традиционные символы, базируясь на аксиологических архетипах, которые он дополняет собственной стилистикой. В 1990-е гг. он тонко и талантливо использует приемы соц-арта, отражая настроение всей перестроечной эпохи. В целом, все творчество Г. Омельченко свидетельствует о глубине его философского мышления, парадигма которого воплощается в его полотнах сквозь призму современных явлений и личностного восприятия общечеловеческих ценностей (Краснова 2014).

Стоит отметить, что подобные темы образов Георгия Победоносца затрагивают в 1980–1990-х гг. в г. Санкт-Петербурге, в частности, художники в творчестве группы «Три богатыря» (Феликс Волосенков, Валерий Лукка, Вячеслав Михайлов), для которых «характерно доминирование древнерусского мотива иконописи в выражении стилистики концептуального экспрессионизма» (Регинская 2009, с. 143).

Труд художника обоснованно можно интерпретировать в русле великой миссии, когда мастер считает себя ответственным за конструктивное движение, прогресс, за формирование жизненных ориентиров, гражданского сознания, общечеловеческих ценностей. Если обратиться еще раз к теоретическим положениям А. А. Квитко, который выделяет архетипический образ героя-подвижника, проецируемый на представителей сферы культуры (Квитко 2017в, с. 103), то в данном аспекте автопортреты приморского художника **Рюрика Васильевича Тушкина** представляют архетипическое выражение творческого начала героизации художника как подвижника. Мастер имеет огромное количество полотен, где он анализирует свой образ и сопоставляет его с другими персонажами, включает свой автопортрет в различные слои картины и выражает свой труд как героический, сопоставимый с трудом врача души человеческой.

Стоит сделать вывод, что присутствие архетипа Героя явно прослеживается в современной живописи. Обращение к этому образу наблюдается в искусстве 1980–1990-х гг. в Центральной России, в Приморском крае данный образ актуализируется в начале 2000-х гг. через вневременные символы Святого Георгия Победоносца, который является символом защитника, победителя в русской религиозной мысли. Характерно, что в развитии образа Героя на рубеже XX–XXI вв. все более наблюдается личностное восприятие каждого художника.

Героические образы в соалистическом реализме приморских живописцев присутствуют в первую очередь как архетипы борьбы с дальневосточной

природой, необузданной стихией. Художники, хотя и придерживались общей идеологической линии в искусстве, диктуемой государством, открывали для зрителя в своих произведениях новые места и свои, новые героические образы, являясь одновременно как хранителями традиций – духовных и художественных, так и «летописцами» уникальной истории, особых реалий жизни, культуры и быта Приморья.

2.2.2. Архетип Древа жизни

Во многих мировых культурах дерево – символ живой земли, циклической сущности рождения, смерти и возрождения. Деревья символизируют «жизненную силу, жизненный цикл», щедрость. Дерево – символ того, что идет постоянная смена поколений, в которой нет перерыва» (Закутнов 2009, с. 7). Древо жизни связывают с женским божеством плодородия, соотносимым с землей и водой, от которого ждали и продолжения человеческого рода (Денисова 2012, с. 45). Автор диссертационного исследования сосредоточивает внимание на значении дерева как знакового символа родного места и семейного очага. Архетип Древа жизни находит отражение как в русской литературе, так и в классической школе реалистического искусства. Пейзажная линия, например, И. И. Шишкина строится на образах, отражающих ментально-ценностные основания российской культуры – бескрайние поля, извилистые дороги, вековые деревья. Изображая русскую природу, художник обращается к образу сосны, как отражению былинной мудрости, моши и величия русской души. Фольклорный образ Древа жизни мы встречаем и у представителей авангардной живописи – Н. С. Гончарова, например, передает его в своих многочисленных эскизах к театральным постановкам сквозь призму

праздника, с использованием мотивов традиционной народной вышивки, росписи и резьбы по дереву (Мишаёва 2013).

Современные сибирские художники, среди которых А. А. Машанов, С. Элоян, В. Сачивко, также в своем уникальном творчестве обращаются через метафору к архетипам, затрагивая в работах христианские и языческие мотивы. Исследователь Уральского федерального университета Анна Квитко отмечает в творчестве данных художников оригинальную трансформацию христианских образов, взаимосо существование циклической и линейных мировоззренческих моделей в сознании художников. В статье «Языческое и христианское в творчестве современных сибирских художников (на примере творчества А. А. Машанова, С. Элояна, В. Сачивко)» (Квитко 2012б, с. 45-47) автор обращается к произведениям А. А. Машанова, посвященным православным праздникам. Рассматривая «Яблоневый спас», «Пасху», «Праздник Ивана Купалы» сквозь призму двух мировоззренческих позиций, синтезируя при анализе работ иконологический и историко-генетический методы, исследователь приходит к выводам: «художник применяет архетипические мировые знаки-символы, среди которых образ Древа Жизни, образы Божественных Матери и Сына» (там же). Древо жизни, наряду с архетипом Героя и архетипом «Небесное – Земное» появляется и в произведении С. Элояна **«Святитель Иннокентий Иркутский»** (Приложение В. Ил. 106. 2004. Холст, масло. 135 x 70) как «архетип “Мировой оси”, находящий выражение в образах дерева, светового столба, креста, горы» (Квитко 2014).

Символ Древа жизни нередок также и в живописи мастеров Приморья, например, Рюрика Васильевича Тушкина. Анализ творчества художника позволил выявить основные визуальные образы-символы, в которых заложены традиционные ценности. Целью данного исследования был поиск ценностных архетипов в работах Р. В. Тушкина с 1975 по 2006 гг., отражающих ценностные ориентиры русской культуры. Творчество Р. В.

Тушкина рассмотрено автором диссертационного исследования с точки зрения ценностных ориентиров – архетипических образов в период переломного времени для всей страны, в 1970–1990-е гг.

Символ дерева прослеживается в работах Рюрика Тушкина «Сон» (Ил. 95. 1988. ДВП, масло 100 x 90), «Древо жизни» (Ил. 97), «Зимний вечер» (Ил. 100. 1994, ДВП, масло, 110 x 80). Синтез ценностей в одном произведении художника выступает как уплотнение художественного пространства картины. В произведении «Сон» кровать вписана в общую массу живописного полотна, разделенного на три составные части, подобно архетипу Древа жизни в мифологическом мышлении. Нижняя – мир земной, состоящий из первооснов черного, желтого и зеленых цветов, которые образуют многоцветье земли, травы. Средняя часть представлена деревом, вырастающим подобно древу мира, и той самой кровати. И третья часть – обширная крона с обитателями – изображениями многочисленных рыб, которые висят, лежат, двигаются, находятся в непрерывной динамике. Художник выстраивает аллегорию людских коварных сетей и уподобляет рыбу человеку, запутавшемуся в сетях взаимоотношений. Он отождествляет себя с данным существом, соответственно совершенно комфортно и благополучно чувствуя себя в обескураживающей обстановке рыбного хаоса. Антропоморфный образ и сопоставление своей личности с мудрым деревом, с символом рыбы, отсылает работу к мифологеме Дерева жизни. Изображение дуба в символике национальных характеров делает работу особенно сопричастной к российской культуре. Использование традиционных основных цветов – черного, желтого, зеленого и красного – приобщает работу к авангардному сочетанию, колористическому контрасту. Так, автопортрет и изображение художника в данном произведении многогиеки из-за непосредственного изображения себя в качестве героя и отождествления своего образа с символом, особенно архетипом дерева, который совместим с такими понятиями, как мудрость и стойкость духа.

Символико-архетипический язык Р. В. Тушкина воспроизводит дискурс ценностей культуры в художественном пространстве переломного времени 1970–1990-х гг. Творчество Р. В. Тушкина является отражением не столько «свободного» и «нового» искусства, сколько носителем и популяризатором общечеловеческих ценностей, традиционного понимания человеческой жизни, основ универсального культурного кода, выраженного в визуальных образах-архетипах. Безусловно, приморский мастер использует традиционные каноничные цвета, некоторые композиционные схемы центрального расположения фигур. Но Рюрик Тушкин преображает работы собственными вводимыми символами. Таким образом, художник использует приемы психоанализа и показывает личную интерпретацию символов-архетипов.

Автор диссертационного исследования отмечает эволюцию средств художественной выразительности в развитии образа на основе архетипа Древа жизни в выстраивании спектра разного символического содержания в зависимости от различных видов деревьев. Так, классический образ березы становится типичным для сказок, фольклора, художественной литературы и произведений русской живописи. В приморской живописи данный образ в этюдном исполнении писал К. И. Шебеко (1920–2004), активно используя данный сюжет в зарисовках дальневосточной природы, хотя сама по себе береза для Дальнего Востока – не очень характерный архетип. Однако, исходя из семейного архива художника, авторы знают, как мастер любил природу средней полосы России, и белая береза характерна для растительности поселка Циммермановка, который был для него родным домом. В произведении **«Камчатская береза»** (Приложение В. Ил. 45. 1976. 50 x 61. Оргалит, масло) пастельными тонами выписаны стволы берез, одетые в огненные одежды обволакивающих кроны листвьев, словно художник передает праздничный момент. На фоне суровой природы,

безмолвного пейзажа этот прием придает осеннему разноцветью явную торжественность и праздничность.

Данный архетип является универсальным, и его воплощение автор диссертационного исследования наблюдает как в российском изобразительном искусстве, так и в китайском. Традиционно выделяют три основных жанра китайской живописи – пейзажная живопись «горы и воды», портретный жанр, изображение бамбука, насекомых, растений, птиц – «цветы и птицы». Выделяют анималистическую живопись, живопись с фигурами людей.

Так, древо с позиции аллегории может рассматриваться в разном творчестве и далеко не всегда доказуемо, что это именно архетип Древа жизни. Стоит отметить, что данный архетип получает развитие в различных этнических аспектах. В китайской культуре символ встречается как в традиционной живописи, показывая преемственность и мудрость древних, так и в произведениях китайских художников, вобравших европейские традиции академической школы. В Приморье художник В. П. Цой (1938-2015) как представитель корейской этнической общности прибегает к использованию данного архетипа, показывая его гибкость и актуальность в современной художественной среде. Художник стилизованно, контрастно и декоративно обращается к данному архетипу, превращая его в яркий символ времени, обозначая причастность к опыту предшествующих поколений и семейным ценностям (Приложение В. Ил. 124).

2.2.3. Архетип Великой матери

Архетип Великой матери является одним из самых востребованных символов в искусстве, который в западной традиции в большинстве случаев обращен к образу Богоматери.

Обратимся к эволюции развития сюжета в 60-х гг. XX в. в произведениях «сурowego стиля» мастеров Центральной России. Стоит отметить работы художников этого времени – В. И. Иванова (Приложение В. Ил. 12. На Оке, 1972. Холст, масло. 147 x 210; Ил.13. Родился человек, 1969), Г. П. Егошина (Приложение В. Ил. 16. Рождество, 1994. Холст, масло. 90 x 95. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), И. С. Иванова-Сакачева (Приложение В. Ил.17. С днем рождения, Филипп Данилович! 1975. Холст, масло. 212 x 223), В. Е. Попкова (Приложение В. Ил. 14. Воспоминания. Вдовы, 1966. Холст, масло. 160 x 224; Ил. 15. Хороший человек была бабка Анисья, 1973. Холст, темпера. 285 x 345), где архетип Матери передан через тему матери и ребенка. Стоит отметить сходство матерей, потерявшими своих сыновей и вдов, потерявшими на войне мужей. Воспитывая сыновей на благо Родине, отдавая супруга или сына войне, они жертвуют ради победы, находят силы пережить потерю и смириться. Без таких матерей невозможно становление мужчины как героя, что наглядно передает художественный язык, показывая взаимосвязь двух архетипов — Великой Матери и Героя. Архетип Великой матери в произведениях этого периода воплощается и в образе работающей женщины – матери-труженицы. Мать, держащая на руках ребенка, изображается чаще всего на природе – в поле, на земле, символизируя связь с ней, как продолжение рода, обозначая плодородие и благосостояние, либо в доме – в уютном и защищенном месте.

Остановимся на произведениях В. Е. Попкова, творчество которого, по замечанию советского и российского искусствоведа В. С. Манина, «как бы прервало “суровый стиль”, который стал себя исчерпывать» (Манин 2007, с. 83). «В начале 1970-х гг., – отмечает исследователь, – обозначилась образная структура и смысл образов, разошедшиеся с “суровым стилем” и обозначившие контуры неоманьеризма XX в.» (там же). Образ матери в картинах Виктора Попкова соединяет психологические, социальные перипетии советского человека. Он рассматривает мать как в бытовой среде

советской семьи – в квартире или на отдыхе, на природе, так и преображает образ трагизмом ситуации, давая новый толчок для понимания всех вариаций этой роли для женщины, как, например, в полотне «Мать и сын» (Приложение В. Ил. 18. 1970. Холст, масло. 150 x 140). В. Е. Попков выстраивает круговую композицию, где изображена мать, стоящая перед лежачим, больным сыном. Над кроватью в красном углу располагается иконка Богоматери. Так, иконописный образ вплетается тонкой нитью в пространство картины, где мать становится наставницей и защитницей для уже выросшего сына, появляется новое значение образа. Стоит отметить не совсем обычную передачу образа Матери, основанную на собственном автобиографическом переживании, в портрете жены с ребенком кисти Виталия Комара (Приложение В. Ил. 19, 19а. Диptyх. 1972), который раскрывает тему материнства, графично, плакатно изображая сцену игры молодой матери с ребенком.

Из живописцев Центральной России начала XXI в. отметим художницу **Инну Антонову (Ростов-на-Дону)**, работы которой тяготеют к фольклорным традициям, авторским исполнениям иконографических сюжетов. Подобно многоступенчатому, последовательному иконописному изложению сюжета Покрова Богородицы, она тщательно выписывает **образ Богоматери Умиления**, располагающейся над людской суетой и внешним миром (Приложение В. Ил. 24. Покров Богородицы, 2008 г. Холст, масло. 125 x 86).

В современной живописи Сибири исследователи при рассмотрении архетипа Великой матери выделяют **христианский архетип Богоматери**. В частности, А. А. Квитко в творчестве сибирских художников отмечает данный архетип в картинах таких мастеров, как Е. А. Ткачук, В. В. Сачивко, А. И. Волокотин, В. В. Бондина, А. Н. Машанов, А. И. Краснов, Л. П. Иванова, С. Н. Элоян, К. С. Войнов (Квитко 2017б, с. 156). Особое внимание автор уделяет творчеству художницы Юлии Ивановой, подчеркивая, что архетип Великой матери воплощается не только в работах на религиозные

темы – в образе Богоматери, но и в тех, где в сюжетах присутствуют образы матери и ребенка.

Если рассматривать архетип Великой матери в творчестве художников Приморья, то стоит обратиться к произведениям современного приморского художника А. В. Камалова, в частности, к произведению «**Все мы в руце Божией**» (Камалов, 2006) (Приложение В. Ил. 104б. 1997. Доска, левкас, темпера. 80 x 65 (обратная сторона)), стиль которой О. Г. Дилакторская справедливо определяет как стиль русской иконописи (Дилакторская 2008).

Как отмечает Р. Блинт, работы А. В. Камалова «**Мать и дитя**» (Приложение В. Ил. 105. 1980. Офорт, бумага. 42 x 52) и «Гнездо» повторились в произведении «Все мы в руце Божьей» (Блинт 2003, с. 2). Среди толпы выделяется мать с ребенком на руках. Данный прием не используется в древней фреске и представляет собой внесенный, новаторский элемент. Однако символически изображена толпа людей, в белых рубахах, с непокрытой головой и безволосых, что позволяет говорить о художественной эволюции образа матери. Таким образом, возможно заметить аллюзии современного художника к символике древнерусских образцов. А. В. Камалов фрагментарно вычленяет только жест руки и символ Богоматери, которые в современном художественном значении становится аксиологическим архетипом. Символическая трактовка выявляет, что со временем акцент основной фигуры Богоматери начинает превалировать над деталями иконографической схемы, оставляя лишь главный смысл. Художник интерпретирует архетип через призму своей личности, социума, времени.

Уместно отметить, что черты иконописного жанра в творчестве приморского художника соотносятся с иконописной символикой в следующих аспектах: тенденция к многоцветию – несмотря на сохранение иконографического трехцветия, появляются оттенки, дополнительный колорит; упрощение иконографической схемы путем отказа от мелких

деталей, выделение главной доминантной линии; символизация атрибутов – нимбы святых, рука, двуперстие, которые вписывает художник в современное пространство.

Архетип Великой Матери присутствует и в работах приморского художника **Вениамина Гончаренко**. В данном случае важны метод и авторская техника написания работы, заключающиеся в изначальном первичном ощущении цвета, который образует отдельные колористические формы. Обращение к архетипу Матери отмечено в произведении «**Святое семейство**» (Приложение В. Ил. 54. 2003. Оргалит, масло. 50 x 40), где в наложении красочных разноцветных слоев темно-синего, красного, зеленого, желтого выделяется образ Богоматери с младенцем. Фигуры, как особые сакрализованные персонажи, обозначены ореолами-нимбами. Образ матери выполнен в красно-синем колорите, младенца – в желтом. Иконография Богоматери с младенцем идентифицируется через силуэт, расположение основных фигур в центральном композиционном положении. В. Гончаренко так объясняет применение новой техники в живописи и процесс создания таких полотен: «Или я использую еще один метод. Очищаю палитру после продолжительного использования. На ней, безусловно, остается краска, засохшая, разумеется. Счистил ее мастихином, и бросаю на холст. Начинаю выискивать в краске какой-то смысл, ищу в себе ассоциации, образы. Возможно, драматические, лирические, возможно, пока обобщенные, но, рано или поздно, они возникают. И когда я представляю что-то, чувствую, что здесь надо было бы положить желтую. Беру другой кусок, только желтой краски, и кладу рядом, и еще рядом, и вот вижу – попугай, один, второй, да они целуются! И тогда я уже начинаю создавать идейно осмысленный конкретный образ, превращающийся в картину...»(Приложение Д. Интервью с Вениамином Гончаренко). Таким образом, при выстраивании цветовых пятен, основанных на цветовосприятии и подсознательном ощущении, образуются архетипические сюжеты, затрагивающие христианские символы,

цветовую иконописную символику, иконографический тип Богоматери. Через три года, в 2006 г., художник вновь создает «Святое семейство» (Приложение В. Ил. 55. 2006. Оргалит, масло. 60 x 50) в подобной манере и технике, имеющее аналогии и общие черты с первым экспериментальным полотном.

Лик Богоматери появляется в произведении «приморского авангардиста» **Г. Омельченко**. Художник показывает образ сквозь мотивы абстрактного характера, едва выписывая портрет Богоматери в изумрудно-алой палитре.

На выставке 2018 г. в Приморской государственной картинной галерее «Диалог с Богом» (26 мая–17 июня 2018 г.) Г. Омельченко, следуя закономерным явлениям духовного подъема последних десятилетий и своей личностной потребности, представляет «**Лик Богоматери**» (Приложение В. Ил. 80. Лик Богоматери. 2018. Холст, масло), который возникает из многочисленных структур, вырисовываясь в портрет женщины. Так, художник показывает итог творческих поисков через архетип Великой матери, обозначая, что в основе всех его исканий в современном творчестве лежит опора на ценностные установки и аксиологическую проблематику.

Обратимся к произведениям **приморского художника Р. В. Тушкина**, в которых художник отсылает к архетипу Великой матери через цитирования из европейского искусства XX в. и обращения к традиционной живописи Древней Руси. В полотне «**Память**» (Приложение В. Ил. 90. 1987. Оргалит, масло. 80 x 70) на заднем плане мастер изобразил часть иконы Богоматери. На первый взгляд, это двойной портрет достаточно пожилых людей, которых художник выписывает строго и канонично – фронтальность, центральное композиционное решение отражают традиционные черты. Передний план сливается с изображением на заднем, на втором уровне – между героями двойного портрета появляется третье лицо — иконы (Краснова 2015). При

создании картины к изображению архетипа Матери – иконописного портрета Богоматери – **Р. В. Тушкин** применил своеобразный, необычный подход.

