

идентичности. Сложности и противоречия в общественной жизни новой России после возрождения религии показали, что дружба народов на расстоянии гораздо более бесконфликтно, почти беспроблемно, нежели жизнь вместе в условиях поликонфессионального общества.

Вдобавок ко всему, этническая принадлежность редко предстает как главный социальный статус и в силу его прирожденности, поскольку устанавливается по этнической принадлежности родителей, потому не контролируется индивидом, а приписывается ему. Поэтому мы считаем, что этнонациональная идентификация в современных условиях не предстает фактором, тормозящим становление гражданской нации и общероссийской идентичности. На этом социокультурном фоне можно говорить о другой тенденции – *постепенно, хотя с большим трудом, складывается российская общегражданская идентичность* [2, с. 61–72].

Не отрицая неплохие общемировые перспективы мультикультурализма (в том числе, в обновляемых его версиях), который, конечно же, концептуально выдержан в традициях либеральной демократии, в частности, на приоритете прав и свобод личности, думается, что, скорее всего, существует необходимость разработки собственной научной теории гармонизации национальных отношений в России, в том числе Дагестане и соответствующей ей программы жизнедеятельности общества на ближайший период и даже на отдаленную перспективу. Хотя в республике данный вопрос никогда не упускался из поля зрения, принят закон о республиканской целевой программе «Развитие национальных отношений в Республике Дагестан на 2011–2015 годы», но концептуальный подход к нему на уровне заметно слабее.

Список литературы

1. Билалов М.И. Дагестан в культуре и цивилизации/М.И. Билалов. Махачкала, 2010.
2. Билалов М.И. О перспективах становления гражданской нации в Дагестане / М.И. Билалов// Центральная Азия и Кавказ. СА&Press СС, Швеция. Том 15, выпуск 2, 2012.
3. Гумилев Л.Н. Струна истории. Лекции по этнологии/ Л.Н. Гумилев. – М.: Айрес–Пресс, 2011.
4. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли/ Л.Н. Гумилев. – Л., 1990.
5. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – М., 2004.
6. Путин В.В. Россия: национальный вопрос/ В.В. Путин// «Независимая газета. – 2012. – 23 января.
7. Рыбаков С.Е. Философия этноса/ С.Е. Рыбаков. – М., 2001.
8. Тишков В.А. Реквием по этносу: Исследования по социально–культурной антропологии/ В.А. Тишков. – М., 2003.

References

1. Bilalov M.I. Dagestan v culture i civilizacii [Dagestan in culture and civilization]. Makhachkala, 2010.
2. Bilalov M.I. O perspektivach stanowlenija grajdanskoj nacii v Dagestane [About the prospects of a civil nation in Dagestan]. "Central Asia and the Caucasus. CA&Press.SS.,Sweden. Volume 15, issue 2, 2012.
3. Gumilev, L.N. Struna istorii. [String of history]. Lectures on Ethnology. – М.: Aires–Press, 2011.
4. Gumilev, L.N. Etnogenez i biosfera zemli. [Ethnogenesis and the biosphere of the Earth]. – L., 1990.
5. Ionin L.G. Sociologia kulturi. [Sociology of culture]. – М., 2004.
6. Putin V.V. Rossiya: nacionalniy vopros. [Russia: the national question]// "Nezavisimaya Gazeta" – 2012. – January 23.
7. Ribakov S.E. Filosofiya etnosa. [Philosophy of ethnicity]. – М., 2001.
8. Tishkov V.A. Rekwiyem po etnosu. [Requiem for the nation: Studies in socio–cultural anthropology]. – М., 2003.

