

УДК 398. 3 (575.2) (04)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ КЫРГЫЗСКОГО ОРНАМЕНТА

А.П. Немых

Дан анализ семантической структуры изделий кыргызского прикладного творчества. Использование элементов психоанализа позволило рассмотреть мотивацию ремесленника при изготовлении изделий прикладного творчества.

Ключевые слова: символические структуры; прикладное творчество; орнаментальное искусство; архетип.

История свидетельствует: человек постоянно на подсознательном и сознательном уровне на уровне архетипа, путем сравнения занимается определением смыслового статуса окружающих его вещей. Это проявляется, в частности, в обыденных представлениях о том, насколько значима или престижна та или иная вещь, т. е. насколько велика ее способность символизировать собой нечто более важное, чем она сама. И даже тот факт, что одни изделия включаются в область “материальной культуры”, а другие (не менее материальные) – в область “духовной культуры”, свидетельствует прежде всего о том, что им приписывается разная смысловая нагрузка. Вероятно, что вещи, относимые к сфере “материальной культуры”, расцениваются нами как обладающие “низким” смыслом, так как в большей своей части они повседневны и утилитарны.

При изучении символических структур мы попытаемся восстановить их глубинную структуру, которой подсознательно владеет носитель традиции. Последнему же доступна, как правило, лишь поверхностная семантика. Наш вывод совпадает с мнением исследователей, которые считают, что неумение объяснить символ не свидетельствует о его немотивированности, а наличие мотивировки открывает лишь поверхностное значение [1, с. 40].

“Вещность”, утилитарность амулетов, тумаров стремится к нулю, в то время как знаковость выражена максимально. Так, некоторые элементы праздничной одежды могут не иметь вообще какого-либо практического значения, оно будто забыто. *Следовательно, обыденное – это форма, а ритуальное – орнамент.* Формой можно считать функциональную направленность вещи. “Вещь сопоставима со многими другими изделиями данного класса. По своим формальным

признакам, технике исполнения и, особенно, характеру орнамента мы можем сделать предположение о принадлежности ее тому или иному этносу” [2, с. 78].

Вся духовная жизнь кочевника, как субъективное восприятие его рода, отражена в орнаменте, который являлся средством отображения духовной сферы социума. При этом следует отметить, что орнаментальный узор – это творчество, рассчитанное на соплеменников, которые воспринимают ритуальную окраску и форму орнамента. Человек из другого рода уже не воспринимает “чужое творчество”, так как у него другая мифология. Соответственно, изготавливая изделие, избранный – мастер – выполняет социальный заказ, komponуя его в народное творчество, отражаемое в предметах быта: ширдаках, кийизах и других войлочных изделиях. В качестве примера для иллюстрации нашей работы мы проанализируем один из основных элементов декоративно-прикладного творчества – ширдак.

Согласно исторической традиции, в центре композиции ширдака, по горизонтали скомпонованы ромбические фигуры, окантованные волнистыми линиями, заполненными крестообразным узором “Торт муйуз” (четыре рога) красного цвета на черном фоне. Семантически они проецируются на четыре стороны света. Другая половина этого узора противоположна по цветовой гамме: черные узоры на красном фоне, в результате орнамент ширдака выглядит, как зеркальное отражение по принципу позитивно-негативного расположения (синергетическая категория). Традиционно деление композиции на три части, на три мира: небесный, земной, подземный. Также в сочетании фигурной композиции цветовых отношений употребляются четные и нечетные числа, которые характерны

практически для всех художественных изделий Средней Азии. Это сочетание символизирует микро- и макрокосмос мироздания, кочевника и, соответственно, элементы орнамента отображают картину восприятия, включающую в себя как субъективное понимание творца, так и объективные взгляды социальной группы, в которой живет мастер.

Этот процесс происходит на уровне архетипа неосознанно и вбирает в себя мифологию и историческое прошлое народа. Следовательно, характеристика этого орнамента служит лишним подтверждением преобладания пространственного мышления кочевника. Несмотря на то, что сегодня значительная часть этих понятий утрачена, тем не менее, из поколения в поколение композиционно она сохраняется на уровне дублирующегося канона. И сегодня элементы народного самобытного творчества необходимо изучать и архивировать.