Также в творчестве Р. В. Тушкина следует отметить символическое обращение к архетипу Матери через анималистические образы. Скрытую символику, архетипичность и ценностный уровень произведениям Р. В. Тушкина придает его опыт работы над копиями полотен М. Шагала. Однако художник зачастую преображает сюжеты своим личностным восприятием и собственным художественным языком. Например, в картине «У пруда» (Приложение В. Ил. 99. 1982. ДВП, масло. 90 x 60), он дополняет работу русским колоритом, не отрываясь от корней родной земли – влюбленные парят над прудом со сказочными птицами, а внизу провожает их взглядом женщина в белом фартуке, как символ Матери, символ надежности, защиты и связи с землей, домом. Здесь можно провести аналогию и с национальной традицией, и с европейскими влияниями, которые художник плодотворно синтезировал в своем творчестве для понимания российским и зарубежным зрителем (Краснова 2015).

Стилистически-сравнительный анализ двух произведений показывает, что Р. В. Тушкин, переосмысливая художественное наследие Марка Шагала, в свои произведения вводит основные символы, переводя их на свой собственный художественный язык, вплетая в смысловую вуаль картины. Как образ материнства и вскармливания появляется в работах художника символ коровы, дающей человеку жизнь на всех этапах – и рождения, и молодости, и зрелости, и старости. Символизм в его творчестве вырастает в своеобразную знаковую интерпретацию событий внутренней жизни художника. В работе «Чувство» (серия «Сказки»), (Приложение В. Ил. 93. 1982. ДВП, м. 60 x 91) художник акцентирует внимание на образах животных, олицетворяющих материнство, заботу и верность. Схожие композиционные приемы у М. Шагала и Р. В. Тушкина вскрывают повторение символики, создают аналогии смысловой нагрузки архетипов.

Автор диссертационного исследования приходит к выводу, что в пространстве архетипов русской культуры в данном художественном контексте корова относится к архетипу семьи (Краснова 2015).

Стоит отметить еще один символ, относящийся к человеку и такому периоду его жизни как нахождение в чреве матери и рождение. М. Шагал, например, изображает данный сюжет в картине «Беременная женщина (Материнство)», где в характерной для него манере на переднем плане изображена женщина, олицетворяющая мать с ребенком внутри. Андрогин – так определяет этот символ, объединяющий в себе мужское и женское начало, ученый-медиевист Баттистини (Баттистини 2008, с. 101). Стилистико-сравнительный анализ показывает, что Р. В. Тушкин, трансформируя приемы М. Шагала, изображает автопортрет в своеобразном андрогине, совмещающем и человеческие, и животные мотивы в работе «Внутренний мир» (Серия «Сказки») (Приложение В. Ил. 98. 1997 . Орг. - масло. 70 x 84), что можно интерпретировать как некую ссылку к архетипу Матери (Краснова 2015).

Таким образом, можно подвести итог. Предпосылки обращения к образу Великой матери автор диссертационного исследования отмечает в произведениях «сурового стиля» советского искусства через образ материнства. Иконологический анализ показал, что архетип Великой матери в российском искусстве с 60-х гг. XX в. до начала XXI в. встречается у современных художников, как правило, сквозь призму иконографического сюжета, выражающего образы материнства, где мать и дитя составляют единое целое в картине. Присутствие данного архетипа и его своеобразная эволюция наблюдается одновременно в искусстве Центральной России, Сибири и Приморья. Бытование архетипа Великой матери в своем развитии позволило сохранить иконографические схемы, композиционное соотношение образов матери и ребенка, а также привело к семантическому использованию анималистических символов. Однако мы отмечаем в

последние десятилетия внесение собственного личностного видения мастеров и применение нестандартных подходов в представлении архетипа Великой матери, что тем не менее не нарушает его ценностного и первоначального содержания.

2.2.4. Архетипический мотив Рыбы

Данный архетипический мотив отмечается не так часто в творчестве современных художников. Как подчеркивает А. Флорковская, он встречается в творчестве представителей неофициального искусства, например, С. Симакова (Приложение В. Ил. 20. Натюрморт в белой горе. 1980. Холст, масло). Исследователь пишет: «Пластический язык этих художников вырабатывался в опоре на икону и в целом древнерусское наследие искусства, живопись старых европейских мастеров и искусство XX в., являясь примером постмодернистского «номадизма» – свободного скольжения по традициям и эпохам» (Флорковская 2015, с. 436). В Сибирском регионе стоит обратить внимание на работы заслуженного художника России С. Н. Элояна, у которого рыба появляется в иносказательной ноте в библейских сюжетах (Приложение В. Ил. 10. Ной. Холст на оргалите, масло 130 x 100 ; Ил. 108. Иона. Холст на оргалите, масло 105 x 130. Иркутск. 2015). Художник выполняет фон картин в декоративной манере, орнаментально выписывая элементы композиции, фигуры святых, превращая полотно в современную мозаику. В некоторых произведениях Сергей Элоян использует традиционные каноничные цвета с доминированием желтых, золотистых оттенков, придавая картинам особую сакральность и таинство. Рыбы, лодки и другие атрибуты становятся определенными символами.

В связи с исследованием данного архетипического мотива стоит уделить особое внимание использованию символа рыбы в живописи приморского художника **Рюрика Тушкина**.

Отметим, что данный архетипический мотив в иносказательной форме встречается в произведениях московской художницы **Елены Черкасовой**, которая в работах использует мифологические и библейские темы, применяя иконописные приемы. Искусствовед В. Мейланд подчеркивает использование семиотического смысла работ у Е. Черкасовой, в первооснове восходящих к притчевым иносказаниям (Мейланд 2006). Но если Е. Черкасова является современным интерпретатором библейской и евангельской тематики, то Р. Тушкин применяет данный символ, не всегда отсылая зрителя к мифологическим сюжетам.

В некоторых художественных работах среди визуальных образов, содержащих ценностные ориентиры, символ рыбы выступает как символ плодородия, Иисуса Христа, человека. Таким образом, дискурс ценностей в визуальных образах-символах Р. В. Тушкина с 1975 по 2006 гг. становится актуальной темой для исследования традиционных черт в меняющихся ориентирах сознания в искусстве переломной эпохи.

В творчестве Р. В. Тушкина явно видны сюрреалистические, постимпрессионистские черты – они яркой линией проходят сквозь творчество художника. Р. В. Тушкин углубляется во внутренний мир, в нутро личности, человеческих желаний и собственного подсознания. Художник для выражения идейного замысла использует не только общечеловеческие архетипы и вневременные символы (по Н. В. Регинской), но и изобретает свой собственный аппарат символов и знаков. Таким образом, он обогащает мировое наследие, обращается к изобразительному пласту XX в., преображая свой особый художественный язык. В общемировом контексте искусства ссылки на мировой опыт становятся все более актуальными (Краснова 2015).

В анонсирующей статье к персональной выставке, приуроченной к 80-летию художника в 2004 г., искусствовед Н. А. Левданская отмечает, что в работах Р. Тушкина активно проявляется символика: «Бросается в глаза использование повторяющихся изображений-символов в картинах Тушкина: рыбы, кубик Рубика... Изображение рыбы – один из наиболее распространенных во всем мире и многозначных символов (плодородия, Иисуса Христа, крещения, счастья, божественной трапезы)» (Левданская 2005, с. 27). Активное использование данного символа, по замечанию автора статьи, возможно обозначить с 1988 года. Сам Р. В. Тушкин предоставил интерпретацию данного символа в творчестве искусствоведам, подчеркивая, что «Рыбы на моих картинах – это просто рыбы и ничего более ...» На вопрос: «К какому направлению (в живописи) Вы себя относите?» он отвечал: «Это дело искусствоведов – классифицировать или относить художника к какому-то направлению... Я просто пишу то, что вижу и чувствую» (Приложение Д. Интервью с Т. Р. Тушкиной).

Картина **«Похороны красной рыбы»** (Приложение В. Ил. 96. 1992. ДВП, масло. 87 x 69. Частная коллекция) представляет в данном аспекте интересный материал для исследования. Три человека тянут на себе несоизмеримый груз в форме фантастического существа – красной рыбы. Рыба выстраивает горизонт картины и занимает центральное композиционное положение. На заднем плане возвышаются деревья. Необходимо отметить, что герои полотна изображены не в качестве рыбаков – они окутаны в живописную прозрачную оболочку, при этом высвечиваются только их силуэты, которые художник изобразил разными цветами – красный, синий, голубой. Впереди, на головной части существа находится горящая свеча, символическую трактовку которой приравнивают к образу души человеческой. Часто свеча в иконописной традиции использовалась в изображениях «Успения Богоматери» (Краснова 2015). Скрытый смысл работы заключается в смерти Христа, его погребении. Колористическое

решение варьируется от красочной экспрессионистической традиции живописного мазка с дополнительными цветами до трехцветия иконы – желтый, красный, синий, но сквозь верхний красочный слой просвечивает предыдущий, что придает краскам особое свечение. Герои на картине совершают таинство, которое Р. В. Тушкин показывает символами, традиционными приемами в сочетании с индивидуальным почерком. Каждый образ в произведениях несет свою особую смысловую нагрузку, характер, настроение. Индивидуальность образа художник передает созданием эмоционального напряжения, экспрессионистской выдержанности и постимпрессионистских приемов. «И еще – это вера автора экспозиции в то, что Человек – существо духовное», – считает искусствовед Марина Куликова (Куликова 1999).

В целом, жанр работ художника варьируется от пейзажа до натюрморта, от автопортретов до мужских и женских портретов, двойных и раздвоенных (прием, который использовал П. Пикассо), от сказочных мотивов до сюжетных картин, в которых прошлое и настоящее, реальное и нереальное нашли свое место (Краснова 2015).

Подобный синтез характерен для произведения **«Двойной портрет»** (Приложение В. Ил. 94. 1988. ДВП, масло. 85 x 69), где натюрморт на переднем плане картины отражает незатейливую деревенскую атмосферу с цветами, сочными плодами и неизменным символом – рыбой. На заднем плане мы видим деревенский домик с элементами русского зодчества. На коньке светится петушок, из печной трубы идет легкий дымок домашнего очага. Срединное положение занимает зрелая пара, вся поза которой выражает идиллию и совершенство семейной жизни. Обращает на себя внимание и зрелось в отношениях, умудренность жизненным опытом, которые характерны для зрелого возраста. Чтобы сделать этот образ более одухотворенным, художник приписывает паре ангельские крылья. Рыба

здесь может трактоваться как символ плодородия, особенно соотносящийся с осенним периодом (Краснова 2015).

Автор диссертационного исследования на основе иконологического анализа выделяет в творчестве художника архетипический мотив Рыбы как символ плодородия, Иисуса Христа, человека. Скрытую символику возможно трактовать в интерпретации символа рыбы, основанного на словах из Евангелия, называющих всех людей рыбами. Несомненно, данный символ пронизывает творчество Р. В. Тушкина, преображая его в некий архетипический мотив, перемежающийся с экспрессионизмом, «фантастическим реализмом» (по замечанию М. Куликовой), сюрреализмом. Несмотря на современную технику художника и привязанность к нонконформистскому движению, он сохраняет черты традиционализма с применением собственного художественного языка. Исходя из вышесказанного, автор диссертационного исследования делает вывод о том, что дискурс ценностей в творчестве приморского художника Р. В. Тушкина проявляется в архетипических образах, которые художник смело повторяет и тиражирует в своих полотнах. Р. В. Тушкин во время смены мышления в связи с исторически-политическими перипетиями свободно выходит в новое художественное пространство искусства нонконформизма. Среди визуальных образов, содержащих ценностные ориентиры, традиционные символы, автор диссертационного исследования отмечает символ рыбы как символ плодородия, и самого художника – человека. Так, прообраз рыбы постоянно появляется или рядом с героями, либо с самим художником в его автопортретах. Символико-архетипический язык Р. В. Тушкина наталкивает на дискурс ценностей культуры в художественном пространстве переломного времени рубежа XX–XXI вв. Таким образом, на региональном уровне Мастер является отражением не столько «свободного» и «нового» искусства, сколько носителем и популяризатором традиционного понимания

общечеловеческих ценностей, основ универсального культурного кода, выраженного в визуальных образах-архетипах (Краснова 2015).

Эволюция средств художественной выразительности архетипического мотива Рыбы приводит к новым семиотическим смыслам. Стоит отметить, что архетипический мотив может использоваться как сказочный элемент, исходя из национальных, ментальных черт. Например, прямое использование символа рыбы как декоративного элемента, сказочного пушкинского персонажа показывает бытование образа в авторской «рождественской» росписи деревянной посуды семьи приморских народных мастеров **Л. И. Горенко и Н. И. Горенко**. Соединение нескольких художественно-стилевых линий в росписи изделий позволило семье Горенко создать собственную авторскую роспись. Источники стилистики данная роспись берет из хохломского, жостовского и палехского письма. Локальная особенность, адаптационная линия и гибкость в росписи позволила сохранить ментальные и национальные ценности, характер русского народа – гостеприимство, щедрость, празднество. Если формулировать определение, то «рождественская роспись» – это вид декоративной росписи по дереву, применяемый в посудном промысле, с характерными выраженными кудринами. Фоном для такой росписи служит чистое дерево, которое предварительно обрабатывают морилкой или специальным лаком. После росписи изделие подвергается лакированию и определенной технологии обжига с использованием кипятка. Длительный процесс обработки позволяет сделать изделия невероятно гладкими и блестящими. Расписывает изделия Лидия Анатольевна, которая состоялась как художник по росписи витиеватыми травяными орнаментами, которые напоминают завитки волос. Л. А. Горенко считает, что такая роспись «сравнима с плетением кружев» (Горенко 2019). Художественный стиль позволяет включать в роспись изображения животных и птиц, которые отражают русскую традиционную культуру, в том числе и изображение рыбы.

Автор диссертационного исследования в результате анализа пришел к выводу: изначальный смысл рыбы, который заложен в настенных росписях христианских катакомб, теряется, приобретая новые мотивы, наделенные психологическими и личностными свойствами, сказочными и ментальными аспектами. Обращение к образу Рыбы является архетипическим, поскольку это важный образ в мифологии, выстраивающий символическое пространство в художественной работе. Символ рыбы автор работы интерпретирует как символ плодородия, Иисуса Христа, человека. Рассматриваемый архетипический мотив появляется в данном значении в произведениях художников Центральной России, в Сибирском регионе, Приморье с 80-х гг. XX в. – начала XXI в. В период социалистического реализма религиозные символы как таковые не использовались в произведениях, но каждый художник мог цитировать символы из мифологического сюжета. Так, запрет на изображения образа Христа сопричастен изображениям символа рыбы.

2.2.5. Архетипы пространства – архетипические мотивы Дороги и Лестницы

В пейзажах русских реалистов XIX–XX вв. широко встречаются мотивы дороги и бескрайних русских полей. Т. М. Степанская подчеркивает, что этнические истоки сформировали понятие «дорога – символ России». В своей лекции «Проявление этничности в русском искусстве» Т. М. Степанская обращает внимание на «мотив дороги как первообраз, характерный для просторов России, образ которой всегда связан с размышлениями о человеческой судьбе». Исследователь (Степанская 2016), проявляется в искусстве художников-передвижников (Г.Г. Мясоедов (Приложение В. Ил. 1а. Дорога во ржи. 1881. Дерево/масло 49 x 125. Третьяковская галерея, Москва), художников послевоенного времени – А.

Дейнека (Приложение В. Ил. 3. Под Курском. Река Тускарь. 1945. Третьяковская галерея, Москва), Е. Е. Моисеенко (1916–1988) «Сережа» (Приложение В. Ил. 1. 1973. Государственная Третьяковская галерея, Москва) и многих других. В истории развития архетипического мотива Дорога претерпевает изменения в средствах художественной выразительности, а также в семиотическом дополнении. Дорога в советское время становится верным направлением, прямой траекторией в амбициозное будущее страны через завоевание природы, урбанизацию и включение технических элементов. Стоит отметить одного из основателей «сурового стиля» Георгия Нисского (1903-1987), детство которого связано с железнодорожной станцией. Высоковольтные линии передач, автомобили, поезда появляются в произведениях художника как неотъемлемые символы пути. Торжество советского технического производства, обилие техники, становящейся мерилом жизненного уровня и показателем успешной жизни изображает художник, декоративно и геометрично располагая все элементы в картинах. Ослабление идеологической линии Г. Нисский показывает, уменьшая героев и детали в картине. Например, в работе "Февраль. Подмосковье", белоснежное полотно зимнего пейзажа разделяет стремительная дорожная трасса, но превалировать начинают природные формы - хвойный лес, бескрайнее небо и архитектура белоснежного снега.

Исследование архетипических образов в творчестве приморских художников, особенно в творчестве Кирилла Ивановича Шебеко, заслуженного художника РФ (1920–2004), позволяет говорить о воспроизведении архетипического мотива Дороги, которая органично вписывается в пейзажи, столь характерные для приморского мастера живописи. Автор данного диссертационного исследования выделяет именно дорогу как архетипический образ, определяющий творчество приморского художника К. И. Шебеко. В характерном витиеватом декоративном мотиве композиционного выстраивания в пейзажном жанре художника непременно

ощущается образ дороги. Это естественным образом согласуется с биографией художника, который часто командировался в суровые регионы Дальнего Востока. Большую часть времени в этих поездках он писал этюды: «“Отец на этюдах”, – постоянно слышала я в детстве... Это значит – с этюдником пройти Сахалин, Курилы, Камчатку, Чукотку... – вспоминает дочь художника Лилия Кирилловна Куракина (Куракина 2015, с. 7). – Этюды отец выполнял в дороге. Но их нельзя назвать беглыми зарисовками. Они имеют самостоятельную художественную ценность. В них К. И. Шебеко отрабатывал технику. В день он мог сделать по 12 этюдов. Большое количество этюдов доказывает, что отец признавал только работу на пленэре, а не в мастерской» (Приложение Д. Интервью с Л. К. Куракиной).

Имеет смысл остановиться подробнее на фактах биографии и особенностях художественного мастерства К. Шебеко. Художник родился в с. Циммермановка Амурской области Хабаровского края (Кандыба 2015, с. 8). Художественное образование получил в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге (1943–1950), прежде окончив Благовещенское педагогическое училище в классе Петра Сергеевича Евстафьева, ученика И. Е. Репина (1936–1940). Во время Великой отечественной войны воевал и получил серьезное ранение, которое привело к демобилизации из армии. Лечение проходил в Самарканде, куда было эвакуировано высшее учебное заведение. Здесь художник начинает осваивать живопись во всей ее сложности и многообразии.

Основная тема в творчестве К. И. Шебеко – это воспевание природы, пейзаж (Приложение В. Ил. 31. Геологи. 1968. Холст, масло. 100 x 120; Ил.33. Богатства Севера. 1970. Холст, масло. 100 x 160; Ил. 34. Осенние горы Чукотки. 1976. Холст, масло. 70 x 90; Ил. 36. Чукотка. Осень. 1976. Холст, масло. 50 x 70; Осень на Чукотке. 1978. Холст, масло. 50 x 70). Дальневосточная природа окружала его с самых юных лет, она была воплощена в творчестве художника через уникальный набор ценностных

образов, архетипов пространства, которые являются знаковыми не только для российского искусства.

В произведении «**Осень на Чукотке**» (Приложение В. Ил. 38. 1978. Холст, масло. 50 x 70) архетипический мотив Дороги проявляется в волнообразных движениях осенних деревьев, ритме, выстраивающем спираль времени. Горный хребет на заднем плане строит многоплановость картины, совмещая как горизонтальные доминанты, так и вертикальные основы. Художник рисует дорогу времени, которая становится плавным и гармоничным течением человеческой жизни.

Ритм – одна из самых выразительных черт творчества К. Шебеко. «Все виды искусства связаны единым, природным ритмом», – подчеркивает Т. М. Степанская (Степанская 2016). Например, в произведении «**Осенний хоровод**» (Приложение В. Ил. 32. 1969. (Авторское повторение). Холст, масло. 120 x 130. Приморская государственная картинная галерея) рисунок ритмически выстраивает реку-дорогу из желтых, охристых, багровых деревьев. Несмотря на символичное обозначение осени как сезона увядания, наблюдается оптимистичный настрой, эмоциональный подъем от восприятия.