КУЛЬТУРА ВИНА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ

Сун Цзе, аспирант

Хайнаньский государственный университет
570228, КНР, провинция Хайнань, г. Хайкоу, р-н Мэйлань, остров Хайдяньдао,
ул. Народный Проспект
E-mail: <mailto:caomenged@list.ru>

Лебедева Ирэна Валерьевна, кандидат социологических наук, доцент

Каспийский институт морского и речного транспорта
414000, Российская Федерация, г. Астрахань, ул. Никольская, 6/14
E-mail: irenalebedeva@mail.ru

В творчестве китайских живописцев и каллиграфов образ вина является одной из неизменных характеристик двух постепенно сложившихся направлений китайского искусства: позитивизма официальной, академической школы и интуитивизма независимых художников, творивших под влиянием даосских идей. Для последних образ вина служил способом декомпозиции, упрощения, снятия культурно мотивированных барьеров между людьми и космосом, единения человеческого духа с природой. Поэтому логично, что художники–конфуцианцы изображали процесс распития вина, тогда как последователи стилей «фэн лю» и «вэнжэнь хуа» прославляли в своем творчестве состояние опьянения, при котором человек достигает индивидуальной свободы и гармонии с космосом.

Ключевые слова: китайская культура вина, живопись, каллиграфия, стиль «фэн лю», стиль «вэнжэнь хуа», имперская идеология, конфуцианство, даосизм, спонтанно–интуитивное постижение окружающего мира, фигуративный и изобразительный ряд, идеалы отшельничества, опьянение

WINE CULTURE IN CHINESE FINE ARTS

Song Jie, post-graduate student

Hainan State University branch in Danchzhou
Narodnyy av., Haydyandao Island, Meilan District, Haikou, Hainan Province, 570228, China
E-mail: caomengde@list.ru.ru

Lebedeva Irena V., D.Sc. (Sociology), Professor

Caspian Institute of Sea & River Transport
6/14 Nikolskaya st., Astrakhan, 414000, Russia
E-mail: irenalebedeva@mail.ru

In the works of Chinese painters and calligraphers the image of wine is one of invariable characteristics of two gradually developing directions of the Chinese art: positivism of official, academic school and intuitionism of the independent artists who experienced the influence of Taoist ideas. For the latter the image of wine served as a way of decomposition, simplification, removal of culturally motivated barriers between people and space, unification of human spirit with the nature. Therefore it is logical that Confucian artists represented process of wine drinking whereas the followers of "fan lü" and "wenren hua" styles glorified the state of intoxication where the person reaches individual freedom and harmony with space.

Keywords: chinese culture of wine, painting, calligraphy, "fan lü" style, "wenren hua" style, imperial ideology, Confucianism, Taoism, spontaneous and intuitive comprehension of world around, figurative and graphic row, asceticism ideals, intoxication

На протяжении всей китайской истории, пластические искусства, такие как каллиграфия и живопись, всегда имели самый высокий социальный статус, закрепившийся за ними как за самостоятельными видами искусства еще в Чжоускую эпоху (IX–III века до н.э.). С древних времен каллиграфия в Китае выступала как основообразующая сфера художественной практики, создавая особую эстетику, свойственную только китайской культуре. Каллиграфическая трактовка пластического движения является главным типологическим признаком всего китайского искусства, по-разному проявленным как в его традиционных, так и в современных видах [2, с. 173]. Наиболее близким, органически единым с каллиграфией видом искусства в Китае всегда считалась живопись. Вместе с поэзией они провозглашались определяющими видами творческой деятельности, предназначенными для выражения внутреннего состояния и духовного потенциала личности. Многие каллиграфы проявили себя и как выдающиеся живописцы и поэты. Теснейшая и органичная связь каллиграфии и живописи с философией и литературой обусловила их глубоко интеллектуальный характер

Центральной темой каллиграфии был поиск не идеальных форм, а совершенного движения, а главным критерием совершенства выступала его согласованность с жизнетворными силами мироздания, естественность и непринужденность. Подобным же образом оценивалась и живопись – природный объект воспринимался как материал, который должен был претерпеть определенную трансформацию в процессе перевода его в художественный образ, при этом решающее значение имело состояние художника в момент работы, его со–настроенность с ритмами Вселенной [2].