Таким образом, орнамент, как знаковая система несет информацию об историческом социуме, в котором жил и творил мастер, так как изготовление таких войлочных изделий требует коллективной работы, оно передается от поколения к поколению, постепенно видоизменяясь, приобретая новые черты, характерные для современного времени. Но основа построения орнамента, его колорит и главные элементы узоров сохраняются даже в современных изделиях. Особенно проявляется это в сельской местности, к примеру, в Тюпском районе. Узоры обычно расположены асимметрично, цвета контрастны, чередуются один за другим, создавая впечатление бесконечности, постоянного движения. Однако в центральном поле ковра динамичные узоры помещены замкнуто, внутри квадратной или ромбической статичной фигуры. На этнопсихологическом уровне это объясняется выделением индивидуальности мастера и его микрокосма.

Иная ситуация, связанная с народным творчеством, проявляется у кыргызов, бежавших в 1916 г. в Китай и переселившихся обратно на территорию республики. Здесь орнамент не носит абстрактного характера, узоры, скорее, отображают растительные элементы реальных предметов, да и в цветовом отношении использованы открытые яркие тона, напоминающие работы, выполненные под влиянием чужой земледельческой культуры. Это объясняется тем, что творчество развивалось под влиянием жизни в Китае, и они предпочитают применение данной группой кыргызов инновационных элементов в своем орнаменте, накладывая их на традиционные изде-

лия, проявляя тем самым свое измененное мировоззрение [3].

При всем богатстве и разнообразии красочного мира орнаментального искусства на всевозможных изделиях из войлока, шерсти, кости, дерева, кожи, металла и керамики в нем совершенно явственно угадываются уже знакомые нам по древним памятникам Кыргызстана мотивы геометрического, зооморфного и растительного орнаментов, базирующиеся на многочисленных сюжетах некогда яркого искусства звериного стиля сакско-усуньского времени. К этому же времени следует отнести и появление растительного орнамента, видимо, возникшего под влиянием искусства Ближнего Востока [4, с. 80]. Уходят своими корнями ко времени становления человеческого общества еще более древние солярные и геометрические мотивы.

Было бы, конечно, наивным усматривать в каждом узоре современного прикладного искусства его древние прообразы. Декоративно-прикладное искусство кочевых народов – сложное и многообразное явление художественного творчества, в котором вековые традиции искусства того или иного народа постоянно обогащались в результате тесного культурно-исторического взаимодействия с соседними народами. Многие из старого быта, обрядов и обычаев, влиявших ранее на орнаментальное искусство, закономерно отошло в прошлое. Однако и многое, отвечающее вкусам народа, удовлетворяющее его потребностям в украшении одежды, жилища, домашней утвари, сохранилось по сей день (прежде всего утрата утилитарности, сохранение на праздничном уровне). Но все же аксиомой здесь является то, что орнамент – синтез материального воплощения мифотрадиции и наработанного опыта самого мастера.

Анализ самобытного творчества в принципе допускает несколько подходов: произведение через семантику бытия может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, как источник сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и процедура ее методика исследования.

В связи с этим, нам интересно рассмотреть семантику характерных изделий прикладного творчества тошюков. Начало изготовления тошока связано с традицией дарить по праздникам небольшие отрезки ткани каждой женщине, которая пришла в этот день в дом. Накопленные ло-

скутки сшивали в цельное мозаичное полотно и делали из него напольный матрац.

Тошок выполняется в технике курак (пэчворк) из натуральных тканей различных расцветок и текстуры как однотонных, так и пестрых (хлопчатобумажных, бархата, ситца и др.). В основе композиции лежат геометрические формы в различных сочетаниях. Лоскутная техника может быть украшена очень пластичной, изящной цветочной и растительной вышивкой – “алма гур” (цветок яблони), “анар кочот” (узор граната) и др. [5, с. 86].

Искусство художественного оформления войлока – неотъемлемая часть декоративно-прикладного творчества кыргызских мастериц. Характерные для данного народа композиционные приемы и узоры вырабатывались на протяжении многих веков. Собранные К.И. Антипиной образцы изделий из войлока подтверждают, что рисунки ковров создавались и видоизменялись из столетия в столетие. Творческая мысль мастеров дополняла и трактовала по своему вкусу широко известные ковровые орнаменты, отсюда и величайшее множество композиционных и орнаментальных решений.