Отражение архетипических мотивов дороги, горы, странника автор диссертационного исследования усматривает в работе «**Оленевод идет домой**» (Приложение В. Ил. 37. 1977. Холст, масло. 50 x 65). Горный пейзаж выстроен ритмично и гармонично, соединив в себе декоративизм изображения горных хребтов подобно великанам. Пластичные мазки художника моделируют склоны, ущелья, показывая всю мощь природы. Причудливые формы гор создают образ дороги, устремленной в небо. На этом фоне изображена небольшая фигура оленевода, идущего домой. Художник сопоставляет человека и природу, соединяющихся в едином потоке.

Архетип горы среди архетипов пространства стоит выделить как ось мира, занимающую центральное положение в различных мифологиях. Обратим внимание, что сюжеты, подобные «Оленеводу» К. Шебеко, нередки в живописи Приморья – художник Джон Кудрявцев в таком же смысле формирует сюжет, используя архетип горы как ось мира, и странника, стремящегося к духовному совершенству, например, в своей серии **«Русский XX век»** (1999–2009). Триптих состоит из трех произведений, где авторская интерпретация и создание собственного аппарата глубинной символики позволяют проследить архетипический мотив «горы».

Автор диссертационной работы приходит к выводу: исследование художественного наследия Кирилла Ивановича Шебеко доказывает, что в основе архетипического мотива Дороги лежат биографические факты, личные переживания художника как переосмысление собственного пути, жизненных событий, творческих духовных поисков. Ментальность мастера связана с русской национальностью, отражением общечеловеческих ценностей, среди которых близость к природе становится главным мотивом.

В перечне архетипических мотивов выделяют еще один, не менее актуальный сегодня в живописи, на котором останавливают внимание исследователи – Лестницы, еще одной пространственной модели мира. Лестница – символ связи между верхом и низом, между небом и землей; олицетворение постепенного подъема вверх. Она давно уже стала философским понятием, символом развития и совершенствования различных сфер деятельности человека (Мереняшева, Подсекина 2014, с. 153). Образ лестницы в искусстве понимается как связующий элемент, как символ преобразования, как визуальное воплощение перехода из одной пространственной среды в другую. М. Мереняшева пишет: «Горизонталь и вертикаль. Вместе они образуют лестницу... Не будь этих антагонистических понятий, мы не смогли бы объяснить, что такое лестница» (там же). В

современном искусстве идея «лестницы в небо» актуализирует и ключевые теологические идеи.

Итак, символ Лестницы исследователи отмечают в современной живописи как устойчиво встречающийся, представленный в разных интерпретациях. В частности, А. Квитко, исследующая искусство Сибирского региона, отмечает его присутствие в творчестве местных художников. Так, работа сибирского мастера С. Н. Элояна «Никола зимний» (2010), посвященная христианскому празднику, обращает на себя внимание детальной проработкой живописного полотна, оригинальным декоративным исполнением сюжета. Полотно разделено на два мира – небесный и земной – путем повторяющейся модели: элемент деревянной избушки, из окон которой вырастают вверх, подобно тоненьким деревцам, церковные свечи, а с дверей спускаются вниз тряпичные коврики с полосчатым, разноцветным орнаментом, которые наталкивают на символ лестницы. Соединение двух мировоззренческих позиций здесь отмечает А. Квитко: «Ряды на половиках выстраиваются в ступени, “лестницу”, которую продолжают горящие церковные свечи, символизирующие духовное устремление» (Квитко 2012б, с. 45-47). Таким образом, конструирование художником архетипа Лестницы в изображении крестьянской бытовой жизни приводит к своеобразной современной интерпретации традиционного праздника в живописном пространстве как движения вверх.

Касаясь присутствия символа лестницы в творчестве мастеров Приморья, отметим, что архетипический образ Лестницы встречается и в образцах современной живописи Приморья. В частности, речь идет о Г. А. Омельченко.

Г. Омельченко – коренной приморец, родился в Сучане (ныне г. Партизанск) в 1936 г. Учился прежде всего у отца – Омельченко Алексея Павловича. В Благовещенске отец художника был признанным живописцем, так как получал образование у учеников И. Е. Репина – у П. С. Евстафьева и

С. Ф. Чуприенко, которых послереволюционная судьба занесла в Сибирь (Лобычев 2009, с. 73). В 1961 г. Геннадий Алексеевич оканчивает Владивостокское художественное училище у заслуженного художника РФ Кирилла Ивановича Шебеко, уже с 1964 г. принимает участие во всех зональных выставках «Советский Дальний Восток», Всероссийских – «Советская Россия» и в большинстве всесоюзных выставок. С 1974 г. является членом Союза художников, впоследствии становится руководителем Находкинского отделения Союза художников России (с 2003 по 2007 гг.). Художник на протяжении своей творческой карьеры работает в различных жанрах, экспериментирует со стилевой и цветовой палитрой, его творческую биографию сложно обозначить одним конкретным течением. Во время творческого становления влияние на Г. Омельченко оказала группа приморских художников, известная как Шикотанская группа (Краснова 2014).

Своеобразный живописный язык художника стал открытием для искусства Приморья. Новаторским явлением в художественной жизни стали так называемые композиции под общим названием «Структуры», которые с 1980-х гг. являются визитной карточкой Г. Омельченко (Левданская 2006 с. 4). В юбилейной экспозиции 2006 г. по численности превалируют подобные работы. Художник выступает ярким абстракционистом, который пытается найти закономерность окружающей его конструкции, насыщает пространство символами, выделяет структуру композиции, ее сущность используя цветовые контрасты, декоративные приемы деления полотна на клетки или квадраты, которые автор выписывает авангардными приемами. Урбанизм, современное мышление, окружающее пространство города, цивилизационные успехи нынешнего века порождают подобные структуры, которые схожи с космическими, внеземными мотивами (Краснова 2014). По словам Г. Омельченко, он «сопоставляет структуру и человека, подчеркивая процесс познания, который выстраивается подобно цепи в структуре от

рождения, развития, зрелости и смерти, подчиненный всеобщим законам цикличности» (Приложение Д. Интервью с Г. Омельченко). Можно сопоставить данные структуры с лестницей и таким смысловым элементом как рост человека. Человек в своей жизни проходит своеобразные ступени, поднимается по карьерной лестнице, преодолевает препятствия или может спускаться, делать неверные шаги. Так, многочисленные структуры в творчестве художника сопоставляются с семиотическим смыслом, с идеей лестницы и духовного роста человека.

Именно в выставочном проекте Геннадия Омельченко и Олега Батухина «Лестница в небо. В небо?» под кураторством искусствоведа Н. А. Левданской в 2011 г. в галерее «Арка» (г. Владивосток) архетип лестницы становится ключевым. Выставка носила философский, мифологический и религиозный характер, включала скульптуру, живопись и инсталляцию. «Лестница» стала не только главной формой в выставочных экспонатах, но и основным носителем идейного смысла. Одна из составляющих частей проекта – живописные произведения Г. Омельченко были выполнены в форме неких структур, дополненных геометрическими формами и цветовыми контрастами. Дальневосточный искусствовед Н. А. Левданская отмечает, что «в живописных произведениях Омельченко мотив лестницы преображается в мотив структуры, характерной для его творчества. Это легко объяснить: во-первых, лестница – тоже структура; во-вторых, эта фигура в двухмерном пространстве не столь выразительна, как в трёхмерном» (Левданская 2011). Художник экспериментирует с конструктивизмом через призму современного урбанизма, научно-центрического мышления, повторяя в картинах горизонтальные и вертикальные элементы, которые образуют в результате лестничные формы. Экспрессивная манера написания цветовыми пятнами делает работы декоративными и ритмическими (Краснова 2014).

Художник сам выделяет архетип в инсталляции «Время-гармошка»: «Еще один символ творчества – лестница. Доминирующая работа –

инсталляция, где в форме гармошки выстроены рамы, подобно дыханию человека. Внутри помещены часы и яйцо, наталкивающие на цикличность цивилизаций» (Приложение Д. Интервью с Геннадием Омельченко). Живопись и скульптура в дополнении с инсталляцией выглядят гармонично и соответствуют друг другу благодаря одной объединяющей форме – лестнице, которая становится общей концептуальной линией в произведениях. Стоит подчеркнуть, что лестница направлена в объектах не всегда вверх, в некоторых произведениях она намеренно спускается динамикой, формой и направленностью в нижнюю часть. Именно это и отражает название проекта. Древние значения лестницы приобрели в работах Г. Омельченко свои новаторские формы, трансформировались в современные мифы (Краснова 2014).

Следует заметить, что по складу мышления Г. Омельченко – философ, имеющий особое мировоззрение, собственный микрокосм, который отражается в его художественных произведениях. В свою очередь, «художественный образ является специфичной для искусства формой выражения мыслей и чувств художника, отражая аспекты действительности, он несет целостно-духовное содержание, в котором органически слито ценностно-эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру» (Приложение Д. Интервью с Г. Омельченко).

Таким образом, Г. Омельченко предлагает собственную и уникальную картину мира зрителю, который становится соучастником его творчества. Творческую деятельность Г. Омельченко отличает обличение сюжета в абстрактные формы. Его творчество актуально здесь и сейчас, тяготеет к решению вопросов бытия через гносеологические смыслы работ. Принципы формирования художественного текста произведений основываются на личном мировоззрении художника и осмыслиении социальных перипетий, современной философии и традиционных архетипов (Краснова 2014). Архетипы – это микрообразы человеческой ментальности, которые вбирают

в себя элементы взаимодействующих традиций в историческом времени, создают поэтическую макросферу художественных представлений (Регинская 2009, с. 139). Работы художника наполнены символичностью, знаковостью как социального, так и духовного порядка. Г. Омельченко уверен, что важным смыслообразующим элементом является символ: «Человечество приходит к символам и знакам. Современное мышление порождает клиповое восприятие, которое вырабатывает знаковую систему» (Приложение Д. Интервью с Г. Омельченко).

Автор диссертационного исследования приходит к выводу: семиотический смысл трансформации и перехода в архетипическом мотиве лестницы сохранился. Изначальное понимание символа лестницы сохраняет главную мысль – как восхождения, так и движения вниз. Таким образом, данный архетипический мотив ассоциируется как с человеческими достижениями в жизни, духовным ростом, так и с неверными поступками и падением авторитета.

Параграф 2.3 Архетипы и их коннотации в китайском искусстве (сравнительный аспект)

Соседнее с Приморьем государство создает искусство, требующее внимания и понимания. Один из возможных путей осмыслиения лежит через систему аксиологических архетипов. Автор только намечает путь такого исследования в данном параграфе работы.

Понимание ценностей культур России и Китая может рассматриваться с позиций традиционализма древних культур. Длительное время сохранявшие каноническую культурную традицию, как Россия, так и Китай поддерживали общечеловеческие ценности культуры во всех сферах жизни. Тему традиционных ценностей, диалога в искусстве и культуре поднимают китайские исследователи, которые рассматривают художественную,

визуальную культуру, обучаясь в России – Ван Фэй (Ван Фэй 2008), Нин Бо (Нин Бо 2010), Лань Ся (Лань Ся 2010), Чэнь Синь (Чэнь Синь 2017) и другие.

В связи с этим возможен путь сравнения как прямого использования аксиологических архетипов в искусстве соседа Дальнего Востока – Китая по отношению к приморскому искусству, так и коннотаций архетипов.

Необходимо заметить, что развитие китайского искусства 1980–1990 гг. проходило в условиях, схожих с ситуацией в Советском Союзе и постсоветской России, когда появились школы нонконформизма в Москве, Санкт-Петербурге (группа «Мухомор», «Митьки» и другие), в других городах, в том числе во Владивостоке (группа «Штиль», «Владивосток»). Это было связано с движением, выступающим против социалистического реализма и созданием работ, отражающих тенденции распада Советского Союза. Так и в Китае в 1980-х гг. появляются движения и выставки – «Новое течение в живописи – 85», «Выставка современного искусства» (1989), «Деревни художников», которые не признавали традиционное искусство, таким образом открывая путь для входа в общемировое художественное пространство. Исследователи отмечают, что в 1990-е гг. в Китае возникает плюрализм художественных течений, который показывает многообразие техник и стилей в искусстве (перформанс, инсталляции, видео-арт и т.п.) (Ван Фэй 2008, с. 12).

Стоит обратить внимание на течение «Новая живопись образованных людей», которое привлекло внимание автора данной работы тем, что, сохраняя традиционную эстетическую основу, участники переосмысливали традиционное искусство в новом духе, и в то же время развивали китайский национальный стиль в искусстве – Тянь Лимин, Чжу Синьцзян, Чэнь Пин, Лу Юйшунь (Там же, с. 13).

Вопрос взаимодействия культур поднимают как отечественные исследователи, в том числе В. М. Алексеев (Алексеев 1966, 1982), А. С.

Ахиезер (Ахиезер 1993), А. И. Кобзев (Кобзев 1994), И. В. Кондаков (Кондаков 2003), так и зарубежные коллеги из Китая – Ван Фэй (Ван Фэй 2008), Нин Бо (Нин Бо 2010), Лань Ся (Лань Ся, 2010), Чэнь Синь (Чэнь Синь 2017) и другие. Исследования в области межкультурной коммуникации принадлежат таким авторам, как М. Гране (Гране 2008), А. В. Ломанов (Ломанов 2002) и другим. Важным источником для исследования российско-китайских взаимоотношений служат материалы из средств массовой информации, поскольку взаимодействие двух стран становится приоритетным направлением в международной политике. Межкультурная коммуникация двух близко расположенных стран – России и Китая – становится в выстраивании кросскультурного диалога важной составляющей в историко-культурных взаимоотношениях. С давнего времени китайская культура так или иначе воздействует на трансграничный Дальний Восток России. Художественная сфера наиболее восприимчива к новым веяниям в духовной и практической деятельности. Культура трансграничья и межкультурное взаимодействие между Россией и Китаем сегодня имеют глубокие основания в менталитете и психологии двух наций, которые художественно выражаются в полотнах мастеров. Рассмотрим круг аксиологических архетипов в творчестве китайских художников – представителей академической живописи, в том числе выпускников художественных высших учебных заведений России.

Образ Древа в китайской живописи вписан в пейзажную линию, которая с древних времен сохраняет свою актуальность. Автор диссертационного исследования отмечает повторение общих символов Дерева жизни – березы и классических сюжетов в работе **Хэ Цзяина** (род. в 1957 г.). Основная линия его работ связана с направлением в традиционной китайской живописи *Gongbi* – техникой осторожного реализма (Традиционная живопись 2017). Нежный колорит произведения, глубина сюжетной линии, утонченные женские образы отличают творчество данного

художника. Рассмотрим одну картину, которая ассоциируется с полотнами В. М. Васнецова (Приложение В. Ил. 23а. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва) и является прямым цитированием великих полотен. Задний план картины занимает искусно выписанное дерево – береза – в осеннюю пору, на фоне которой изображена прекрасная девушка (Приложение В. Ил. 23б. **Хэ Цзянин**). «Береза – дерево света, солнца, символ духовного возрождения человека, энергии космоса, и поэтому к образу берёзы обращались русские писатели не случайно» (Исаев 2015). К вечному русскому символу обратился и китайский художник, восприняв данный архетип через призму собственной идентичности и русского классического искусства. Прочтение данного сюжета в сопоставлении образа китайской девушки и русской «Аленушки» В. М. Васнецова делает картину в диалоге культур символичной.

Таким образом, **архетип Дерева в первую очередь проявляется в таком жанре как пейзаж**. Лиственное дерево является символом вечного круговорота природы для китайского человека и сопровождает всю его личную жизнь. В традиционных образцах живописи оно встраивается в пейзажную линию. Автор рассматривает данный архетип в ряду архетипов горного пейзажа. Так, представитель классической китайской живописи **Шень Чжоу** (1254–1322) в работе, написанной на бумаге тушью и красками «**Чтение среди осенней природы**» (Приложение В. Ил. 21. Собрание дворцового музея, Тайбей), показывает единение человека с природой, и первый план в диагональной композиции всей картины образует дерево.

Встраивает данный символ в свои произведения и известный современный китайский художник **Гуань Чжун** (1919–2010). В период перемен в китайской живописи он издал три статьи – «Красота формы живописи» (1979), «О красоте абстракции» (1980) и «Содержание определяет форму?» (1981), которые оказали большое влияние на искусствоведов и развитие абстрактного направления, эстетической категории «абстрактная

красота» (Ван Фэй 2008, с. 9). Признанный и достаточно востребованный художник воспроизводит классические сюжеты, синтезируя их с европейской традицией. Мастер совмещает традиционную китайскую технику письма с европейской манерой в технике масляной живописи, которую он приобрел в Париже, где начинал свою карьеру. В 56 лет он получил мировую известность. Его картины впервые среди китайских художников попали в собрание Британского музея (Ремизова 2010). Символ дерева мастер изображает на многих своих полотнах, например, в произведении «Лес» (Приложение В. Ил. 22. 1990 г. 102,5 x 103,5. Холст, масло), где сосны выстраивают все пространство полотна, драматично и меланхолично обозначая вертикаль композиционного построения. Таким образом, автор диссертационного исследования отмечает: иконологический анализ показал, что семантическое значение народного художественного символа – дерева как символа семейственности, обращения к опыту предшествующих поколений, мудрости, замечено как в менталитете китайских, так и русских мастеров. Параллельное присутствие смыслов символа древа жизни очевидно как в искусстве российского Приморья, Сибири, так и в искусстве Китая, совмещающем европейские, российские и национальные традиции. Со временем данный архетипический образ становится частью пейзажа и вписывается в общую линию композиционного построения. Только иконологический анализ позволяет выявить данный архетип, при этом важны становятся факты биографии художника. Символ дерева выступает общим аксиологическим архетипом в изобразительном искусстве России и Китая как в традиционной живописи, основанной на мировой мифологии, так и в работах современных китайских и российских художников. Основной смысл, выраженный первоочередно как смысл пространственно-временной модели, остается, но дополняется новыми аспектами, связанными с традиционным укладом жизни, семейственностью.

Образ материнства в китайском искусстве представлен как отражение культурной диффузии (по М. И. Гомбоевой) и данный архетип представлен в произведениях художников, представляющих нетрадиционную для китайского изобразительного искусства академическую линию — Ли Джунань, и Вай Мин, синтезирующую западную и восточную традиции.

Обращаясь к творчеству китайских мастеров, необычные аллюзии к русскому архетипу Матери мы отмечаем в произведениях современных художников Китая, в частности, Ли Джунань (род. в 1976 г.), ученика российского мастера А. Б. Алешина (Санкт-Петербург). На специфичный стиль художника повлияла учеба в Санкт-Петербургской Академии художеств им. Репина с 2004 г., где он занимался классической техникой живописи. В его полотнах часто встречаются элементы русской культуры, «встроенные» в китайские традиции. Ли выступает как продолжатель классической живописной техники, реалистически выписывает предметы, каждая деталь ставит смысловой, цветовой, композиционный акценты. В натюрморте «История» (Приложение В. Ил. 117. 2011. Холст, масло. 30 x 40) художник затронул национальные корни русского народа. Художник изображает момент открытия почтовой посылки с дисками и сувенирными статуэтками-матрешками. Икона Богоматери «Умиление», однозначно отсылающая к архетипу Матери, помещена на обложку DVD-диска, содержащего историю всех предшествующих эпох.