Будучи искусством служилых интеллектуалов, живопись испытала на себе определяющее влияние конфуцианского мировоззрения, которое предопределило ее назидательные функции и специфику жанров: историко–легендарного, портретного, придворно–бытового и религиозно–мифологического. С конфуцианством было связано и появление нового типа художника – художника–учёного, совмещавшего чиновничью карьеру с творчеством. Таким

образом, тематика и художественные приемы живописи оказались заключенными в рамки строгого ритуала, подобно другим сторонам жизни и творчества интеллектуалов [4]. Но в начале н.э. в этой среде появились люди, занимавшиеся живописью и каллиграфией не только в связи с требованиями своего социального статуса, но и для творческого самовыражения. С этого времени в художественной традиции стали проявляться новые тенденции, вызванные озарениями творчески одаренных личностей.

Утверждение личностного начала в искусстве сопровождалось становлением «эпатажной» культуры направления *фэн лю*. Понятие *фэн лю* тесно связано с взаимопроникновением конфуцианских и даосских ценностей, с ростом интереса к даосской проблематике, усилением внимания к проблеме самовыражения. Традиция *фэн лю* воплотила в себе стремление к раскрытию индивидуальных аспектов творческого вдохновения, достигаемого при помощи различных нетрадиционных, экстравагантных способов. Постепенно сформировалась устойчивая традиция экстатических психотехник и экстремальных художественных практик, таких, как письмо и живописание собственными волосами, пальцами рук и ног, шапкой, комом бумаги, часто на стенах жилых комплексов, скалах и т.п.

Хотя на рубеже средних веков и нового времени, в период наибольшей в истории Китая формализации имперской идеологии конфуцианство отвергло идеалы *фэн лю*, трансформировав это понятие в массовом сознании в «беспутство», «разврат», «гедонизм», оно по-прежнему сохранило свое название в узких кругах образованных людей, а основные идеи этого направления получили дальнейшее развитие и отражение в более поздних течениях, в частности, в период утверждения неоконфуцианского мировоззрения и стиля *вэньжэнь хуа* («живопись литераторов») в изобразительном искусстве [6, с. 472].

Понятие *вэньжэнь хуа* употребляется в двух основных значениях. В широком смысле оно прилагается к творчеству непрофессиональных художников, т.е. людей, которые вообще не состояли на службе или, будучи чиновниками, занимались живописью для собственного удовольствия, на досуге. В более узком смысле так обозначается творческое объединение, сложившееся вокруг знаменитого деятеля культуры эпохи Северная Сун (960–1127) Су Ши (Су Дунпо, 1036–1101), и созданное его членами стилистическое направление в живописи, нередко называемое «школой художников–литераторов» [3, с. 545].

В центре теоретических рассуждений как приверженцев стиля *фэн лю*, так и его преемников из традиции *вэньжэнь хуа* находится проблема вдохновения в аспекте способов достижения максимальной свободы творческого акта. Согласно Су Ши [5], живопись должна передавать не формальные особенности природы, а ее внутренний смысл, раскрывающийся человеку через спонтанно–интуитивное постижение окружающей действительности. Исходя из этого тезиса, он опровергает надобность точного воспроизведения реалий и предметов, представляющихся ему безжизненными оболочками. Таким образом, содержание, изобразительный ряд и манера исполнения живописного произведения полностью зависят от личности художника – его жизненных, мировоззренческих позиций, индивидуального живописного почерка, а также его сиюминутного настроения в момент творческого акта.

Одним из немногих средств достижения необходимого состояния раскованности, свободного сознания, единения с Вселенной для мастеров живописи и каллиграфии, как и для поэтов, служило вино. Многие эксцентричные техники, к которым прибегали художники, не могли применяться без психофизиологического эффекта вина. Как говорили многие мастера, рука должна следовать за сердцем, а сердце за рукой – это значит, необходима полная гармония между сознанием художника и его телом, настолько, чтобы кисть была бы словно продолжением руки, а чернила «вытекали из самого сердца» [7, с. 103]. Именно поэтому для художников и каллиграфов так важно было достичь нужного эмоционального состояния – такого, которого можно было добиться лишь при помощи вина. Вино раскрепощало сознание и расслабляло тело, давая заряд энергии и вдохновения, придавало смелости и естественности движениям, и порой казавшиеся хаотичными «пьяные» мазки давали неожиданно прекрасный результат.