Войлочные ковры бывают двух видов – с вваленным (ала-кийиз) и с сшитым мозаичным узором (ширдак). Ала-кийиз в переводе с кыргызского означает “пестрый войлок”.

Техника валяных ковров дает возможность получить удивительные по своей красоте узоры, напоминающие акварельные переливы. Контуры и границы орнаментов в них слегка сглажены, цвет мягче. Мозаичный узор имеет более графичный рисунок, не подверженный тем изменениям, которые может претерпеть вваленный орнамент во время изготовления ковра. Как правило, в ширдаке используются следующие мотивы: кочкор муйуз (рог барана), жолборс тырмак (когти тигра), тайтуяк (копыто жеребенка), ай кочот (узор луны), кыял (фантазия) [6, с. 82].

Для изготовления войлочных ковров не требуется специальных станков, как в ворсовом ковроткачестве и терме. Применяют грубые сорта овечьей шерсти осенней стрижки. Шерсть чистят, красят, прочесывают, выкладывают на циновку и валяют в основном руками, поливая мыльным горячим раствором, затем расправляют и сушат. По сей день эти процессы по изготовлению войлока остались неизменными и выполняются женщинами.

Во всем многообразии орнаментального искусства земледельческой культуры четко выделяются три элемента, пронизывающие его много-

тысячелетнюю историю – круг, крест и квадрат – три универсальные формы, на которых, как на трех китах, зиждется вся материальная культура. С изучения их формул, символики и должно начинаться декоративное творчество. Именно они определяют далее такие понятия, как Ось мира, Мировое древо, мифы, которые имели для древнейших культур глобальное значение и развили в изобразительном искусстве “трехчастную композицию”, состоящую из некоей центральной фигуры и двух охраняющих ее зооморфных близнецов. Ее реальное наполнение никогда не бывает случайным, оно несет в себе генетическую память об изначальной семантике как образов, так и композиции в целом.

Е.И. Махова пишет: “Одежда кыргызского населения Средней Азии претерпела за время своего развития много изменений, обусловленных различными историческими признаками: ростом производственных сил, развитием обмена и торговли, связями с соседними народами и др. Как и в некоторых других сторонах материальной культуры, в кыргызской одежде отчетливо выступают особенности, которые были свойственны в прошлом отдельным племенным группам.

Некоторые из видов одежды и обуви имели аналогии в одежде казахов и отдельных народов Средней Азии, но в целом для костюма кыргызов был характерен самостоятельный этнографический облик” [7, с. 201].

Кыргызская одежда характеризуется самобытными чертами, типичными для одежды кочевников. В широком употреблении была одежда, считая из грубой шерстяной ткани домашнего производства, вырабатывавшейся из войлока шкур и кожи домашних животных. Однако уже в XVIII–XIX веках часть одежды шилась из покупных тканей, привозимых из Кашгара и среднеазиатских ханств. Основные типы одежды и ее покрой были распространены повсеместно, тем не менее, она характеризовала социальную принадлежность владельца одежды.

Данные наблюдений Ч.Ч. Валиханова, П.М. Кошарова и В.В. Радлова позволяют воссоздать кыргызский костюм 50–60-х гг. XIX века. Отметим те его черты, которые свидетельствуют не только о его самобытности, но и о его несомненных связях с костюмом некоторых народов Центральной Азии. Верхняя войлочная одежда с рукавами (“кибенек”, “кементай”), белые войлочные сапоги из козьего пуха, а также “белые войлочные шапки”, которые редко встречаются у казахов, имеют сходство с головными уборами

буддийских монахов ордена Пилу (согласно сведениям историков XVIII века).

“Киргизская женская набедренная одежда – белдемчи, представлявшая собой распашную юбку, пришитую к широкому поясу, – такую юбку носили замужние женщины. Аналогичная одежда (она бытовала также у казашек) поныне входит в состав праздничной одежды (и обрядовой) у монголоязычного народа – ту (монголов)” [8, с. 175].

Характерный для середины XIX века мужской и женский кафтан – чапан со стоячим воротником и пестрыми шнурами с пуговицами на груди, имевший распространение у кочевников Прииссыккуля, свидетельствует о тесных связях с населением Восточного Туркестана. Имеются данные о некотором распространении в прошлом у кыргызов способа запахивания левой полы на правую, что было типично для монгольских народов.