В китайской культуре образ материнства в аксиологическом аспекте отмечает Е. А. Олихова (Олихова 2012). Как отмечает исследователь, мать в китайской традиционной культуре – это «управляющий счастливой семейной жизни» и первый учитель ребенка. Материнское воспитание начинается еще с самого зарождения жизни и определяет будущее ребенка, поэтому китайские ученые говорят, что «руки, которые дают толчок мировому развитию, – это руки, качающие колыбель» (Цит. по: Олихова 2012). Если обратиться к изобразительному искусству, образ матери и дитя является

одним из древних архетипических выражений природы явления материнства. Китайский художник – Вай Мин, (род. в 1938 г.) обращается к образам детей, в частности и к матери, которая держит на руках младенца. Реалистично выписывая портреты, художник тщательно, точно, тонко и нежно передает материнские чувства. Например, в работе «**Материнская любовь**» (Приложение В. Ил. 119. 1979. Холст, масло. 58 x 71) изображен младенец, который крепко заснул на руках у матери, обнимая ее своими мягкими крошечными руками. Мать – уже немолодая женщина, ее лицо скрывает традиционная широкополая шляпа в национальном стиле. Только руки, крепко-накрепко сжавшие тельце ребенка, выражают внутренне напряжение и глубину материнских переживаний. Другое произведение – «**Мать и дитя**» (Приложение В. Ил. 120. 1984. Холст, масло. 56 x 86) показывает играющего младенца на руках у женщины. Ее лицо художник тоже не раскрывает, изображает полубоком, придавая тайну и загадочность образу. Но при этом ребенок касается материнского лица, что отсылает зрителя к западной традиции. Костюм в красно-синих тонах придает работе национальный колорит, «выдвигает» фигуру вперед. Фоном служит спокойный речной пейзаж. Ребенок при этом озорно приоткрывает рот, словно смотрит на зрителя и охотно вступает с ним в диалог. Реалистическая живопись соседствует с динамичным и подвижным характером сюжета картины, описывающей жизнь представителей народных меньшинств Китая.

Стоит отметить, что символ Рыбы в китайской культуре многозначен. В зависимости от цвета, количества и вида рыба обозначает определенные ценности в жизни человека – плодородие, богатство, счастливую супружескую жизнь, долголетие. Несмотря на традиционность этого мотива, современные художники также прибегают к данному символу. Например, известный пейзажист Тиан Хайбо (род. в 1962 г.) в своих работах мастерски изображает пруды с резвящимися яркими карпами, которые собираются в

стай, выстраивая плавные извивающиеся косяки рыб вокруг цветущих кувшинок.

Стремление человека к единению с природой, гармония в постижении пространства и времени – этот же посыл мы видим и в искусстве современного Китая, которое также тяготеет к использованию архетипических мотивов пространства. Как пример возьмем картину обучавшегося в России Ли Джун Джи, в творчестве которого мы уже (глава 2, п. 2.2.3) наблюдали отсылку к универсальному архетипу Великой матери. Для его пейзажей в целом характерны бескрайние долины и сопки, поля и морские пейзажи, хорошо знакомые дальневосточному жителю. Картины отражают безмятежность и тишину, покой и умиротворение в бескрайних природных стихиях, настраивают на созерцание природы, обращают внимание на созвучие с окружающим пространством, что свойственно восточной философии. Полотно «Дорога» (Приложение В. 2011. Холст, масло. 40 x 50) имеет спокойный, размеренный тон, традиционный для китайской живописи. В гармоничное пространство картины отчетливо вписывается уходящая вдаль дорога. Интересно художник решает колористические задачи – на охровом фоне пастозными и динамичными мазками он выписывает широкую светлую линию, акцентируя при этом главный образ картины – дороги, уходящей в бесконечность.

Некоторые примеры прямого обращения к аксиологическим архетипам и их коннотаций в искусстве России и Китая позволяют точнее определять точки соприкосновения культур.

Выводы по 2 главе

В результате искусствоведческого анализа с элементами применения иконологического, иконографического методов, синтеза методологических подходов (семиотический, аксиологический и другие) автор диссертационного исследования может дать следующие характеристики

аксиологическим архетипам в творчестве художников Приморья с привлечением ряда работ 60-х гг. XX в. — начала XXI в.:

— Обращение в приморском искусстве к рассмотренным архетипам не всегда совпадает с датировкой претворения исследованных архетипов в художественном творчестве в центральных регионах страны. Данные тенденции претворяются в трех округах: Центральном, Сибирском и Приморье.

— Предпосылки обращения к аксиологическим архетипам автор диссертационного исследования находит еще в «суром стиле» отечественного искусства XX века.

— В своем развитии архетип **Героя** приобретает психологический аспект, что приводит к середине XX века к появлению портретов героев труда (Н. И. Андронов, Н. И. Смолин, Т. Т. Салахов, П. Ф. Никонов, И. С. Глазунов, Г. М. Коржев). В искусстве Приморского края архетип проявляется через образы покорителей природы (В. Гончаренко, И. В. Рыбачук, К. И. Шебеко). В начале XXI в. актуализируется образ героя через вневременной символ Святого Георгия Победоносца, (приморский художник Г. Омельченко). Развитие темы героизации отмечено в творчестве мастера как создание образа на основе архетипа.

— Семантическое значение архетипа **Древа жизни** как народного художественного символа в Приморье (Р. Тушкин, К. Шебеко) и Китае (на примере работ Шэнь Чжоу, Гуань Джун, Хэ Цзян) не претерпело изменений. Данный архетип проявляет стабильность и в зависимости от местности и этноса наделяет символическим значением разные виды деревьев.

— Бытование архетипа **Великой матери** изначально воплощается в иконописной традиции, которая в начале XXI в. в искусстве Приморья ярко проявляется в уникальной работе А. В. Камалова. В советское время в произведениях художников «сурового стиля» архетип Матери воплощен

через тему матери и ребенка (В. И. Иванов, Г. П. Егошин, И. С. Иванов-Сакачев, В. Е. Попков). Приморские мастера в авторской технике сквозь призму символического языка преображают данный образ (В. Гончаренко, Г. Омельченко и Р. В. Тушкин). В искусстве Китая использование архетипа показывает универсальность образа (Вай Мин, Ли Джунан Джи).

— Обращение к образу **Рыбы** является архетипическим, поскольку это важный образ в мифологии, выстраивающий символическое пространство в художественной работе. Стоит отметить, что сюжет с данным символом появляется в 1980-1990 гг. в религиозном направлении отечественного искусства (С. Симаков). В творчестве приморского художника Р. В. Тушкина рыба присутствует в живописных работах как символ творчества художника. В Китае рыба является народным художественным символом и наделяется символическим значением в зависимости от вариантов изображения (Тиан Хайбо).

— **Дорогу** автор диссертационного исследования в художественных произведениях рассматривает не только как отражение общего настроения эпохи (Г. Г. Нисский), но и как образ жизненного пути (К. И. Шебеко), **Лестницу** – переломного, переходного момента, который порождает процесс преобразования личности (Г. Омельченко). В данном аспекте были рассмотрены некоторые работы китайского художника Ли Джунан Джи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования автором диссертационной работы была предпринята попытка теоретического обоснования системы ценностей в изобразительном искусстве, а также предложен новый термин в теории и истории искусства «аксиологический архетип». Анализ проведен впервые на материале искусства Приморья с прямым выходом на изобразительный материал Центральной России, Сибирского региона, а также некоторых работ художников Китая периода с 1960-х гг. до начала XXI вв.

Одной из задач данного исследования было изучение комплексного основания выбора ценностей в российском искусстве второй половины XX в. – 2000-х гг. Автор пришел к выводу, что постперестроечный период российского искусства столкнулся с поисками системы ценностей, которые стали опорными точками новой партиципации при переходе от искусства реализма, постмодерна, нонкомформизма к периоду постпостмодерна. Аксиология нового искусства этого времени, создавшая ориентиры художественного творчества, заслуживает внимания современников. Именно это убеждение автора данной работы стало базовым для проведения тщательного изучения и всестороннего анализа творчества художников Приморья, с привлечением произведений мастеров из других регионов.

Применение аксиологического (ценностного) подхода позволило сформулировать новый термин. Автор диссертационной работы применил характерные для культурологии, философии, психологии методы исследования, что позволило ему адаптировать аксиологический подход к художественному материалу российского искусства с 60-х гг. XX в. до начала XXI вв. Подобное исследование выполнено впервые. Выдвигая термин «аксиологический архетип», автор исследования опирается на работы современных исследователей Е. Э. Дробышевой, М. С. Кагана, И. И. Докучаева, и других, включая в данный ценностный феномен культурную

идентичность, ценностный смысл, ментальные установки, исходя из опыта русской литературы, этнопсихологии, канонического искусства Древней Руси и «национальных образов мира». Синонимичен данному понятию термин «ценностный архетип». К общим признакам относятся национальный и ментальный компоненты, условный генезис, взятый из религиозного контекста, стабильность и динамика к сохранению и актуализации в эпоху перемен. В свою очередь, аксиологический архетип тяготеет к символичности, скрытому содержанию и образности, наличию конкретного образа и «системы отсылок». Так, новый рабочий термин отличается содержанием ценностного смысла, выявляется с помощью логики скрытого изображения в произведениях и становится особым ценностным ориентиром на фоне социально-политических изменений.

Аксиологический архетип, по мнению автора, характеризуется следующими признаками:

а) *наличие общемировых культурных ценностных установок в образе, становящемся аксиологическим архетипом*: Матери, Героя, Древа жизни, Дороги и т.д.

б) *наличие этнического компонента и ментальной принадлежности*. Узнаваемые символы, например, береза, дуб, Георгий Победоносец, воплотившиеся в художественных произведениях, явились основанием для выстраивания круга архетипов и определенного ассоциативного ряда у представителей этноса.

в) *присутствие принципа преемственности*. Выступает как форма хранения и трансляции опыта, источник которого заложен в канонической традиции, в том числе в иконописи Древней Руси. Образы Богоматери, Георгия Победоносца, мотивы Дороги, Лестницы и Рыбы бытуют в истории развития и становления изобразительного искусства. На протяжении веков образы сохранялись в истории искусства несмотря на смену художественных течений и социально-политического строя.

г) *наличие конкретного образа и символического, скрытого содержания.* Символичность образа, скрытый смысл обусловлен результатом иконологического анализа художественного произведения. Выявление в современных визуальных практиках прообраза – изначального художественного образа, который заложил художник, создает основу для термина.

д) *придание особой актуальности в эпоху социально-политических изменений.* В российском искусстве наступает эпоха постмодерна, поиска художественных ориентиров и смены метода соцреализма. Наблюдается повторяемость образов и актуализация традиционных основ.

е) *единство религиозных установок.* Универсальность ценностей мировых религий приводит к использованию архетипических схем в художественных образах, претерпевающих эволюцию средств художественной выразительности и сохраняющих свою актуальность в произведениях современных художников.

Применение историко-генетического и историко-сравнительного методов в диахронном и синхронном аспектах позволили автору решить следующую задачу – исследование особенностей системы ценностей в социально-культурной сфере середины XX века. Нами было выявлено, что предпосылки стабилизации системы ценностей становятся более явными в связи с социально-культурными, политическими изменениями в России на рубеже веков. В 1990-е гг. в России произошло уточнение некоторых ценностных установок. Стоит отметить, что архетипы являются стойкими формами ценностных феноменов, сохраняющими свою стабильность с древних времен, и в особенности, в эпоху перемен. Время перемен в российской государственности 1990-х гг. актуализирует канонические философско-эстетические ориентации общества. Символика произведений в середине XX – начала XXI вв. складывается исходя из психологии мастера и его социального окружения. Аксиологические архетипы начинают

проявляться как глубокие социальные пластиы психологии общественного сознания, менталитета страны, где проживает художник, неотделимый от социума. Комплексный подход и достоверный анализ позволил определить систему ценностей и распознать в ней круг аксиологических архетипов, основываясь на изобразительном материале российских художников, данных интервью, литературных и научных источниках. Несмотря на изменения в социально-культурной жизни страны, традиционные аксиологические архетипы сохраняются в сознании людей и мастеров, которые преображают их в современном мире.

Роль личности становится важным фактором в передаче и трансляции культурных ценностей, творчество же, в свою очередь, является определяющей основой реализации этой личности в культурной среде.

Проанализировав и оценив ситуацию в социокультурном аспекте, связанную с изменениями в политической сфере 1990-х гг., а также биографии художников, автор выделяет общие образы в художественном пространстве России, которые составляют круг аксиологических архетипов в изобразительном искусстве с 60-х гг. XX в.

Тенденция обращения современных художников к аксиологическим архетипам как к символам времени, культурным ценностям проходит магистральной линией в российском художественном сообществе с 60-х гг. XX в. – начала XXI в. Художники сквозь призму собственной картины мира с помощью художественного языка цитируют шедевры великих мастеров, используют ключевые образы, преображая и дополняя первостепенное значение новыми социальными и личностными смыслами.

Безусловно, устойчивыми и незаменимыми в данном плане выступают ключевые архетипы, которые воплощаются посредством символов в инсталляциях, живописных и графических работах. Художники применяют художественные средства с помощью выразительной и эмоциональной природы архетипа. На примерах работ российских мастеров очевидна

тенденция актуализации классического образа сквозь призму архетипического языка, который становится универсальным.

Итак, в ходе выполнения поставленных задач была достигнута цель, связанная с выявлением круга аксиологических архетипов в изобразительном искусстве 60-х гг. XX в. – начала XXI в. Автором изучены шесть аксиологических архетипов и архетипических мотивов и представлены художественные средства передачи аксиологических архетипов в творчестве художников.

Образ Героя рассматривается сквозь призму ментально-семантического метода. Данный архетип берет свое начало в библейской мифологии, ярко воплотившейся в иконописной традиции через образ Георгия Победоносца.

Автор диссертационной работы отмечает несколько аспектов проявления архетипа Героя. В своем развитии архетип приобретает психологический аспект, что приводит к середине XX в. к появлению портретов героев труда, покорителей стихий природы. Человек труда воспринимается как герой своего времени, при этом героизации подвергаются обычные люди без обозначения чина и родовой принадлежности. Образы героев «сурового стиля» автор отмечает у Н. И. Андронова, Н. И. Смолина и П. А. Смолина, Т. Т. Салахова, П. Ф. Никонова, И. С. Глазунова, Г. М. Коржева; в Приморье – В. А. Гончаренко, И. В. Рыбачука, К. И. Шебеко. Анализ работ приморских художников показал, что изображение героев профессии, в особенности специалистов морской, строительной, угольной промышленности, становится типичным и популярным сюжетом. Региональная специфика заключается также в использовании уникальных пейзажных линий на заднем плане, характерных для Приморья.

Бытование данного образа в начале XXI в. актуализируется через «вневременной символ» Святого Георгия Победоносца, который является

символом защитника, победителя в русской религиозной мысли. В искусстве нонкоформизма в Центральной России наблюдается обращение к образу в 1980–1990-х гг., в Приморском крае несколько позже – в начале 2000-х гг., в картинах Г. Омельченко.

Развитие темы героизации автор замечает в творчестве художника, который приравнивает свой труд к миссии и особому месту в общественной жизни. В данном аспекте автопортреты приморского художника Р. В. Тушкина представляют архетипичное выражение творческого начала героизации художника как подвижника.

В русской иконописи образ Георгия Победоносца сложился как символ воинской и духовной защиты Родины, борьбы добра со злом. В социалистическом реализме героические образы приморских живописцев присутствуют как архетипы борьбы с дальневосточной природой, необузданной стихией. В развитии данного архетипа наблюдается личностное восприятие, следование канонам традиционной живописи, психологизация и героизация художественного образа.

Древо жизни представляет собой способ обращения к опыту предшествующих поколений и приобщения к мудрости древних. Дерево – знаковый символ родного места и семейного очага. Сравнительный анализ данного архетипа в России и Китае показал, что для обеих сторон важны национальная культура, народные художественные символы, осовремененные традиционные техники, синтезированные с мировым опытом, современной философией, концептуальным движением. Китайское искусство воссоздало особую художественную специфику и систему ценностей, интегрируясь в мировое сообщество арт-рынка, научной сферы и художественной среды. Семантическое значение народного художественного символа – дерева, как символа мудрости, замечено как в менталитете китайских, так и русских мастеров. Автор выявил устойчивость

семиотического смысла и повторение традиций классических образцов в современных работах.

Образ дерева в китайской живописи вписан в пейзажную линию, которая с древних времен сохраняет свою актуальность, что автор выявил, например, в работах Шень Чжоу и Гуань Чжун.

Символ дерева присутствует в живописных работах приморского художника Рюрика Тушкина. В свою очередь классический образ березы в этюдном исполнении писал К. И. Шебеко, активно используя данный сюжет в зарисовках дальневосточной природы. Изображение березы выступает с позиции национальной идентификации, поскольку именно береза становится главным героем в сказках, фольклоре, художественной литературе и классических образцах русской живописи.

Архетип Великой матери является одним из самых популярных символов XX века, который в большинстве случаев обращен к иконописному образу Богоматери.

Автор рассматривает данный архетип в «суромом стиле» художников Центральной части России – В. И. Иванова, Г. П. Егошина, И. С. Иванова-Сакачева, В. Е. Попкова. Стоит отметить, что бытование образа автор замечает через кормящую мать, которая на руках держит младенца. Женщина воплощает образ труда, всеобщего благосостояния. В некоторых работах она располагается в поле, на земле, тесно связанная с ней, как с символом жизни, обозначающим продолжение рода. В современной живописи Приморья архетипа через иконописную традицию автор отмечает у А. В. Камалова в работе «Все мы в руце Божией». Подсознательное значение имеет архетип Великой Матери в авторской технике у Вениамина Гончаренко. Новый метод в работе с техникой живописи натолкнул художника на обращение к архетипу Матери в произведениях. Стоит выделить в типологизации образа абстрактное исполнение лика Богоматери у Г. Омельченко. Р. В. Тушкин отсылает к архетипу Великой матери через цитирования не только из

традиционной живописи Древней Руси, как в полотне «Память», но и через цитирование символов с работ Марка Шагала. Символ коровы появляется в работах художника как образ материнства и вскармливания, дающий человеку жизнь на всех этапах – и рождения, и молодости, и зрелости, и старости. Символизм в его творчестве вырастает в своеобразную знаковую интерпретацию событий внутренней жизни художника. Архетип Великой матери в китайском искусстве представлен как отражение «культурной диффузии» и выражен в произведениях художников, представляющих нетрадиционную для китайского изобразительного искусства академическую линию — Ли Джун Ди, и Вай Мин, синтезирующую западную и восточную традиции.

Обращение к образу Рыбы является архетипическим, поскольку это важный образ в мифологии, выстраивающий символическое пространство в художественной работе. Автор диссертационной работы в художественных произведениях отмечает символ рыбы как символ плодородия, Иисуса Христа, человека. Данный архетипический мотив появляется в данном значении в работах художников Центральной России в 1980–1990-х гг. (С. Симаков). В социалистическом реализме религиозные символы не обозначали в изображении, но художники прибегали к цитированию образов из мифологических сюжетов. В аспекте символа творчества данный мотив появляется в произведениях приморского художника Р. В. Тушкина. Рыба, будучи архетипическим образом, позволяет осознать особенности символичности стиля мастера. В творчестве художника данный архетипический образ постоянно появляется либо рядом с героями, либо с самим художником в его автопортретах. Символико-архетипический язык Р. В. Тушкина наталкивает на дискурс ценностей в художественном пространстве переломного времени 1970–1990-х гг. На региональном уровне Р. В. Тушкин является отражением не столько «свободного» и «нового» искусства, сколько носителем и популяризатором ценностей традиционного

понимания ценностей человеческой жизни, основ универсального культурного кода, выраженного в визуальных образах-архетипах (Краснова 2015). Прямое использование данного символа как декоративного элемента, сказочного пушкинского персонажа показывает бытование образа в авторской «рождественской» росписи деревянной посуды семьи приморских народных мастеров Л. И. Горенко и Н. И. Горенко. Таким образом, изображение Рыбы со времен настенных росписей древних христианских катакомб утрачивает старые смыслы и приобретает новые, наделенные психологическими и личностными мотивами, сказочными и ментальными аспектами. В Китае рыба наделяется множеством семиотических смыслов, среди которых плодородие – один из главенствующих, а изображение карпов – одно из самых популярных, например, как у современного художника Тиан Хайбо.

Изображение дороги в художественных произведениях автор диссертационной работы рассматривает как образ жизненного пути, лестницу – переломного, переходного момента, который порождает процесс роста личности.