Среди китайских живописцев, творивших в русле традиций свободного творчества, была распространена привычка пить вино перед началом работы. Легендарный живописец, один из отцов–основателей китайской живописи, танский художник У Даоцзы (680–740), по свидетельствам современников, часто прибегал к помощи вина для того, чтобы подготовиться к работе. Художник был сторонником быстрой работы: он писал вдохновенно и сосредоточенно, и большинство из его картин и фресок были завершены за один сеанс. Главный упор в картине делал на внутреннюю духовную культуру, а не на мелкие детали. Подобный подход предполагал большую эмоциональную напряженность, экстатическое состояние мастера, вход в которое и обеспечивался воздействием вина.

Исторические записки свидетельствуют о том, что У Даоцзы, помимо живописи, обучался также каллиграфии у знаменитого Чжан Сюя, и привычку вдохновляться вином, возможно, перенял у своего учителя, бывшего также сторонником свободного творчества. Поэт Ли Ци (690–751) рассказывает: «*Высокоцитимый Чжан имел великое пристрастие к вину, был щедр, открыт душой, великодушен. Практичности же — просто ни на грош; и до седых волос работал, постигая искусство каллиграфии*» [7, с. 168]. В любом китайском классическом трактате по искусству или современной работе по каллиграфии при упоминании имени Чжан Сюя неизменно приводится следующий, ставший хрестоматийным пассаж: «*Чжан Сюй был любителем выпить. Всякий раз, сильно опьянев, становился шумным и буйным. Хватался за кисть или просто обмакнутой в тушь прядью волос принимался писать. Вариациям не было конца. Потом, протрезвев, он сам принимал свою каллиграфию за творение каких-то неведомых духов. Посему у современников своих удостоился прозвания «Безумец Чжан»*» [7, с. 170].

Из современников Чжан Сюя такими же «любителями вина» были художники Ли Линшэн, Чжан Чжихэ, Ван Мо, Во Минь. Прославившийся особой эксцентричностью, Ван Мо, согласно сохранившимся записям, работал только в состоянии опьянения и часто писал, просто разбрызгивая тушь по шелку либо, как и Чжан Сюй, обмакивая в тушь прядь волос. Чжан Яньюань говорит о Ван Мо: «*Норовом безумец, дико-необуздан в вине*» [7, с. 172].

Ми Фэй, художник, поэт и каллиграф эпохи Сун, один из самых заметных мастеров своего времени, прославился не только своим художественным талантом и новаторскими техниками. Часто прибегая в творчестве к посредничеству вина, он считался очень эксцентричным человеком и прославился своими выходками, получив прозвище «безумный Ми».

Особенно заметным в среде художников увлечение вином было во времена династии Юань – из четверых наиболее знаменитых мастеров этой эпохи (Хуан Гунван, У Чжэнь, Ван Мэн, Ни Хуан) трое были большими любителями вина. Китайские искусствоведы и биографы пишут, что Ни Цзань (1301–1374), к примеру, во время социальных потрясений в конце династии Юань продал все свое имущество, растратил все деньги, и жил на улице, скитаясь по округе и ночуя в крестьянских хижинах или при храмах, получив прозвище «Глупец Ни» [7]. При этом он был искуснейшим живописцем в жанре «горы и воды», и его творчество оказало значительное влияние на более поздних художников. Он жил вдали от мира, отказался от службы, и часто проводил время с друзьями за чаркой вина.

Подобный образ жизни вели художники У Чжэнь (1280–1354), Ван Мэн (1308–1385), и многие другие. Но пили они не ради опьянения, а ради того состояния свободного сознания и парения духа, которое давало вино. Основной ценностью вина была его способность расслабить ум, убрать блокировку разума, когда художник мог игнорировать рациональное начало и прислушиваться к своему вдохновению, исходящему из глубины сердца, свободно выражать эмоцию, переживание. Выработанный таким образом, уровень мастерства порой достигал невероятных высот.