После присоединения Кыргызстана к России в конце XIX – начале XX века, в связи с развитием рыночных связей, усилением контакта с другими народами (русские, татары, узбеки и таджики), сдвигами в хозяйственной жизни, некоторые виды одежды исчезли вовсе, у других изменился покрой, распространение третьих сократилось. Все вышесказанное позволяет говорить о тесном взаимодействии северных кыргызов и монгольского этноса.

Интересным является то обстоятельство, что при сохранении моносоциальной и моноэтнической независимости происходит инновация культуры. Инновации цивилизационная, связанная не только с появлением новых этнических групп, но и с множеством других аспектов: социальных, экономических, религиозных и т.п. Изменения в культуру вносит и нынешний интерес государственных и негосударственных структур к сохранению национальных традиций.

Все это наглядно иллюстрирует то, что семья как наиболее устойчивая этническая общность выступает мощным фактором формирования личности, передачи эпического опыта, исторической памяти людей, этнокультурных традиций, “той главной линзой, в которой преломляются влияние традиций, культуры общества”. В связи с этим особую актуальность приобретают научные исследования культурно-исторических и духовно-национальных семейных традиций кыргызского народа.

Самобытность каждого народа выражается “в особенном, одному ему принадлежащем об-

разе мыслей и взгляде на предметы, религии, языки и более всего в обычаях”. Этносемейная культура народов аккумулирует в себе уникальный опыт духовно-нравственного воспитания. На народных педагогических традициях строятся межличностные отношения в семье. При этом при помощи внутриэтнической коммуникации осуществляется передача совокупных, иницирующих представлений об окружающем мире. Для традиционных кыргызских семей характерными являются приверженность к этнокультурным ценностям, обращение к историческому опыту воспитания.

Что касается передачи следующим поколениям самобытных технологий материальной культуры, то для выделения и объяснения этого процесса нам необходимо учитывать внутриэтническую половозрастную инициацию, характерную для архаических обществ, а также сами изделия, которые отражают мировосприятие этноса и связь с этнической памятью, проявляемой через ритуал, обряд и т.п. Накопленные в опыте семейного воспитания обряды, связанные с рождением ребенка и его воспитанием, свадебно-бытовые обряды являются эффективными средствами приобщения к системе этнокультурных семейных ценностей своего народа.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо подчеркнуть, что становление и развитие ценностного мира человека начинается еще в раннем возрасте при усвоении своего национального языка, своих традиций. Социокультурный генотип традиционного кыргызского общества тесно связан со становлением этничности, так как человек начинает осознавать самого себя в процессе межличностных отношений, узнает о “родной общности” и формирует характерный этнический облик.

В дальнейшем процессе межличностного общения в результате усвоения определенных норм этики, чему в немалой мере способствует образование, формируются идеи, взгляды и теории, а также конструируются на основе групповой солидарности навыки и традиции, установки и этнические ценности. И в этом большую роль играет взаимосвязь этнических ценностей, сосуществующих в поликультурном пространстве, систематизирующих прикладное творчество. Именно этнос образует собой целостную систему взаимосвязанных, объективных и субъективных факторов, компонентами которой выступают язык, культура, морально-этнические ценности и психологи-

ческий уклад. А прикладное творчество в силу своей зависимости от духовного развития этноса исторически поэтапно иллюстрирует все эти процессы.

Литература

1. *Островский А.Б.* Проблема динамики компонентов культуры и структуры подходов // Этническая культура: динамика основных элементов. М., 1984.
2. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
3. Материалы этнологической экспедиции НАХ КР, Иссык-Кульская обл., 2002.
4. *Литвинский Б.А.* Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. М., 1990.
5. *Шинло Л.Т.* Некоторые виды женского прикладного искусства. Фрунзе, 1972.
6. *Антипина К.И.* Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе: Илим, 1974.
7. *Махова Е.И.* Некоторые элементы киргизского национального костюма. М., 1979.
8. *Абрамзон С.М. и др.* Быт колхозников киргизских селений Дархан и Чичкан / С.М. Абрамзон, К.И. Антипина, Г.П. Васильева и др. М., 1964.