Дорога от изначального библейского смысла исхода и духовного поиска, паломничества преображается в обозначение жизненного пути, стремительного движения вперед. Она может выражать всеобщее настроение эпохи – прямолинейность, техногенность, урбанизм и стремление в "светлое будущее", как у Г. Г. Нисского – яркого представителя "сурового стиля". С другой стороны, в основе архетипического мотива Дороги приморского художника К. И. Шебеко лежат биографические факты, личные переживания художника как переосмысление собственного пути, жизненных событий, творческих духовных поисков. Ментальность творца связана с русской национальностью, отражением общечеловеческих ценностей, среди которых близость к природе становится главным мотивом. Он сохраняет идентичность, воспроизводя пейзажи Дальнего Востока с самобытной

жизнью коренных жителей. Мелодичные линии или экспрессивно-эмоциональные мазки выражают настроения от восприятия красоты природы, уникальности Дальневосточного региона.

Лестница становится особым символом приморского художника Г. Омельченко в работах под общим названием «Структуры». Урбанизм, современное мышление, окружающее пространство города, цивилизационные успехи нынешнего века порождают подобные структуры, которые схожи со структурой лестниц и динамического движения. Г. Омельченко сопоставляет структуру и человека, подчеркивая процесс познания, который выстраивается подобно цепи в структуре от рождения, развития, зрелости и смерти, подчиненный всеобщим законам цикличности (Краснова 2014).

Так, семиотический смысл в идее трансформации и перехода в архетипическом мотиве Лестницы сохранился. Данный архетипический мотив ассоциируется как с человеческими достижениями в жизни, духовным ростом, так и с неверными поступками и падением авторитета.

Вышеперечисленные аксиологические архетипы, в свою очередь, формируют систему ценностей в изобразительном искусстве.

Традиционные формы переосмысяются художниками и мастерами, которые формируют художественный язык, развивают индивидуальное творчество в соответствии с потенциалом эпохи и духовными исканиями. Мастера обращаются к традиционным образам, сохраняя ценностные ориентиры и ментальные установки, истоки которых можно обнаружить в мировом искусстве. В данном ключе стоит отметить формирование и семиотизацию стилистического языка в творчестве современного приморского художника В. Галактионова, синтезирующего исторические и современные символы, цитирующего героев эпох, превращая произведение в захватывающий сюжет бытования ценностно-архетипических образов в настоящем времени.

Круг аксиологических архетипов в художественном творчестве в Приморье от 60-х гг. XX в. до начала XXI в. выражен достаточно ясно и сопричастен развитию искусства в центральном и сибирском регионах. Так, общими архетипами, к которым обращаются художники, становятся архетипы Матери, Героя, Древа жизни, архетипические мотивы Дороги, Лестницы, и Рыбы. Обращение в приморском искусстве к этим архетипам не всегда совпадает с датировкой претворения архетипов в художественном творчестве в центральных регионах страны, где эти процессы нередко проходили раньше. В то же время, следует отметить, что в целом эти тенденции претворяются в творчестве хронологически одновременно в трех округах – Дальневосточном, Центральном и Сибирском. Предпосылки обращения к аксиологическим архетипам автор научной работы находит еще в соцреализме отечественного искусства XX в., в том числе и в работах приморских художников. Современное развитие регионального искусства приводит к использованию архетипов и конструированию системы ценностей в художественном пространстве картины. Как видно из исследования, творчество приморских художников, через анализ выявляющихся в нем аксиологических архетипов, отражает единые для российского изобразительного искусства тенденции развития. В то же время этапы становления искусства региона по сравнению с центральной России формируются исторически иначе.

Перспективы развития темы данного исследования возможно расширить за счет введения в научный оборот объектов художественного творчества в международном диалоге в Азиатско-Тихоокеанском регионе, поскольку аксиологические архетипы являются универсальным кодом к взаимопониманию художника и зрителя. Дискурс сохранения культурных ценностей в искусстве всегда будет актуальной темой коммуникации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. **О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации2018** — О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации : Федеральный закон от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ (последняя редакция ред. от 27.12.2018 г.). –URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/(дата обращения: 24.01.2020).– Текст : электронный.
2. **Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года2018** — Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года : (утв. Указом Президента РФ от 19.12.2012 г. № 1666) (с изм. и доп. от 6.12.2018 г.). – URL: http://base.garant.ru/70284810/#block_1000 (дата обращения: 24.03.2019). – Текст : электронный.
3. **Основы законодательства Российской Федерации о культуре2019** — Основы законодательства Российской Федерации о культуре : (утв. ВС РФ 09.10.1992 № 3612-1) (ред. от 18.07.2019). – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1870/ (дата обращения: 4.01.2020). – Текст : электронный.
4. **О художественно-экспертном совете 2013** — О художественно-экспертном совете по народным художественным промыслам при администрации Приморского края и Порядке отнесения изделий, изготавливаемых на территории Приморского края к изделиям народно-художественных промыслов : Постановление Администрации Приморского края от 14.08.2008 № 200-па (ред. от 05.04.2013 с изменениями, вступившими в силу с 05.04.2013). – URL: <https://www.referent.ru/107/15941> (дата обращения: 11.01.2020). – Текст : электронный.

5. **Тушкина, Краснова, Гольцова 2013** — Фантазия или реальность в творчестве Рюрика Васильевича Тушкина : свидетельство о государственной регистрации базы данных : № 2014620384 : 05.03.2014 / Тушкина Т. Р., Краснова А. С., Гольцова К. В.
6. **Возмущенное пространство. Джон Кудрявцев 2013** — Возмущенное пространство. Джон Кудрявцев: буклет / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». – Владивосток, 2013. – 6 с.
7. **Все мы в руце Божией. Андрей Камалов 2003** — Все мы в руце Божией. Андрей Камалов : каталог / авт. вст. ст. Р. Блинт ; Фонд поддержки и развития творчества художника Андрея Камалова, Галерея современного искусства «Артэтаж», Дальневосточный государственный технический университет. Владивосток, 2003. – 23 с.
8. **Выставка классика приморской живописи Кирилла Шебеко открылась в Союзе художников во Владивостоке 2015.** — Выставка классика приморской живописи Кирилла Шебеко открылась в Союзе художников во Владивостоке – Текст : электронный // Официальный сайт Новости Владивостока на Vl.ru. 18 мая 2015 г. – URL: <https://www.news.vl.ru/vlad/2015/05/18/135060/#ixzz6C9Ipem86> (дата обращения: 3.06.2019).
9. **Выставка памяти Ивана Рыбачука открылась в залах Приморского отделения Союза художников 2009** — Выставка памяти Ивана Рыбачука открылась в залах Приморского отделения Союза художников. – Текст : электронный // Официальный сайт Новости Владивостока на Vl.ru. 20 октября 2009 г.–URL: <https://www.news.vl.ru/photos/2009/10/20/rybachuk/> (дата обращения: 3.06.2018)
10. **Галерея современного искусства «Арка» 2020** — Галерея современного искусства «Арка»: [официальный сайт]. – URL:

http://www.arkagallery.ru (дата обращения 02.12.2020). — Текст : электронный.

11. Геннадий – 2 [Г. Омельченко] 1995 — Геннадий – 2 [Г. Омельченко] : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова. — Владивосток, 1995. — 24 с.
12. Геннадий. Живопись – 2 [Г. Омельченко] 2006 — Геннадий. Живопись – 2 [Г. Омельченко] : каталог выставки / авт. вст. ст. Н. А. Левданская ; Музей современного искусства ДВГТУ «Артэтаж». — Владивосток, 2006. — 32 с.
13. Гончаренко Вениамин Алексеевич [2006–2016] — Гончаренко Вениамин Алексеевич : [фотографии оригинальных работ] : из архива галереи современного искусства «Арка» [2006–2016]. — Неопубл.
14. Горенко Л. А. [Интервью] 2019 — Горенко Л. А. [Интервью]. Личный архив автора. 16 марта 2019 г. — Неопубл.
15. «Для духовно жаждущей публики» 2013 — «Для духовно жаждущей публики» : экспозиция Геннадия Омельченко открылась во Владивостоке. — Текст : электронный // Новости Владивостока на Vl.ru. 20 мая 2013 г. — URL: <https://www.newsvl.ru/photos/2013/05/20/112353/#ixzz6C9MTDqeZ-> (дата обращения: 3.06.2019).
16. Живопись А. Камалова 1997 — Живопись А. Камалова : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова, Р. Блинт ; Галерея современного искусства «Артэтаж». — Владивосток, 1997. — С. 2–4.
17. Живопись. Вениамин Гончаренко 2006 — Живопись. Вениамин Гончаренко : каталог выставки / авт. вст. ст. В. И. Кандыба ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2006. — 28 с.
18. Иван Рыбачук (1921–2008). «Портреты» 2017 — Иван Рыбачук (1921–2008). «Портреты». — Текст : электронный // Официальный сайт Art-Vladivostok. On-lineart-gallery. 7 ноября 2017 г. — URL:

<https://www.artvladivostok.ru/2011/11/07/artistsunion-portraits-1/> (дата обращения: 23.01.2020).

19. **Кирилл Шебеко 2015** — Кирилл Шебеко : художественный альбом / авт. вст. ст. В. И. Кандыба. — Владивосток : Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2015. — 144 с.
20. **Куракина 2015** — Куракина, Л. К. Влюбленный в Дальний Восток / Л. К. Куракина. — Владивосток, 2015. — 80 с., ил. — Мемуары дочери К. И. Шебеко.
21. **Левданская 2014** — Левданская, Н. А. Творчество как откровение. Персональная выставка «Чтобы помнили ...» : к 90-летию со дня рождения Рюрика Тушкина : букл. ПГКГ. — Владивосток, 2014. — 6 с.
22. **Московский музей современного искусства 2019** — Московский музей современного искусства : [сайт]. — URL: <http://www.tsereteli.ru> (дата обращения 02.12.2019). — Текст : электронный.
23. **Музей нонконформистского искусства 2009** — Музей нонконформистского искусства : каталог коллекции 1998–2009 / авт. вст. ст. А. Хлобыстин ; Творческая группа: Е. Орлов, С. Солнцева, Г. Орлов. — Санкт-Петербург : ООО «Сборка», 2009. — 264 с.
24. **Народное творчество Приморья 1993** — Народное творчество Приморья: каталог / авт.-сост. В. И. Филоненко. — Владивосток : Инфоком Л.Т.Д, 1993. — 56 с.
25. **Настроения. В. Гончаренко 2013** — Настроения. В. Гончаренко : букл / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2013. — 6 с.
26. **Натюрморт. Как в жизни. В. Гончаренко 2012** — Натюрморт. Как в жизни. В. Гончаренко : букл / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2012. — 6 с.
27. **Образ жизни в работах из коллекции 2010** — Образ жизни в работах из коллекции : альбом / Музей современного искусства «Эрарта»

- [Санкт-Петербург] ; авт. вст. ст. М. Овчинников, А. Радеев. – Санкт-Петербург, 2010. – 215 с.
28. **Огни Владивостока. В. Гончаренко, И. Бутусов 2009** — Огни Владивостока. В. Гончаренко, И. Бутусов : каталог выставки / авт. вст. ст. Н. А. Левданская ; Галерея современного искусства «Арка». – Владивосток, 2009. – 6 с.
29. **Омельченко Геннадий Алексеевич [1995–2017]** — Омельченко Геннадий Алексеевич : [фотографии оригинальных работ] : из архива галереи современного искусства «Арка», музея современного искусства «Артэтаж» [1995–2017]. – Неопубл.
30. **Персональная выставка обнаженных чувств Г. Омельченко 2011** — Персональная выставка обнаженных чувств Г. Омельченко. — Текст : электронный // Вести – Хабаровск. Культура. — URL: <http://www.facebook.com/vesti.Khabarovsk/> (дата обращения 03.04.2019).
31. **«Путь от живописца до скульптора» 2014** — «Путь от живописца до скульптора» : во Владивостоке открылась выставка Геннадия Омельченко. — Текст : электронный // Официальный сайт Новости Владивостока на Vl.ru. 26 апреля 2014 г. — URL: <https://www.news.vl.ru/vlad/2014/04/26/123164/#ixzz6C9LuNhwN> (дата обращения: 3.06.2019).
32. **«Ростов антоновский» 2013** — «Ростов антоновский»: персональная выставка живописных работ Инны Антоновой / авт. вст. ст. А. Г. Мельник ; Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». — Ростов, 2013. — 11 с.
33. **Рюрик Васильевич Тушкин 1989** — Рюрик Васильевич Тушкин : каталог выставки / авт. вст. ст. Н. А. Янченко ; Приморская картинная галерея. — Владивосток, 1989. — 4 с.

34. **Рюрик Тушкин (1979–1992) 1992** — Рюрик Тушкин (1979–1992) : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова ; Галерея современного искусства «Артэтаж». — Владивосток, 1992. — 24 с.
35. **Рюрик Тушкин 2020** — Рюрик Тушкин : [официальный сайт]. — URL: <https://xn----otbbfdpwamk9c6d.xn--p1ai/> (дата обращения: 22.01.2020). — Текст : электронный.
36. **Рюрик Тушкин. «Жизнь после жизни...» 2009** — Рюрик Тушкин. «Жизнь после жизни...». Автопортрет, живопись : букл / авт. вст. ст. А. И. Городний ; Музей современного искусства ДВГТУ «Артэтаж». — Владивосток, 2009. — 6 с.
37. **Рюрик Тушкин. Известный и неизвестный 2019** — Рюрик Тушкин. Известный и неизвестный / сост. Т. Р. Тушкна. — Владивосток, 2019. — 148 с.
38. **Только живопись. В. Гончаренко, И. Бутусов, Л. Кильчанский 2005** — Только живопись. В. Гончаренко, И. Бутусов, Л. Кильчанский : каталог выставки / авт. вст. ст. В. И. Кандыба ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2005. — 36 с.
39. **Три мастера. В. Гончаренко, И. Рыбачук, К. Шебеко 2014** — Три мастера. В. Гончаренко, И. Рыбачук, К. Шебеко : букл / авт. вст. ст. О. И. Зотова ; Приморская организация ВТОО «Союз художников России». — Владивосток, 2014. — 6 с.
40. **Тушкин Рюрик Васильевич [1979–2014]** — Тушкин Рюрик Васильевич : [фотографии оригинальных работ] : из архива музея современного искусства «Артэтаж». [1979–2014]. — Неопубл.
41. **Тушкина 2015** — Тушкина Т. Р. [Интервью с дочерью художника, Татьяной Рюриковной Тушкиной]. 2 июня 2015 г. Личный архив автора. — Неопубл.
42. **Художник, преподаватель, фронтовик 2016** — Художник, преподаватель, фронтовик : в ДВГАИ открылась выставка

дальневосточного живописца Кирилла Шебеко. — Текст : электронный // Официальный сайт Новости Владивостока на Vl.ru. 11 мая 2016 г. – URL: <https://www.newsvl.ru/vlad/2015/05/11/134799/#ixzz6C9JcHwvq> (дата обращения: 3.06.2019).

43. **Шедевры трех мастеров приморской живописи представлены на новой выставке во Владивостоке 2014** — Шедевры трех мастеров приморской живописи представлены на новой выставке во Владивостоке. — Текст : электронный // Официальный сайт Новости Владивостока на Vl.ru. — URL: https://www.newsvl.ru/vlad/2014/05/24/vystavka_3_hudozhnika/#ixzz6C9K13jaJ (дата обращения: 3.06.2020).
 44. **Эрарта 2019** — Эрарта : Музей современного искусства [Санкт-Петербург] : [сайт]. — URL: <http://www.erarta.com/> (дата обращения: 02.12.2019). — Текст : электронный.
 51. **Art. Investment 2011** — Art. Investment : иллюстрированный буклет-каталог. — [Б. м.], 2011. — № 43. — 272 с. — Кит., англ.
 52. **Mother Love 1979** - Mother Love // Wai Ming : official site. — URL: http://www.waiming.com/pages/product.php?page=reproductions&title=mother_love (дата обращения: 02.12.2019). — Текст : электронный.
- Энциклопедии и словари**
51. **Аверинцев 1980** — Аверинцев, С. С. Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энциклопедия. Т. 1. — Москва, 1980. — 556 с.
 52. **Баттистини 2008** — Баттистини, М. Символы и аллегории. Энциклопедия искусства / М. Баттистини ; пер. с итал. — Москва : Омега, 2008. — 384 с. : ил.
 53. **Дерево жизни (мифология) 2017** — Дерево жизни (мифология). — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 10.04.2017). — Текст : электронный.

54. **Искусство Японии, Китая и Кореи 2013** — Искусство Японии, Китая и Кореи. — Москва : Эксмо, 2013. — 384 с.: ил.
55. **Культурология в терминах, понятиях, именах 1999** — Культурология в терминах, понятиях, именах : справ. пособие / сост. Б. И. Кононенко. —Москва : Щит–М, 1999. – 234 с.
56. **Крадин Н. П.** «Художники Дальнего Востока (XIX — середина XX вв.): Биографический иллюстрированный словарь». — Хабаровск: Издательство «РИОТИП» Хабаровской краевой типографии, 2013.
57. **Новейший философский словарь 1998** — Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. —Минск : В. М. Скаун, 1998. – 896 с.
58. **Новейший философский словарь 1999** — Новейший философский словарь / Общечеловеческие ценности Сост. А. А. Грицанов. — Mn. : В. М. Скаун, 1999. — 896 с. — 10 000 экз. — ISBN 985-6235-17-0. Режим доступа: <https://vslovar.org.ru/fil/772.html> Дата обращения: 16.11.2020
59. **Сагатовский 2011** — Сагатовский, В. Н. Философские категории: авторский словарь : в 2-х ч. / В. Н. Сагатовский. — Санкт-Петербург : СПбНИУИТМО, 2011. — 126 с. — URL: <http://sagatovskij.ucoz.ru/publ/> (дата обращения: 20.03.2017). — Текст : электронный.
60. **Символы в китайской живописи 2017** — Символы в китайской живописи. — URL: <http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi> (дата обращения: 10.04.2017). — Текст : электронный.
61. **Словарь по этике 1981** — Словарь по этике / под ред. И. Коня. – 4-е изд. — Москва : Политиздат, 1981. – 430 с.
62. **Традиционная китайская живопись 2015** — Традиционная китайская живопись. — URL: <http://www.risunoc.com/2015/01/traditsionnaya-kitayskaya-zhivopis-he-jiaying.html> (дата обращения: 5.04.2017). – Текст : электронный.

63. **Философский энциклопедический словарь 1983** — Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — Москва, 1983. — 839 с.
64. **Художественная герменевтика 2018** — Художественная герменевтика. — Текст : электронный // Искусство : словарь. — URL: <http://maxvoloshin.ru/?item=085a4e27-aaa6-45e9-ac8f6fc59e9bf50e&termin=2784e4c3-78e0-45c7-8d34-279f3e01c317> (дата обращения: 23.05.2018).
65. **Энциклопедия глубинной психологии 2004** — Энциклопедия глубинной психологии. Т. IV. Индивидуальная психология. Аналитическая психология. Пер. с нем./ Общ. ред. А. М. Боковикова. — М., «Когито-Центр», МГМ, 2004. — 588 с.