Зафиксированные в свидетельствах современников прозвища знаменитых мастеров изобилуют такими описаниями, как «безумный», «чудак», «глупец» и т.п. Все эти понятия вновь отсылают нас к идеалам и образам даосского мировосприятия, с которыми они тесно связаны. Категория *qi kuang* («глупое одичание») является, по терминологии даосизма, выражением высшего состояния духа. [8, с. 101]. Поясняя это положение, академик В. М. Алексеев пишет: «*Безумие — конечный эффект музыки Дао; к безумию приравнима жизнь Дао; безумием диким объят дао-человек; безумие невероятное — бытие дао-человека...*» [1, с. 54]. И верным спутником и проводником в это состояние безумия для мастеров слова и кисти служило вино.

В трактате начала XII в. «Сюаньхэ хуапугу» («Каталог живописи периода правления под девизом Сюаньхэ»), составленном при дворе императора Хуэй Цзуна, содержится немало упоминаний о картинах, в названиях и сюжетах которых встречается вино: «Пьяный отшельник» Хуан Цзина, «Пьяная истина» и «Пьяное Дао» Чжан Яошю, «Пьяный ученый» Хань Хуана, «Ночной пир Хань Си» Гу Гэчжуна, «Веселье у Хань Си» Гу Дачжуна и другие. (Чэнь Чиюй 2012, 108) Большинство этих картин изображают известные исторические сюжеты или повторяют идейную трактовку вина и винопития в творчестве известных деятелей культуры. Например, поэт Ду Фу (712–770) в своих стихах прославил так называемых «восемь пьяных бессмертных» – знаменитых талантливых современников, известных своей эксцентричностью и любовью к вину: Хэ Чжичжана, Ли Пэна, Ли Шичжи, Ли Бо, Цуй Цзунчжи, Су Цзина, Чжан Сюя и Цзяо Суя. Последствием образа «восемь пьяных бессмертных» являлся источником вдохновения для многих художников и каллиграфов. Например, Ду Му, писавший в пейзажном, фигуративном и анималистическом жанрах, написал картины «Восемь пьяных бессмертных», «В восточном саду готовлю вино» и другие, посвященные этой теме.

В другом трактате по живописи «Тухуэй баоцзянь» («Сокровища сведений о живописи», XIV в.) говорится: «Лу Гуан из Цзяхэ был человек характера распуцненно-грубого. Бывало напьется до полусознания, набредет на кисть и движет ею, как лавиной без всякого плана. Поэтому и прекрасное и уродливое выходило одно за другим» [5, с. 172].

Картина неизвестного мастера «Пир весенней ночью в персиковом саду» – еще одно свидетельство любви художников к вину. Эта картина, созданная по мотивам произведений Ли Бо, изображает поэта в окружении друзей, которые беседуют о радостях жизни, любуются весенним цветением персика. Поздняя ночь, красные фонари, расставленные в беспорядке кубки рисуют картину безмятежного отдыха мастеров слова, полет их воображения. Картина «Встреча мастеров пера» также изображает изысканное общество, но ее автором является Хуэй Цзун, император династии Сун, а потому и атмосфера картины совершенно иная, изображенное на ней общество отличается от обычной компании поэтов или художников. Пир, изображенный на этой картине, проходит в изящной обстановке на берегу чудесного пруда, возле бамбуковой рощи. В центре – тахта, на ней богатые яства, много цветов. Изображенные на картине чайник для вина, вокалы и чаши – настоящие произведения искусства, что еще раз подчеркивает престижное положение пирующих. Картина представляет нам обстановку шикарного пира аристократов времен династии Сун.

«Под лунной держу кубок с вином» – картина Ма Юаня, художника времен Южной Сун, рисующая сцену встречи двух старых друзей во время праздника середины осени, когда после долгой разлуки друзья пьют вино и приветствуют друг друга. Картина Чэн Хунхуаня, «В банановой роще наливаю вино» изображает ученого-отшельника, наслаждающегося вином в банановой роще. Хозяин сидит с кубком в руке, один из слуг высыпает на блюдо цветы хризантем, которые он собрал в подол, другой держит кувшин с вином. Эта картина выражает представления интеллектуалов того времени об идеалах отшельничества.

Картин, изображающих непосредственно вино, известно также довольно много. Большой частью это так называемые «благопожелательные изображения», т.к. вино было принято считать средством продления жизни, и изображение его на картинах в качестве подарка считалось признаком хорошего тона. Пожелание долголетия в китайской живописи передается через изображение камня, персика и вина, а также некоторых мифологических персонажей. Двое из китайских «восьми бессмертных», Ли Тегуай и Люй Дунбинь, известны своей любовью к вину. Их часто изображают на картинах, в частности, один из «восьми эксцентриков из Янчжоу», Хуан Шэнь, любил рисовать Ли Тегуая (Ли Железный посох – врач и ученый). Одна из его знаменитых картин, «Пьяный сон», изображает Ли Тегуая, который лежит на огромной тыкве-горлянке, спиной опершись на кувшин с вином, и сладко спит. Из тыквы струится дым, окутывающий все вокруг и как бы сплетающий Небо и Землю в единое целое, создающий ощущение мира бессмертных, а надпись на картине гласит: «кто следует Тегуаю, тело [того имеет] долголетие, при помощи вина доживет до старости».

Таким образом, в творчестве китайских живописцев и каллиграфов образ вина является одной из неизменных характеристик двух постепенно сложившихся направлений китайского искусства: в позитивизме официальной, академической школы и интуитивизме независимых художников, творивших под влиянием даосских идей. [4, с. 190]. Вино в традиции академической живописи, состоявшей на службе императора и представленной в творчестве придворных художников, дает представление о символике и сферах употребления вина в обществе официальной идеологии. Придворные мастера, вынужденные работать на заказ, должны были подчиняться официально принятым эстетическим установкам и личным художественным вкусам монархов. Так появились картины, рисующие принятый конфуцианством образ вина как ритуального инструмента, показателя материального достатка, либо символ благопожелания.

С другой стороны, люди, исполнявшие обязанности чиновников и занимавшиеся творчеством ради собственного удовольствия, но свободные от таких внешних идеологических и эстетических императивов, как профессиональные художники, могли позволить себе большую свободу в тематике картин и способах выражения своей мысли, творя в стилях *фэн лю* и *вэнь-жэнь хуа*. В этом случае вино выступает не только как символ, сюжет или объект изображения, но и как участник творческого процесса, катализатор творческого вдохновения, инструмент мастера – такой же, как холст или кисть.

Список литературы

1. Алексеев В.М. Новый метод и стиль перевода на русский язык китайских древних классиков // Китайская литература. – М., 1978
2. Белозёрова В.Г. Эстетика каллиграфии // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — М.: Вост. лит., 2006–. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. — 2010. — 1031 с. С. 171–177.
3. Кравцова М. Е. Вэньжэнь-хуа. // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — М.: Вост. лит., 2006–. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л.

Титаренко и др. — 2010. — 1031 с. С.545–548.

4. Саракеева Э.А. Охрана культурного наследия Китая в освещении средств массовой информации. // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2010 № 4 (25). Астрахань: Астраханский университет, 2010. С. 122–127

5. Соколов–Ремизов С.Н. «Куанцао»—«дикая скоропись» Чжан Сюя // Сад одного цветка: Сб. статей и эссе. М., 1991. С. 167–196

6. Юркевич А.Г. Фэн лю. // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л.Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — М.: Вост. лит., 2006. Т. 1. Философия / ред. М.Л.Титаренко, А.И.Кобзев, А.Е.Лукьянов. — 2006. — 727 с. С.471–472.

7. Хуан Синцзун. Чжунго гудай цзэу дэ чи юань (Происхождение вина в Древнем Китае) // Wine in Chinese culture: historical, literary, social and global perspectives. — Berlin; Münster, 2010. — 544 с.