Монографии

66. **Алексеев 1982** — Алексеев, В. М. Наука о Востоке / В. М. Алексеев. — Москва : Наука, 1982. — 535 с.
67. **Алексеев 1996** — Алексеев, В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / В. М. Алексеев. — Москва, 1996. — 260 с. ; ил.
68. **Алексеева 2017** — Алексеева, Галина Васильевна. Механизмы трансляции ценностей византийского искусства в духовном опыте России и Кореи : монография / Г.В. Алексеева ; Дальневост. федерал. ун-т. — 2-е изд.— Владивосток : Дальневост. федерал. ун-т, 2017. — 180 с. ISBN 978-5-7444-4025-1. прямая ссылка на файл: https://www.dvfu.ru/upload/medialibrary/6e2/Алексеева_Г.В._Механизмы_трансляции...2017.pdf
69. **Алпатов 1972** — Алпатов, М. В. Андрей Рублев / М. В. Алпатов. — Москва : Изобразительное искусство, 1972. — Текст : электронный. — URL: <http://www.icon->

- art.info/book_contents.php?book_id=115&chap=3#pic37 (дата обращения: 25.12.2017).
70. **Андреева 2012** — Андреева, Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград 1946–1991 / Е. Ю. Андреева. — Москва : Искусство-XXI век, 2012. – 464 с., ил., 350 с.
 71. **Анисимов 1988** — Анисимов, С. Ф. Духовные ценности: производство и потребление / С. Ф. Анисимов. — Москва : Мысль, 1988. – 255 с.
 72. **Апресян 2013** — Апресян, Р. Г. Нравоперемена Ахилла. Истоки морали в архаическом обществе (на материале гомеровского эпоса) / Р. Г. Апресян. — Москва : Альфа-М., 2013. – 224 с.
 73. **Барсенков 2016** — Барсенков, А. С. История России. 1917–2009 / А. С. Барсенков, А. И. Вдовин. — Изд. 3-е, расширен. и перераб. — Москва, 2010. — URL: <http://uristinfo.net> (дата обращения: 31.03.2016). — Текст : электронный.
 74. **Барт 2003** — Барт, Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. —Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 345 с.
 75. **Барышков 2005** — Барышков, В. П. Аксиология личностного бытия / В. П. Барышков ; под ред. В. Б. Устьянцева. —Москва : Логос, 2005. — 192 с.
 76. **Баткин 1994** — Баткин, Л. М. Пристрастия : избранные эссе и статьи о культуре / Л. М. Баткин. —Москва : ТОО «Курсив-А», 1994. – 288 с.
 77. **Баткин 2013** — Баткин, Л. М. О всемирной истории / Л. М. Баткин. — Москва : РГГУ, 2013. — 206 с.
 78. **Бахтин 1986** — Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. —Изд. 2-е. —Москва, 1986. – 441 с. Текст : электронный. URL:<https://bookree.org/reader?file=634954&pg=224> (дата обращения: 20.03.2017)

79. **Бельтинг 2002** — Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. —Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
80. **Бердяев 1990** — Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. — Москва : Интерпринт, 1990. — 48 с.
81. **Бердяев 1994** — Бердяев, Н. Философия творчества культуры и искусства : в 2-х т. Т. 2 / Н. Бердяев. — Москва, 1994. – 508 с.
82. **Блюмкин 1987** — Блюмкин, В. А. Этика и жизнь / В. А. Блюмкин. — Москва : Политиздат, 1987. – 111 с.
83. **Бобырева 2007** - Бобырева, Е. В. Базовые концепты и ценности религиозного дискурса. Религиозный дискурс: Ценности, жанры, стратегии : (на материале православного вероучения) / Е. В. Бобырева. – Волгоград : Перемена, 2007. – 375 с.
84. **Бодрийяр 1995** — Бодрийяр Ж. Система вещей - Пер. с фр., сопроводит. ст. С. Н. Зенкина. - М. - Издательство «Рудомино», 1995. - 224 с.
85. **Большакова 2011** - Большакова, А. Ю. Архетип – миф – концепт (рубеж XX– XXI вв.). Теории архетипа / А. Ю. Большакова ; М-во образования и науки Российской Федерации, Гос. образельное учреждение высш. проф. образования Ульяновский гос. технический ун-т, каф. «Филология, изд. дело и ред.», Открытое междунар. науч. сообщество «Русская словесность: духовно-культурные контексты». – Препринт. – Ульяновск : УлГТУ, 2011. – 234 с.
86. **Бычков 1991** — Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. — Киев, 1991. – 405 с.
87. **Бычков 2003** — Бычков, В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / авт. проекта, вед. авт., рук. авт. колл., отв. ред. В. Бычков. – Москва : РОССПЭН, 2003. – 300 с.

88. **Бычков 2009** — Бычков, В. В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство / В. В. Бычков. — Москва : Ладомир, 2009. — 345 с.
89. **Бычков 2012** — Бычков, В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. — Москва : Прогресс-Традиция, 2012. — 840 с.
90. **Бычков 2015** — Бычков, В. В. Символическая эстетика Дионисия Ареопагита / В. В. Бычков ; Рос. акад. наук, Институт философии. — Москва : Изд-во ИФ РАН, 2015. — 143 с.
91. **Бычков 2017а** — Бычков, В. В. Византийская эстетика. Исторический ракурс / В. В. Бычков. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 768 с.
92. **Бычков 2017б** — Бычков, В. В. Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта : в 2-х кн. / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. — Москва : Прогресс-Традиция, 2017. — Кн. 1. — 472 с. ; Кн. 2. — 592 с., ил.
93. **Ванеян 2010** — Ванеян, С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. С. Ванеян. — Москва, 2010. — 214 с.
94. **Василенко 1983** — Василенко, В. А. Мораль и общественная практика / В. А. Василенко. — [Б. м.] : Изд-во Московского ун-та, 1983. — 176 с.
95. **Вежбицкая 2011** — Вежбицкая, А. Семантические универсалии и базисные концепты / А. Вежбицкая. —Москва : Языки славянских культур, 2011. — 568 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
96. **Выжлецов 1996** — Выжлецов, Г. П. Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. —Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1996. — 152 с.
97. **Вышеславцев 1955** — Вышеславцев, Б. П. Вечное в русской философии / Б. П. Вышеславцев. — Нью-Йорк, 1955. — 296 с. Текст :

электронный.

URL:

http://www.odinblago.ru/filosofiya/visheslavcev/visheslavcev_vezhnoe/
(дата обращения: 06.03.2018).

98. **Вышеславцев 1994** — Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев. — Москва : Республика, 1994. — 368 с. — (Б-ка этической мысли).
99. **Гартман 2002** — Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. — Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2002. — 708 с.
100. **Гачев 2007** — Гачев, Г. Д. Космо–Логос : национальные образы мира / Г. Д. Гачев. — Москва, 2007. — 145 с.
101. **Гачев 2008** — Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. — Москва : Эксмо, 2008. — 210 с.
102. **Гильдебранд 2000** — Гильдебранд, Д. Ф. Метафизика коммуникации. Исследование сущности и ценности общественных отношений / Д. Ф. Гильдебранд ; пер. с нем. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. — 373 с.
103. **Гильдебранд 2001** — Гильдебранд, Д. Ф. Этика / Д. Ф. Гильдебранд. —Москва : Алетейя, 2001. — 737 с.
104. **Гране 2008** — Гране, М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / М. Гране ; [пер.с фр. В. Б. Иорданского]. —Москва : Алгоритм, 2008. — 528 с.
105. **Гройс 2012** — Гройс, Б. Политика поэтики / Б. Гройс. — Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. — 400 с.
106. **Гулыга 2000** — Гулыга, А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / А. В. Гулыга. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. — 447 с.
107. **Гуревич А. 1984** — Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — 2-е изд., доп. и перераб. — Москва, 1984. — 486 с.

108. **Докучаев 2009** — Докучаев, И. И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры / И. И. Докучаев. —Санкт-Петербург : Наука, 2009. – 595 с. – (Слово о сущем).
109. **Докучаев 2010** — Докучаев, И. И. Феноменология знака: избранные работы по семиотике и диалогике культуры. - СПб.: Наука, 2010. —410 с. — (Слово о сущем).
110. **Дробницкий 1967** — Дробницкий, О. Г. Мир оживших предметов. Проблема ценности и марксистская философия / О. Г. Дробницкий. — Москва, 1967. — 351 с.
111. **Дробышева 2010** — Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии : научная монография / Е. Э. Дробышева. —Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – 234 с.
112. **Ивин 2006** — Ивин, А. А. Аксиология : науч. изд. / А. А. Ивин. — Москва : Высшая школа, 2006. – 390 с.
113. **Иероглиф в мировоззрении китайцев 2014** - Иероглиф в мировоззрении китайцев : монография / С. А. Ан, Т. М. Степанская, О. А. Ворсина, Е. В. Песчанская. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2014. — 256 с.
114. **Ильин 2005** — Ильин, В. В. Аксиология / В. В. Ильин. – Москва : Изд-во МГУ, 2005. – 216 с.
115. **Ильин 1953** — Ильин, И. А. Аксиомы религиозного опыта. Исследование : в 2-х т. И. А. Ильин. — Париж :Impr. deNavarre, 1953. – Т. 1. – 310 с. ; Т. 2. – 307 с.
116. **Ильин 1937** — Ильин, И. А. Основы художества. О совершенном в искусстве / И. А. Ильин. — Рига : Русское академическое изд-во в Риге, 1937. — 174 с.
117. **Ингарден 1962** — Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.

118. **Каган 1996** — Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. — 416 с.
119. **Каган 1997** — Каган, М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. — 205 с.
120. **Кандыба 1985** — Кандыба, В. И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938 гг.) : 125-летию Владивостока посвящается / В. И. Кандыба. —Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. — 175 с.
121. **Кандыба 1990** — Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. — Ленинград : Художник РСФСР, 1990. — 95 с.
122. **Карасик 2002** — Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. — Волгоград : Перемена, 2002. — 476 с. Текст : электронный. URL: <https://studfile.net/preview/1806336/page:19/> (дата обращения: 2.01.2020).
123. **Кармин 2000** — Кармин, А. С. Культурология: Культура социальных отношений / А. С. Кармин. — Санкт-Петербург : Лань, 2000. — 128 с.
124. **Кармин 2011** — Кармин, А. С. Интуиция : Философские концепции и научное исследование / А. С. Кармин. — Санкт-Петербург :Наука СПИФ, 2011.—901 с.
125. **Кобзев 1994** — Кобзев, А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии / А. И. Кобзев. — Москва : Наука, 1994. — 431 с.
126. **Колпакова 2004** - Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. — 367 с.
127. **Комплексное исследование 2013** —Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография /Г. В. Алексеева [и др.] ДВФУ. — Владивосток, изд-во ДВФУ, 2013. — 242 с., ил., ISBN 978-5-7444-3234-8 Тираж 500 экз.

Ссылка на библиотеку ДВФУ: <http://ini-fb.dvgu.ru/scripts/refget.php?ref=/85/85.318/alekseeva2.pdf>

128. **Кондаков 2003** — Кондаков, И. В. Культурология : история культуры России / И. В. Кондаков. — Москва : ИКФ Омега-Л, Высшая школа, 2003. — 616 с.
129. **Лазарев 1966** — Лазарев, В. Н. Андрей Рублев и его школа / В. Н. Лазарев. — Москва : Искусство, 1966. — 170 с. — С. 122-123, табл. 72. Текст : электронный. URL : http://www.iconart.info/book_contents.php?book_id=112&chap=5&ch_l2=6#p137 (Дата обращения: 25.12.2017)
130. **Лидов 2006** — Лидов, А. М. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / А. М. Лидов. — URL: http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_01_Lidov_Hierotopy_2006_Rus.pdf (дата обращения: 11.07.2018). — Текст : электронный.
131. **Лобычев 2013** — Лобычев, А. М. Автопортрет с гнездом на голове: Искусство Приморья на рубеже веков / А. М. Лобычев. — Владивосток : Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2013. — 560 с. — (Архипелаг ДВ).
132. **Ломанов 2002** — Ломанов, А. В. Христианство и китайская культура : монография / А. В. Ломанов. —Москва : Восточная литература, 2002. — 446 с.
133. **Лосев 1994** — Лосев, А. Ф. Юбилейное собрание сочинений в 9-ти т. Миф — Число — Сущность / А. Ф. Лосев. — Москва : Мысль, 1994. — URL: <https://predanie.ru/losev-aleksey-fedorovich/book/128711-kritika-platonizma-u-aristotelya-dialektika-chisla-u-plotina/> (дата обращения: 30.05.2018). — Текст : электронный.
134. **Лосев 2001** — Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — Москва : Мысль, 2001. — 429 с. — Текст : электронный. — URL:

http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/read/ (дата обращения: 10.04.2014).

135. **Лосский 1991** — Лосский, Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский. — Москва : Советский писатель, 1991. – 482 с.
136. **Лотман 1992** — Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. Т. II : Статьи по истории русской литературы XVIII–первой половины XIX века / Ю. М. Лотман. — Таллинн, 1992. – Текст : электронный. URL: <http://www.ec-dejavu.net/c/Cards.html> (дата обращения 03.04.2012).
137. **Лотман 1994** — Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века) / Ю. М. Лотман. —Санкт-Петербург : Искусство СПБ, 1994. – 194 с.
138. **Лотман 1999** — Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст — семиосфера — история / Ю. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1999. — 447 с. - с. 395
139. **Лубский 1998** — Лубский, А. В. Русский культурный архетип. Культурология / А. В. Лубский. —Ростов на Дону : ФЕНИКС, 1998. – 173 с.
140. **Мамардашвили 1996** — Мамардашвили, М. К. Необходимость себя. Введение в философию : доклады, статьи, философские заметки / М. К. Мамардашвили ; сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – Москва : Лабиринт, 1996. – 154 с.
141. **Манин 2007** — Манин, В. С. Русская живопись XX века. Т. 3 / В. С. Манин. — Санкт-Петербург : Издательство «Аврора», 2007. – 456 с.
142. **Маркарян 1969** — Маркарян, Э. С. Очерки теории культуры / Э. С. Маркарян. — Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1969. – 228 с.
143. **Маркарян 1983** — Маркарян, Э. С. Теория культуры и современная наука / Э. С. Маркарян. — Москва : Мысль, 1983. – 284 с.

144. **Мелетинский 1984** — Мелетинский, Е. М. Методология и методы исследования культуры / Е. М. Мелетинский. – Ленинград, 1984. – 156 с.
145. **Мелетинский 1994** — Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский ; Рос. гос. гуманит. ун-т. – Москва, 1994. – 136 с. — (Чтения по истории и теории культуры ; вып.4).
146. **Мелетинский 2000** — Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. —Москва : Наука, 2000. – 407 с.
147. **Мерло-Понти 1992** — Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. — Москва : Искусство, 1992. – 64 с.
148. **Микайлова 2016** — Микайлова, И. Г. Идеалы и их роль в социокультурном воспроизведстве цивилизаций синергетической философии истории / И. Г. Микайлова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2016. – 648 с.
149. **Москалюк, Серикова 2012** — Москалюк, М. В. Живопись Сибири второй половины XX — начала XXI века в контексте визуализации культуры : монография / М. В. Москалюк, Т. Ю. Серикова ; М-во образования и науки Российской Федерации, Сибирский федеральный ун-т, [Ин-т педагогики, психологии и социологии]. – Красноярск : СФУ, 2012. – 171 с.
150. **Мюнстерберг 1922** — Мюнстерберг, Г. Основы психотехники / Г. Мюнстерберг ; пер. с нем. под ред. и с предисл. Б. Н. Северного и В. М. Экземплярского. – 2-е изд. –Москва : Русский книжник, 1922. –135 с.
151. **Мюнстерберг 1996** — Мюнстерберг, Г. Основы психотехники. Ч. 1-2 / Г. Мюнстерберг. — Санкт-Петербург : Алетейя, 1996. – 352 с.
152. **Ортега-и-Гассет 1991** — Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет ; вступ. ст. Г. М. Фриндлендера ; сост. В. Е. Багио. — Москва : Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

153. **Панофский 1999** — Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства, статьи по истории искусства / Э. Панофский. —Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 256 с.
154. **Пиаже 1994** — Пиаже, Ж. Избранные психологические труды / Ж. Пиаже. – Москва : Международная педагогическая теория, 1994. – 680с.
155. **Полевой 1994** — Полевой, В. М. Искусство Греции : в 2-х т. Т. 1 / В. М. Полевой. — 2-е, доп. изд. — Москва : Советский художник, 1984. – 536 с.
156. **Полевой 1991** — Полевой, В. М. Малая история искусств. Искусство XX века. 1901–1945 / В. М. Полевой. —Москва : Искусство, 1991. — 303 с. с. 122
157. **Стоикита 2004** — Стоикита В. Краткая история тени / Пер. с англ. Д. Ю. Озеркова. СПб. : Machina, 2004. 270 с. ISBN 5-90141-043-2
158. **Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре 1991** — Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре / АН СССР, ИНИОН, Всесоюз. межвед. центр наук о человеке при президиуме. — Москва : ИНИОН, 1991. — 301 с.
159. **Регинская 2010** — Регинская, Н. В. Св. Георгий Победоносец – небесный покровитель России в изобразительном искусстве Европы и России / Н. В. Регинская. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбКО, 2010. – 123 с.
160. **Риккерт 1997** — Риккерт, Г. Границы естественнонаучного образования понятий. Логическое введение в исторические науки / Г. Риккерт. —Санкт-Петербург : СПб наука, 1997. – 532 с.
161. **Риккерт 1998а** - Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. —Москва : Республика, 1998. — 413 с. –URL: http://modernlib.ru/books/rikkert_g/nauki_o_prirode_i_nauki_o_kulture/read_1/ (дата обращения: 26.04.2018). – Текст : электронный.

162. **Риккерт 1998б** — Риккерт, Г. Философия жизни. Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания. Философия истории. Философия жизни. О понятии философии / Г. Риккерт. — Киев : Ника-Центр: Вист-С, 1998. – 507 с.
163. **Розов 2016** — Розов, Н. С. Идеи и интеллектуалы в потоке истории: макросоциология философии, науки и образования / Н. С. Розов. — Новосибирск : Манускрипт, 2016. – 340 с.
164. **Русская художественная школа в диалоге культур XX века 2012**— Русская художественная школа в диалоге культур XX века: монография / под науч. ред. Т. М. Степанской. — Барнаул : ИП Колмогоров И.А., 2012. — 210 с.: ил.
165. **Сагатовский 2008** — Сагатовский, В. Н. Философия культуры: предмет и базовые понятия. Парадигма, 3 11, 12 / В. Н. Сагатовский. — Санкт-Петербург, 2008. –URL:<http://vasagatovskij.narod.ru/raboti.html> (дата обращения: 20.01.2020). — Текст : электронный.
166. **Сергеева 2015** — Сергеева, А. В. Русские: Как мы изменились за 20 лет? / А. В. Сергеева. — Москва : ФЛИНТА : Наука, 2015. – 432 с.
167. **Соловьев 1991** — Соловьёв, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. —Москва : Искусство, 1991. – 702 с.
168. **Соловьев 2011** — Соловьев, В. С. Чтения о богочеловечестве / В. С. Соловьев. —Москва : Академический Проект, 2011. – 293 с. – (Философские технологии).
169. **Топоров В. 1995** — Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс - Культура, 1995. – 288 с.
170. **Торопыгина 2015** — Торопыгина, М. Ю. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга / М. Ю. Торопыгина ; ред. М. А Лопухова. —Москва : Прогресс-Традиция, 2015. – 368 с.

171. **Турчин 2003** — Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем / В. С. Турчин. — Москва : Прогресс-традиция, 2003. — 345 с.
172. **Уваров 1908** — Уваров, А. С. Христианская символика. Часть первая: Символика древнехристианского периода. / А. С. Уваров. — Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — 212 с.
173. **Флоренский 1993** — Флоренский, П. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. Флоренский. — Санкт-Петербург : Мифрил, 1993. — 453 с.
174. **Флоренский 2014** — Флоренский, П. Философия культа (Опыт православной антроподицей) / П. Флоренский (свящ.). — Москва : Академический Проект, 2014. — 685 с.
175. **Флоренский 2015** — Флоренский, П. А. Из истории античной философии / П. А. Флоренский. — Москва : Академический проект, 2015. — 524 с.+16 п. вкл. — (Философские технологии).
176. **Франк 2000** — Франк, С. Л. Предмет знания. Душа человека / С. Л. Франк. —Минск : Харвест ; Москва : ACT, 2000. — 990 с. Текст : электронный. URL: <http://psylib.org.ua/books/frans01/index.htm>. (дата обращения: 06.03.2018)
177. **Хабермас 2001** — Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. — Санкт-Петербург : Наука, 2001. — 382 с.
178. **Хренов 2014** — Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии. Культура и империя / Н. А. Хренов. —Москва : Согласие, Артем, 2014. — 528 с. — URL: <https://znanium.com/catalog/product/559506> (дата обращения: 5.12.2019)
179. **Чавчавадзе 1984** — Чавчавадзе Н. З. Культура и ценности. Изд-во Мецниереба, 1984. — 172 с.
180. **Шелер 1994** — Шелер, М. Избранные произведения / М. Шелер. — Москва : Гносис, 1994. — 413 с.

181. **Эко 1998** — Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У Эко. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. – 432 с.
182. **Юнг 2017** — Юнг, К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – Москва : Реабилитация, 2017. – 336 с.
183. **Ячин 2010** — Ячин, С. Е. Состояние метакультуры / С. Е. Ячин. – Владивосток : Дальнаука, 2010. – 268 с.
184. **Bishop 2017** — Bishop, C. Artifical Hells. Participatory art and the politics of spectatorship / C. Bishop. — [S. l.] :V-A-C Riess, 2017. – 215 p.
185. **Finger 2011** — Finger, B. 50 contemporary artists you should know / B. Finger, C. Weidemann. – Munich ; London ; New York : Prestel, 2011. – 157 p.

Диссертации и авторефераты диссертаций

186. **Абрамова 2006** — Абрамова, О. А. Нравственно-эстетические и ментальные ценности фольклора : автореф. ... д-ра философ. наук / О. А. Абрамова. – Барнаул, 2006. – 214 с. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-kultury/nravstvenno-jesteticheskie-i-mentalnye-cennosti-folklora.html> (дата обращения: 19.05.2018).
187. **Бенгардт 2012** — Бенгардт, Д. В. Ценность культуры в контексте будущего России : дис. ... филос. наук / Д. В. Бенгардт. – Челябинск, 2012. — 188 с.
188. **Бобырева 2007** — Бобырева, Е. В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Е. В. Бобырева. — Волгоград, 2007. – 465 с. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1206172/viewer/?page=16 (дата обращения: 3.01.2020).
189. **Ван Фэй2008** — Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ван Фэй. – Москва, 2008. – 25 с.

190. **Варюхина 1998** — Варюхина, Т. О. Культура как ценность: социально-философский анализ : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Т. О. Варюхина. — Саратов, 1998. — 140 с.
191. **Васильева 2007** — Васильева, А. А. Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях: нарративный аспект : дис. канд. культурологи / А. А. Васильева. — Москва, 2007. — 165 с.
192. **Годованец2004.** — Годованец, Ю. А. Сохранение культурных ценностей: теория и практика применения международных стандартов : культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю. А. Годованец. — Москва, 2004. — 28 с.
193. **Дробышева 2011** — Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении : автореф. дис.... д-ра филол. наук / Е. А. Дробышева. — Санкт-Петербург, 2011. — 37 с.
194. **Жук 2016** — Жук, С. А. Горный пейзаж в отечественном искусстве: этапы развития, типология, стилистика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. А. Жук. — Барнаул, 2016. — 217 с.
195. **Зотова 2008** — Зотова, О. И. Портретная живопись Приморского края 1960–80-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / О. И. Зотова. — Москва, 2008. — 23 с. — URL: <https://dlib.rsl.ru/01003172979> (дата обращения: 12.05.2020).
196. **Исаев 2015** — Isaev, Ю. N. Фитонимическая картина мира в разноструктурных языках : дис. ... д-ра филол. наук / Ю. Н. Isaev. — Чебоксары, 2015. — 406 с.
197. **Камалов 2006** — Камалов, Г. А. Творчество Андрея Камалова рубежа XX–XXI вв.: особенности художественного языка (графика, живопись) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / А. Г. Камалов. — Владивосток, 2006. — 31 с.

198. **Колчанова 2016** — Колчанова, Е. А. «Архетип» как категория философии культуры : дис. ... канд. филос. наук / Е. А Колчанова. — Тюмень, 2016. — 160 с.
199. **Костина 2006** — Костина, И. Л. Проблема ценностей в философии Н. О. Лосского : автореф.... канд. филос. наук / И. Л. Костина. — Тверь, 2006. — URL: <http://www.dissercat.com/content/problema-tsennostei-v-filosofii-no-losskogo>. (дата обращения: 21.12.2016).
200. **Кривых 2009** — Кривых, С. Е. Аксиология мировых религий : сравнительная типология ценностных структур : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / С. Е. Кривых. — Армавир, 2009. — 174 с. Текст : электронный. URL: <http://www.dslib.net/religio-vedenie/aksiologija-mirovyh-religij-sravnitelnaja-tipologija-cennostnyh-struktur.html#3932071>. (дата обращения: 3.01.2020).
201. **Лань Ся 2010** — Лань Ся. Социальная динамика межкультурных коммуникаций России и Китая : автореф. дис. ... канд. культурологии / Лань Ся. — Москва, 2010. — 25 с.
202. **Левданская 2015** — Левданская, Н. А. Изобразительное искусство Приморья конца XX — начала XXI веков: неомодернистские и постмодернистские тенденции : дис... канд. искусствоведения / Н. А. Левданская. — Владивосток, 2015. — 322 с. — URL: <http://lib.herzen.spb.ru/m/marcweb> (дата обращения: 03.06.2015). — Текст : электронный.
203. **Невская 2013** — Невская, П. В. Портрет в пространстве семиотики : вербальное и невербальное : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / П. В. Невская. — Саратов, 2013. — 425 с.
204. **Немкова 2014** — Немкова, О. В. Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре инвариант и эволюционные модификации : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / О. В. Немкова. — Саратов, 2014. — 45 с.

205. **Нин Бо 2010** — Нин Бо. Китайские выпускники института имени И.Е. Репина — носители и продолжатели традиций Ленинградской Академической художественной школы : автореф. ... канд. искусствоведения / Нин Бо. — Санкт-Петербург, 2010. — 25 с.
206. **Олихова 2012** — Олихова, Е. А. Образ матери в традиционной китайской культуре : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Е. О. Олихова. —Москва, 2012. —244 с.
207. **Палеева 2011** — Палеева, О. Л. Обмен культурными ценностями: сущность и механизмы : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / О. Л. Палеева. —Москва, 2011. — 159 с.
208. **Серикова 2011** — Серикова, Т. Ю. Трансформация художественных и визуальных образов в произведениях сибирских живописцев второй половины XX–начала XXIвеков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Т. Ю. Серикова. — Барнаул, 2011. — 23 с.
209. **Торопыгина 2013** — Торопыгина, М. Ю. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. Ю. Торопыгина. — Москва, 2013. – 30 с.
210. **Флорковская 2018** — Флорковская А. К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, художественные направления, стратегии: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : Санкт-Петербург, 2018. — 35 с.
211. **Хачатуян 2015** — Хачатуян, Е. Э. Культурный архетип как фактор социального проектирования в современной России : дис. ... канд. социол. наук / Е. Э Хачатуян. – Пятигорск, 2015. – 150 с.
212. **Чемерисова 2003** — Чемерисова, Н. В. Культурная парадигма русского космизма, идеалы и ценности : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Н. В. Чемерисова. — Ростов-на-Дону, 2003. – 139 с.

213. **Чэнь Синь 2017** — Чэнь Синь. Творчество китайских мастеров-учеников русских эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур : дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Синь. – Владивосток, 2017. – 233 с.
214. **Щепановская 2011** — Щепановская, Е. М. Генезис и классификация мифологических архетипов: культурфилософский подход : дис... канд. филос. наук / Е. М. Щепановская. – Санкт-Петербург, 2011. – 273 с.
215. **Щепановская 2018** – Щепановская Е. М. Генезис архетипов как ключ к изучению структур пред-понимания» // Доклад на 2-м культурологическом конгрессе. – 2018. – 14 с.

Статьи, сборники статей

216. **Аверицев 1970** — Аверинцев, С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. Аверинцев // Вопросы литературы. —1970. – № 3. – С. 112–143.
217. **Александрова 2019** — Александрова, Е. С. К проблеме изучения изобразительного искусства Приморья 1917–1938 гг. / Е. С. Александрова // Общество. Среда. Развитие. – 2019. – № 1. – С. 72–77.
218. **Алексеева 2013 а** — Алексеева М. В. Жанр портрета в творчестве Ивана Рыбачука // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013.№ 2. С. 27-29.
219. **Арнольд 1999** — Арнольд, И. В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. – Санкт-Петербург : Изд-во С. Петербург. ун-та, 1999. – С. 341–350.
220. **Арташкина 2010** — Арташкина, Т. А. Трансформация культуры как культурная революция / Т. А. Арташкина // Креативность в пространстве традиции и инновации : тез. докл. с собщ. Третьего рос. культурол. конгр. с междунар. участием. – Санкт-Петербург : Эйдос, 2010. —С. 427.

221. **Ахиезер 1993** - Ахиезер, А. С. Прогнозирование социокультурной динамики России: вопросы методологии и некоторые результаты / А. С. Ахиезер // Проблемы прогнозирования. – 1993. – № 5. – С. 71–77.
222. **Баева 2007** — Баева, Л. Аксиология неклассической и постнеклассической эпохи / Л. Баева. — Текст : электронный // Онтология и постнеклассическая наука : материалы межрегион. электрон. науч. конф., январь 2007 г. —URL: http://astresearch.narod.ru/conference_baeva.htm (дата обращения: 09.01.2017).
223. **Баймуратова 2008** — Баймуратова, У. С. Религиозный дискурс в художественном тексте как лингвистическая проблема / У. С. Баймуратова // Вестник Российского университета дружбы народов. — 2008. – № 1. – С. 43–49.
224. **Бакина 2015** — Бакина, О. В. Православная традиция в аксиологии журналистского творчества: к постановке проблемы / О. В. Бакина // Известия Иркутского государственного университета. – 2015. – Т. 13. – С. 241–248.
225. **Бердяев 1998** — Бердяев, Н. А. О культуре // Антология культурологической мысли. – Москва, 1996. – С. 195–198. – Текст : электронный. URL: <https://sociology.mephi.ru/docs/kulturologia/html/berdiaev.html>. (дата обращения: 16.04.2018).
226. **Блинт 1997** — Блинт, Р. [Вступительная статья] / Р. Блинт // Живопись А. Камалова : каталог выставки / Галерея современного искусства «Артэтаж». – Владивосток, 1997. – С. 5–8.
227. **Блинт 2003** — Блинт, Р. Космос Андрея Камалова / Р. Блинт // Все мы в руце Божией. Андрей Камалов : каталог / авт. вст. ст. Р. Блинт ; Фонд поддержки и развития творчества художника Андрея Камалова, Галерея современного искусства «Артэтаж», Дальневосточный

- государственный технический университет. – Владивосток, 2003. – С. 2–5.
228. **Большакова 2010** — Большакова, А. Ю. Архетип – концепт – культура / А. Ю. Большакова. – Текст : электронный // Вопросы философии. – 2010. – URL: <http://naukarus.com/arhetip-kontsept-kultura> (дата обращения: 14.06.2017).
229. **Булгаков С. Н. Религиозно-философский путь 2003** — Булгаков С. Н. Религиозно-философский путь : международная научная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения / науч. ред. А. П. Козырева ; сост. М. А. Васильева, А. П. Козырев. – Москва : Русский путь, 2003. – 524 с.
230. **В потоке времени и памяти... 2006** — В потоке времени и памяти... / [ред. и сост., вступ. ст. и примеч. О. Г. Дилакторской]. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. – 720 с., ил.
231. **Варламова 2020** — Варламова Л. 100 лет со дня рождения Шебеко Кирилла Ивановича. 20 мая 2020 г. Режим доступа: <https://pgpb.ru/news/detail/911/> Дата обращения: 8.10.2020
232. **Вебер 1996** — Вебер, М. Основные социологические понятия / М. Вебер // Западно-европейская социология XIX – начала XX веков. – Москва, 1996. – С. 455–491.
233. **Гачев 2001** — Гачев, Г. Д. Плюсы и минусы наивного философствования / Г. Д. Гачев. – Текст : электронный // Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. –Москва : Изд-во МГУ, 2001. – С. 29–35. – URL: <http://ec-dejavu.ru/n/Naivety.html#gachev> (дата обращения: 10.04.2014).
234. **Глотов 2004** — Глотов, М. Б. Поколение как категория социологии / М. Б. Глотов // Социологические исследования. – 2004. – № 10. – С. 140–148.

235. **Городний 2009** — Городний, А. И. [Вступительная статья] // Рюрик Тушкин. «Жизнь после жизни...». Автопортрет, живопись : букл / авт. вст. ст. А. И. Городний ; Музей современного искусства ДВГТУ «Артэтаж». – Владивосток, 2009. – С. 2.
236. **Гомбоева 2012** — Гомбоева М. И. Дошидоржиева Б. В. Лакуна в условиях трансграничного взаимодействия. Гуманитарный вектор. 2012. №3 (31) – С. 145-151.
237. **Гребенщикова 2018** — Гребенщикова Т. А., Зачесова И. А., Павлова Н. Д. // Современные представления о понятии «дискурс» в психологических исследованиях. Вестник РУДН. Серия: Психология и Педагогика. 2018 год. Т. 15. № 3. — С. 239–254
238. **Гусейнов 2014** — Гусейнов, А. А. Философия как этический проект / А. А. Гусейнов // Вопросы философии. – 2014. – № 5. – С. 16–26.
239. **Гусейнов 2017а** — Гусейнов, А. А. Философия поступка как первая философия (опыт интерпретации нравственной философии М. М. Бахтина). Статья первая: Быть – значит поступать // Вопросы философии. – 2017. – № 6. – С. 5–15.
240. **Гусейнов 2017б** — Гусейнов, А. А. Философия поступка как первая философия : (Опыт интерпретации нравственной философии М. М. Бахтина.). Статья вторая: Первая философия как нравственная философия // Вопросы философии. – 2017. – № 7. – С. 65–74.
241. **Данилюк 2018** — Данилюк, О. Выставка Геннадия Омельченко открылась в Приморской государственной картинной галерее : [репортаж]. – Текст : электронный // Официальный сайт «Вести Прим». 30 мая 2018 г. – URL: <http://vestiprim.ru/news/ptrnews/64290-vystavka-gennadiya-omelchenko-otkrylas-v-primorskoy-gosudarstvennoy-kartinnoy-galeree.html#> (дата обращения: 3.06.2018).

242. **Денисова 2012** — Денисова, И. М. «Ступай к этому Древу лазоревому, влезь на него»: (к вопросу об образе дерева в русских сказках) / И. М. Денисова // Этнографическое обозрение. – 2012. – № 6. – С. 43–59.
243. **Дехнич 2007** — Дехнич, О. В. Концепт «дерево» и языковая картина мира (на материале русского и английского языков) / О. В. Дехнич // Мир русского слова и русское слово в мире. Т. 4 : Язык, сознание, личность. Коммуникация на русском языке в межкультурной среде / под ред. К. Петровой, А. Пенчевой. – Sofia, 2007. —С. 68–72.
244. **Дилакторская 2008** — Дилакторская, О. Г. Древнерусская стилистика в диптихе «Житие-І» и «Житие-ІІ» А. Камалова и В. Серова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 1. – С. 62–66.
245. **Дробышева 2011а** - Дробышева, Е. Э. Словари эпох: к вопросу о маркирующей роли языка в архитектонике культуры / Е. Э. Дробышева // Вопросы культурологии. - 2011. - №12. - С. 11-16.
246. **Дробышева 2016а** - Дробышева, Е. Э. Поколение развлечений: к вопросу о ценностных основаниях поколенческой идентификации / Е. Э. Дробышева // Вестник Тверского государственного университета. - 2016. - №1. - С. 50-59.
247. **Дробышева 2016б** – Дробышева, Е. Э. Ценностные стратегии культурных индустрий / Е. Э. Дробышева // Международный журнал исследований культуры. – 2016. - №2(23). - С. 106-114.
248. **Дробышева 2017а** - Дробышева, Е. Э. Культурные индустрии в современной социокультурной архитектонике / Е. Э. Дробышева // Международный журнал исследований культуры. - 2017. - №1(26). - С. 6-13.
249. **Дробышева 2017б** - Дробышева, Е. Э. Музыка в кармане: приватизация искусства как тренд современности / Е. Э. Дробышева //

Международный журнал исследований культуры. - 2017. - №3(28). - с. 38-44.

250. **Дробышева 2019** - Дробышева, Е. Э. Современное искусство как пространство поисков идентичности / Е. Э. Дробышева // Материалы Международной научно-практической конференции. Московский государственный лингвистический университет. - 2019. - С. 97 - 105.
251. **Духовное становление человека 1972** — Духовное становление человека : сб. ст. — Ленинград, 1972. — 175 с. —URL: <http://library.univer.kharkov.ua/OpacUnicode/index.php?url=/notices/index/IdNotice:569832/Source:default#> (дата обращения: 6.04.2012). – Текст : электронный.
252. **Закутнов 2009** — Закутнов, О. И. Символы природы: евразийский контекст / О. И. Закутнов // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 2 (30). – С. 6–10.
253. **Зимбули 2002** — Зимбули, А. Е. Диалог этики и эстетики / А. Е. Зимбули // Диалог в образовании. – Санкт-Петербург : Изд-во СПб филос. общества, 2002. – С. 104–110.
254. **Зотова 2014** — Зотова, О. И. [Вступительная статья] / О. И. Зотова // Три мастера. В. Гончаренко, И. Рыбачук, К. Шебеко : буклет / авт. вст. ст. О. И. Зотова ; Приморская организация ВТОО «Союз художников России». – Владивосток, 2014. – С. 5.
255. **Иванова 2019** — Иванова, Д. Рекордное число иностранных туристов посетило Приморье в 2018 году / Д. Иванова. – Текст : электронный // Официальный сайт Правительства Приморского края и органов исполнительной власти Приморского края. – URL: <https://www.primorsky.ru/news/156246/> (дата обращения: 18.03.2019).
256. **Каган 1981** — Каган, М. С. Эстетические и художественные ценности в мире ценностей / М. С. Каган // Проблемы формировании эстетической ценности. – Москва, 1981. – С. 156–185.

257. **Кандыба 2005** — Кандыба, В. И. [Вступительная статья] / В. И. Кандыба // Только живопись. В. Гончаренко, И. Бутусов, Л. Кильчанский : каталог выставки / авт. вст. ст. В. И. Кандыба ; Галерея современного искусства «Арка». – Владивосток, 2005. – С. 2–3.
258. **Кандыба 2006** — Кандыба, В. И. [Вступительная статья] / В. И. Кандыба // Живопись. Вениамин Гончаренко : каталог выставки / авт. вст. ст. В. И. Кандыба ; Галерея современного искусства «Арка». – Владивосток, 2006. – С. 3–5.
259. **Кандыба 2015** — Кандыба, В. И. [Вступительная статья] / В. И. Кандыба // Кирилл Шебеко : художественный альбом / авт. вст. ст. В. И. Кандыба. – Владивосток : Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2015. —С. 6–31.
260. **Карасик 1998** — Карасик, В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик. – Текст : электронный // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. – Волгоград ; Архангельск: Перемена, 1998. – С. 185–197. – URL: <http://rus-lang.isu.ru/education/discipline/philology/disrurs/material/material2/> (дата обращения: 11.04.15).
261. **Квитко 2012а** — Квитко, А. А. Интерпретация христианских образов в современном искусстве (на примере В. Сачивко) / А. А. Квитко // Архитектон : известия вузов. – 2012. – № 38. – С. 157–162.
262. **Квитко 2012б** — Квитко, А. А. Языческое и христианское в творчестве современных сибирских художников : (на примере творчества А. А. Машанова, С. Элояна, В. Сачивко) / А. А. Квитко // Архитектон : известия вузов. – 2012. – № 40. – С. 45–47.
263. **Квитко 2014** — Квитко, А. А. Архитектурные мотивы как визуализация образа «Града Небесного» в живописи иркутского художника Сергея Элояна / А. А. Квитко. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. – URL:

<https://science-education.ru/ru/article/view?id=13165> (дата обращения: 1.02.2020).