8. Чэнь Чиюй. Чжунго гейхуа чжи вэнхуа чжицзя (Система ценностей в китайской живописи) // Сто школ в искусстве. № 2 (125). — Пекин, 2012. С. 103–109.

References

1. Alekseev V.M. Novyy metod i stil' perevoda na russkiy yazyk kitayskikh drevnikh klassikov//Kitayskaya literatura. —М., 1978

2. Belozeroва V.G. Estetika kalligrafii // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M.L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. — М.: Vost. lit., 2006–. Т. 6 (dopolnitel'nyy). Iskusstvo / red. M.L. Titarenko i dr. — 2010. — 1031 s. S. 171–177.

3. Kravtsova M. E. Ven'zhen'-khua. // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M.L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. — М.: Vost. lit., 2006–. Т. 6 (dopolnitel'nyy). Iskusstvo / red. M.L. Titarenko i dr. — 2010. — 1031 s. S.545–548.

4. Sarakaeva E.A. Okhrana kul'turnogo naslediya Kitaya v osveshchenii sredstv massovoy informatsii. // Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kul'tura. 2010 № 4 (25). Astrakhan': Astrakhanskiy universitet, 2010. S. 122–127

5. Sokolov–Remizov S.N. «Kuantsao»—«dikaya skoropis'» Chzhan Syuya // Sad odnogo tsvetka: Sb. stately i esse. M., 1991. S. 167–196

6. Yurkevich A.G. Fen lyu. // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / Gl. red. M.L.Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. — М.: Vost. lit., 2006. Т. 1. Filosofiya / red. M.L.Titarenko, A.I.Kobzev, A.E.Luk'yanov. — 2006. — 727 s. S.471–472.

7. Khuan Sintzsun. Chzhungo guday tszeu de chi yuan' (Proiskhozhdenie vina v Drevnem Kitae) // Wine in Chinese culture: historical, literary, social and global perspectives. — Berlin; Münster, 2010. — 544 s.

8. Chen' Chiyuy. Chzhungo geykhua chzhi venkhua chzhitszya (Sistema tsennostey v kitayskoy zhivopisi) // Sto shkol v iskusstve. № 2 (125). — Pekin, 2012. S. 103–109.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ НИЖНЕВОЛЖСКОГО ФРОНТИРА

Рецензия на книгу Романовой А. П., Хлыщевой Е. В., Якушенкова С. Н., Васильева Д.В.,
Кусмидиновой М. Х., Якушенковой О.С., Топчиева М.С. «Нижеволжский фронтир:
культурная память и культурное наследие»
(Астрахань, Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2014)

Герасимиди Елена Ивановна, кандидат исторических наук

Астраханский государственный университет
414056, Российская Федерация, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а
E-mail: elena_gerasimidi@mail.ru

В статье анализируется содержание и основные результаты учебного пособия авторов Романовой А.П., Хлыщевой Е. В., Якушенкова С. Н., Васильева Д.В., Кусмидиновой М. Х., Якушенковой О.С., Топчиева М.С. «Нижеволжский фронтир: культурная память и культурное наследие» Рецензируемая книга является учебным пособием, где исследуются проблемы сохранения культурного наследия в полиэтничном регионе. Определив Нижнее Поволжье как фронтир, авторы разрабатывают понятийный аппарат и методологию анализа фронтирных территорий. Система межкультурных коммуникаций зависит от многих факторов, в том числе и от истории формирования культурного ландшафта территории, на которой идет процесс межкультурных коммуникаций. Отсюда логически вытекает проблема сохранения культурной безопасности в условиях гетеротопных пространств фронта. Анализ современного общества приводит к пониманию необходимости достижения устойчивого культурного диалога в мире, где причудливо переплетаются культуры и интересы многих народов, вынужденных искать способ не сталкивать свои интересы друг с другом, а взаимодействовать.

Ключевые слова: культурное наследие, фронтир, полиэтничный регион, поликонфессиональность, мультикультурализм, культурная безопасность