264. **Квитко 2017а** — Квитко, А. А. Особенности визуализации архетипа героя в светском изобразительном искусстве на христианскую тематику / А. А. Квитко // Вестник КазГУКИ. – 2017. – № 4. – С. 101–104.
265. **Квитко 2017б** — Квитко, А. А. Христианский архетип Богоматери в творчестве Юлии Ивановой / А. А. Квитко // Материалы IX Международной (XIII Всероссийской) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 29–31 марта 2017 г. / Министерство культуры Российской Федерации, Красноярский государственный институт искусств ; [ред. колл. Н. А. Еловская (отв. ред.) и др.]. — Красноярск : КГИИ, 2017. — С. 156–157.
266. **Климко 2012** — Климко, Ю. Н. [Вступительная статья] / Ю. Н. Климко // Натюрморт. Как в жизни : букл. / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2012. — С. 2.
267. **Климко 2013а** — Климко, Ю. Н. [Вступительная статья] / Ю. Н. Климко // Вениамин Гончаренко. Настроения : букл. / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2013. — С. 2.
268. **Климко 2013б** — Климко, Ю. Н. [Вступительная статья] / Ю. Н. Климко // Возмущенное пространство. Джон Кудрявцев : букл. / авт. вст. ст. Ю. Н. Климко ; Галерея современного искусства «Арка». — Владивосток, 2013. — С. 2.
269. **Кобозева 2019** — Кобозева, И. М. Лингво-прагматический аспект анализа языка СМИ / И. М. Кобозева. — Текст : электронный. — URL: <http://evartist.narod.ru/text12/08.htm> (дата обращения 03.04.2019).
270. **Корж 2015** — Корж, Н. В. Роль ценностных установок в формировании идентичности современной молодежи / Н. В. Корж // Гражданское

общество в России: состояние, тенденции, перспективы. – 2015. – № 1 (4). – С. 154–158.

271. **Корж 2016** — Корж, Н. В. Сравнительная характеристика ценностных ориентаций разных поколений россиян / Н. В. Корж, Е. В. Щанина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Общественные науки. – 2016. – № 1 (37). – С. 143–152.
272. **Королева 2004** — Королева, С. Ю. Теория мифа и практика литературоведческого анализа: к проблеме междисциплинарных связей / С. Ю. Королева. – Текст : электронный // Труды Русской Антропологической школы. – 2004. – С. 33–46. – URL: <https://ruthenia.ru/folklore/koroleva3.htm> (дата обращения: 4.02.2020).
273. **Красс 2004** — Красс, Н. А. Концепт «Дерево» в славянской мифологии и поэзии А. С. Пушкина / Н. А. Красс // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2004. – №1 (2). – С. 50–55.
274. **Куликова 1992** — Куликова, М. Э. [Вступительная статья] / М. Э. Куликова // Рюрик Тушкин (1979–1992) : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова ; Галерея современного искусства «Артэтаж». – Владивосток, 1992. – С. 2.
275. **Куликов 1995** — Куликова, М. Э. [Вступительная статья] / М. Э. Куликова // Геннадий – 2 [Г. Омельченко] : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова. – Владивосток, 1995. – С. 2–4.
276. **Куликова 1997** — Куликова, М. Э. [Вступительная статья] / М. Э. Куликова // Живопись А. Камалова : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова ; Галерея современного искусства «Артэтаж». – Владивосток, 1997. – С. 2–5.
277. **Куликова 1999** — Куликова, М. Юбилейная выставка Рюрика Тушкина / М. Куликова // Восточный базар. – 1999. – № 12. – С. 24 : фот., ил.

278. **Куликова 2011** — Куликова, М. Э. Выставка шести художников (Владивосток, 1988) / М. Э. Куликова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2011. – № 1. – С. 5–6.
279. **Культурное наследие Сибири 2013** — Культурное наследие Сибири. Вып. 14 : сб. науч. тр. / под ред. Т. М. Степанской. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013. – 192 с.
280. **Левданская 2005** — Левданская, Н. А. Рюрик Тушкин : к 80-летию со дня рождения / Н. Левданская // Восточный базар. – 2005. – Декабрь 2004–январь 2005. – С. 27.
281. **Левданская 2006** — Левданская, Н. А. [Вступительная статья] / Н. А. Левданская // Геннадий. Живопись – 2 [Г. Омельченко] : каталог выставки / авт. вст. ст. Н. А. Левданская ; Музей современного искусства ДВГТУ «Артэтаж». – Владивосток, 2006. – С. 3–4.
282. **Левданская 2008** — Левданская, Н. Выставки мая : [о персональной выставке «Рюрик Тушкин – известный и неизвестный»] / Н. Левданская // Картинная галерея. – 2008. – № 5 (май). – С. 4.
283. **Левданская 2009** — Левданская, Н. А. [Вступительная статья] / Н. А. Левданская // Огни Владивостока. В. Гончаренко, И. Бутусов : каталог выставки / авт. вст. ст. Н. А. Левданская ; Галерея современного искусства «Арка». – Владивосток, 2009. – С. 2.
284. **Левданская 2011** — Левданская Н. А. «Лестница в небо. В небо?». Живопись, скульптура, инсталляция. Олег Батухтин и Геннадий Омельченко. Официальный сайт галереи «Арка». Режим доступа: http://www.arkagallery.ru/exhib/exhib_11_Nebo.htm. Дата обращения: 22.10.2020
285. **Левданская 2014** — Левданская, Н. А. Творчество как откровение. Вечер памяти. Персональная выставка «Чтобы помнили ...»: [к 90-летию со дня рождения Рюрика Тушкина] / Н. А. Левданская // Картинная галерея. – 2014. – № 12. – С. 3.

286. **Лихачев 1985** — Лихачев, Д. С. Искусство памяти и память искусства / Д. С. Лихачев. – Текст : электронный // Прошлое – будущему / Д. С. Лихачев. – Ленинград, 1985. – URL: <https://www.lihachev.ru/lihachev/bibliografiya/4617/> (дата обращения: 30.01.2020).
287. **Лобычев 2013** — Лобычев, А. Луна, треугольник, звезда (Геннадий Омельченко) 1. На кровати к луне. 2. Пальцы, поющие о боли / А. Лобычев // Автопортрет с гнездом на голове: Искусство Приморья на рубеже веков. – Владивосток : Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2013. – С. 73–87. – (Архипелаг ДВ).
288. **Лотман 1973** — Лотман, Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – Москва, 1973. – С. 16–22.
289. **Лотман 1977** — Лотман, Ю. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума / Ю. Лотман // АН СССР. Научный совет по комплексной программе «Кибернетика». Предварительная публикация. – Москва, 1977. – С. 12–18.
290. **Лотман 1981** — Лотман, Ю. М. Блок и народная культура города / Ю. М. Лотман // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. – Тарту, 1981. – С. 87–95. – (Уч. зап. / Тарт. ун-т ; вып. 535 : Блоковский сборник IV).
291. **Лотман 1996** — Лотман, Ю. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю. Лотман // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII– начало XIX века). – Москва, 1996. – С. 537–534.
292. **Марков 2018** — Марков, Б. В. Ценности и бытие в философской антропологии Макса Шелера / Б. В. Марков. – Текст : электронный. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/markov-bv/cennosti-i-bytie-v-filosofskoy-antrilogii-maksa-shelera#13> (дата обращения: 24.04.2018).

293. **Мейланд 2019** — Мейланд, В. И творчество, и чудотворство / В. Мейланд. — Текст : электронный // Галерея журнала «Наше наследие». – 2006. – № 79-80. – URL: www.nasledie-rus.ru (дата обращения 10.01.2019).
294. **Мелетинский 1983** — Мелетинский, Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы. Т. 1 / Е. М. Мелетинский. – Москва : Политиздат, 1983. – С. 23–52.
295. **Мереняшева, Подсекина 2014** – Мереняшева, М. А. Лестница – путь познания / М. А. Мереняшева, М. А. Подсекина // Перспективы науки и образования. – 2014. – № 5 (11). – С. 152–158.
296. **Мишачёва 2013** — Мишачёва, И. В. Европейский пейзаж нового времени и образы природы-мироздания в живописи русского авангарда (Н. С. Гончарова, М.Ф. Ларионов): вперёд в прошлое, назад в будущее / И. В. Мишачёва // Славянский мир в третьем тысячелетии. – 2013. – № 8-2. – С. 314–322.
297. **Москалюк 2016** — Москалюк, М. В. Архетип как способ прочтения субъективного содержания абстрактного произведения / М. В. Москалюк, Т. Ю. Серикова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №37-1. – С. 130–142.
298. **Москвин 2010** — Москвин, К. С. Ценностный архетип и ценностный геном в русской духовной культуре / К. С. Москвин // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 1. – С. 207–211.
299. **Москвина 2014** — Москвина, И. К. Культурные ценности в контексте становления национальной идентичности: к вопросу о многообразии подходов / И. К. Москвина // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). – 2014. – № 5-2. – С. 138–140.
300. **Москвина 2016** — Москвина, И. К. Проблема культурных ценностей в русском литературно-философском дискурсе конца XIX–начала XX

века / И. К. Москвина // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – № 3 (28). – С. 82–85.

301. **Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы** — Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы : сб. / ред.-сост. А. К. Флорковская ; отв. ред. М. А. Бусев ; НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. – Москва : БуксМАрт, 2014. – 480 с.
302. **Новокрещенных 2013** — Новокрещенных, Е. В. Проблема религиозного дискурса – дискурс религии или дискурс о религии? / Е. В. Новокрещенных // Вестник Тюменского государственного университета. – 2013. – № 10. – С. 162–167.
303. **Овчинников 2012** — Овчинников, М. Человек и эпоха / М. Овчинников // Образ жизни в работах из коллекции / Эрарта : музей современного искусства. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 126.
304. **Палеева 2014** — Палеева, О. Л. Культурное пространство как среда взаимодействия культурных ценностей / О. Л. Палеева // Вестник МГУКИ. – 2014. – 4 (60) июль–август : Теория и история культуры. – С. 51–55.
305. **Пирс 2009** — Пирс, Ч. С. Что такое знак? / Ч. С. Пирс ; пер. А. А. Аргамаковой ; под ред. Е. В. Борисова // Вестник Томского Государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3 (7). – С. 88–95.
306. **Полетаева 2017** — Полетаева, Т. А. К проблематике дискурса и религиозного художественного дискурса / Т. А. Полетаева // Сборник материалов V Международной научно-практической конференции. – Белгород :Издательский дом «Белгород», 2017. – С. 99–106.
307. **Попова 2015** — Попова, Т. П. Характеристики институционального дискурса / Т. П. Попова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7, ч. 2, № 6. – С. 295–301.

308. **Попович 2017** — Попович, Н. Кирилл Шебеко (1920–2004). «Этюды» / Н. Попович. – Текст : электронный // Официальный сайт Art-Vladivostok. On-line art-gallery. 2017. – URL: <https://www.artvladivostok.ru/2010/08/02/shebeko-etudes/> (дата обращения: 3.06.2019).
309. **Прантенко 2013** — Прантенко, Н. А. Коллекция живописи и графики художников-шикотанцев в собрании Приморской государственной картинной галереи / Н. А. Прантенко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2013. – № 2. – С. 5–8.
310. **Регинская 2009** — Регинская, Н. В. Образ Святого Георгия в русском искусстве XX–XXI вв. (ментально-семантический метод исследования) / Н. В. Регинская. – Текст : электронный // Образ Святого Георгия в культуре России. – 2009. – С. 122–140. – URL: http://obraz_svaytogo_Georgia_v_culture_Russia//289/76 (дата обращения: 12.05.2019).
311. **Ремизова 2010** — Ремизова, М. Скончался китайский живописец У Гуань-Чжун / М. Ремизова. – Текст : электронный // Комсомольская правда : офиц. сайт. – 27 июня 2010 г. – URL: <http://www.dv.kp.ru/daily/24513/663448/> (дата обращения: 5.04.2017).
312. **Сизова 2008** — Сизова, Н. Е. Анализ проблемы свободы воли в философской этике ценностей Н. Гартмана / Н. Е. Сизова // Вестник Комстромского государственного технологического университета. – 2008. – № 19. – С. 26–29.
313. **Смирнова 1999** — Смирнова, Л. Н. Актуальные аспекты смены мотивационной парадигмы / Л. Н. Смирнова // Вестник Московского государственного университета леса – Лесной вестник. – 1999. – № 3. – С. 12–14.
314. **Соколов 2013** — Соколов, К. Б. Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие / К. Б. Соколов // Социальная

- философия и социология художественной культуры. – 2013. – № 9. – С. 66–89. – Текст : электронный. – URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/ba9/hk_2013_09_66_89_sokolov.pdf (дата обращения: 3.12.2019).
315. **Столович 2004** — Столович, Л. Н. Об общечеловеческих ценностях / Л. Н. Столович // Вопросы философии. – 2004. – № 7. – С. 86–97.
316. **Топоров А. 2002** — Топоров, А. В. Глубинные психологические механизмы взаимодействия с искусством в музыкально-педагогическом процессе / А. В. Топоров // Мир психологии. – 2002. – № 1. – С. 151–170.
317. **Турпетко 2012** — Турпетко, А. С. О феноменологическом методе в аксиологии / А. С. Турпетко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. : Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2012. – Т. 24 (65), № 4. – С. 100–111.
318. **Фархутдинов 2014** — Фархутдинов, Л. И. Культурная идентичность как ценность: Г. Рикерт между трансцендентализмом и историзмом / Л. И. Фархутдинов // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2014. – Т. 156, кн. 1. – С. 166–173.
319. **Флоренский 1977** — Флоренский, П. А. Из богословского наследия / П. А. Флоренский // Богословские труды / П. А. Флоренский. – Москва, 1977. – С. 117.
320. **Флоренский 1999** — Флоренский, П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский. – Текст : электронный // Соч. : в 4-х т. Т. 3 (1) / П. А. Флоренский (свящ.). – Москва : Мысль, 1999. – С. 46–98. – URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm (дата обращения: 12.07.2018).
321. **Флоренский 2000** — Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.

- Исследования по теории искусства / П. А. Флоренский. – Текст : электронный // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский, (свящ.). – Москва : Мысль, 2000. – С. 79–421. – URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm. (дата обращения: 12.07.2018).
322. **Флорковская 2015** — Флорковская, А. Религиозная тема и поиски современного искусства / А. Флорковская // Искусствознание. – 2015. – № 3-4. – С. 428–452.
323. **Фуко 2008** — Фуко М. Дискурс и истина // Логос. - 2008. - № 2 (65). С. 159–262.
324. **Хомский 1962** — Хомский, Н. Синтаксические структуры / Н. Хомский // Новое в семантике. Вып. 2. – Москва : АЗ, 1962. – С. 45–58.
325. **Цветков 2006** — Цветков, А. А. Аксиологическая концепция культуры в свете онтологии личности / А. А. Цветков // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – 2006. – № 1. – С. 56–60.
326. **Чернышов 2010** — Чернышов, А. В. Архетипы древности в русской культурной традиции / А. В. Чернышов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 1. – С. 349–356.
327. **Чешков 2002** — Чешков, М. А. Глобалистика: поиски предмета : сб. ст. / М. А. Чешков. – Москва : ИМЭМО РАН, 2002. – 144 с.
328. **Янченко 1992** — Янченко, Н. А. [Вступительная статья] / Н. А. Янченко // Буклет-каталог Рюрик Тушкин (1979–1992) / Галерея современного искусства «Артэтаж». – Владивосток, 1992. – С. 2.
329. **Янченко 1995** — Янченко, Н. А. [Вступительная статья] / Н. А. Янченко // Геннадий – 2. Геннадий Омельченко : буклет-каталог выставки. – Владивосток, 1995. – С. 1.

330. **Яусс 1994** — Яусс, Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.
331. **Cordileone 2010** — Cordileone, D. R. The advantages and disadvantages of Art History to Life: AloisRiegl and historicism / D. R. Cordileone. – Текст :электронный // Journal of Art Historiography. – 2010. – No. 3, December. – URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-3-december-2010/> (дата обращения: 4.02.2020).
332. **Stepanskaya 2014** — Stepanskaya, T. M. Conceptual art exhibitions as a dialogue between art and its contemporaries (based on study of exhibition practice in the Altai territory in Siberia around the turn of the 21st century) / T. M. Stepanskaya // Terra SebVs: Acta Musei Sabesiensis. – 2014. – Special Issue. P. 201–219.
333. **Stepanskaya 2016** — Stepanskaya, T. M. Humanities – the basis of University Education / T. M. Stepanskaya, I. V. Chernyaeva, V. I. Naumova // International journal of environmental and science education. – 2016. – Vol. 11, no. 14. – P. 6671–6686.

Учебники и учебные пособия

334. **Анисимов 2001** — Анисимов, С. Ф. Введение в аксиологию : учеб. пособие для изучающих философию / С. Ф. Анисимов. – Москва, 2001. – 93 с.
335. **Арнольдов 1993** — Арнольдов А. И. Введение в культурологию (новая расширенная редакция). Учебное пособие. – М : Народная Академия культуры и общечеловеческих ценностей, 1993. – 352 с.
336. **Барышков 2009** — Барышков, В. П. Аксиология : учеб. пособие / В. П. Барышков. – Саратов : Наука, 2009. – 65 с.
337. **Введение в культурологию 1996** — Введение в культурологию : учеб. пособие / под ред. А. А. Веремьева. – Москва: Владос, 1996. – 336 с.

338. **Гуревич П. 2002** — Гуревич, П. С. Культурология: учеб. пособие / П. С. Гуревич. – Изд. 2-е, перераб. – Москва: Знание, 2002. – 288 с.
339. **Двадцать лекций по философии 2002** — Двадцать лекций по философии : учеб. пособие / В. И. Плотников, А. В. Грибакин [и др.] ; Российское философское общество. – 2-е изд. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. – 408 с.
340. **Розин 2000** — Розин, В. М. Введение в культурологию: учебник / В. М. Розин. – Москва: ИНФРА-М. Форум, 2000. – 394 с.
341. **Розин 2003** — Розин, В. М. Культурология: учебник / В. М. Розин. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Гардарики, 2003. – 462 с.
342. **Степанская 2016** — Степанская, Т. М. Проявление этничности в русском искусстве: лекции : дистанционное обучение : [видеокурс] / Т. М. Степанская ; Алтайский государственный университет. – Барнаул, 2016. – Текст : электронный. – Режим доступа: для авторизованных пользователей.
343. **Эстетика и теория искусства XX века 2008** — Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – Москва: Прогресс-традиция, 2008. — 688 с.
344. **Эстетика и теория искусства XX века 2015** — Эстетика и теория искусства XX века / отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — Москва : Прогресс-Традиция, 2015. – 516 с. – (Academia XXI : учеб. и учеб. пособия по культуре и искусству / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания).

Статьи автора

345. **Краснова 2013**— Краснова А.С. Социальный подтекст творчества Геннадия Омельченко, Россия – XXI, материалы Шестой Всероссийской научно-практической конференции, Владивосток, ДВФУ, 2013 г., с. 435-439. (0, 026 п.л.)

346. **Краснова 2014** — Краснова А.С. Христианские архетипы в стилистическом разнообразии творчества приморского художника Геннадия Омельченко // Современные проблемы науки и образования. [Электронный ресурс]2014 г., № 5. Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15231> (дата обращения: 12.01.2020)
347. **Краснова 2015** — Краснова А.С. Дискурс ценностей в визуальных образах приморского художника Р.В. Тушкина с 1975 по 2006 гг. // Современные проблемы науки и образования. [Электронный ресурс]2015г., № 2, часть 1. Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21232> (дата обращения: 12.01.2020)
348. **Федорова 2018** — Федорова А.С. Архетип Великой матери в российском искусстве // Вестник КемГУКИ - 2018 - №42 - С. 137-144
349. **Федорова А. С., Алексеева Г. В. 2020.** Дискурс сохранения культурных ценностей через ключевые архетипы в изобразительном искусстве Приморья 60-х годов XX в. – начала XXI в. // Известия Байкальского государственного университета, 2020 №4. Год: 2020 Том: 30 Номер журнала: 4: с. 551 – 559. УДК: 73/77.03(571.63). DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(4).551-559.
-
<http://izvestia.bgu.ru/reader/article.aspx?id=24208>
(дата обращения: 12.01. 2021). – 1, 436 п.л.