

## АНАЛИЗ ПРИЗНАКОВ СОХРАНЕНИЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В КЫРГЫЗСКОМ ПРИКЛАДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*А.П. Немых*

---

Даны характеристики эволюции прикладного творчества. Показаны пути изменения национальных изделий с их смысловым содержанием.

*Ключевые слова:* материальная самоидентификация; орнамент; ремесленник; презентация; традиция.

В настоящее время сохранение элементов материальной культуры в повседневности подчеркивает стремление этноса к внешней самоидентификации. В горных районах Кыргызстана, благодаря своей удаленности и труднодоступности, а также специфическим климатическим условиям, сохраняются наиболее традиционный и самобытный уклад повседневной жизни населения. Материалы этнологической экспедиции Чон – Алай 2010 г. Свидетельствуют о том, что в данном регионе производятся следующие виды изделий: а) терме-полосы, б) ворсовое ткачество, в) безворсовое ткачество. Кроме этого, специфика производства диктуется определенными причинами:

➤ толщина ворса овечьей шерсти не позволяет (а если позволяет, то плохого качества) изготавливать традиционные изделия из валеного войлока, но эта шерсть великолепно подходит для изготовления продукции ковроткачества;

➤ сплошная моноэтничность региона также способствует сохранению одновременно и прикладного творчества и традиций в целом. Однако в настоящее время реализация идей прикладного творчества у населения имеет свои проблемы, основной является отсутствие спроса на прикладные изделия на внешнем рынке, что обуславливает постепенный отход населения от занятий традиционными ремеслами.

Анализируя привлекательные формы традиционных занятий, мы не можем не отметить, что в кыргызском народном прикладном творчестве в полной мере осуществлена образная декоративность. Его характерные черты – содержательность и лаконизм. Художественный замысел не перегружен мелкими деталями, излишним повторением одних и тех же мотивов, сложным переплетениями линий и плоскостей. В лучших кыргызских ширдаках и туш кийизах обычно

воплощен с убедительной лаконичностью один центральный образ, что накладывается на экономичность презентующих символов и характерно для архаических культур. “Отсюда и трудность научного определения смысла орнаментальных мотивов и комплексов, отсюда большое разнообразие толкований, с которым мы сталкиваемся при изучении народного творчества кыргызов” [1, с. 82].

Система узора в его разнородных элементах всегда отражает и выражает качество материала, в котором он воплощен, идет ли речь о шерсти и войлоке (ковры, кошмы, вышивки), дереве (резьба и роспись), металле (резьба и чернь), коже (тиснение узоров, металлические насечки), или стеблях чия (орнаментальные циновки) [2, с. 96]. Это еще раз подчеркивает тезис о гармоничном равновесии материальной кыргызской культуры с окружающим пространством. В настоящее время происходит интерпретация народных мотивов согласно требованиям массовой культуры, то есть включение в традицию рыночной востребованности (например, “Кыял”, СНМК, артгруппа “Тумар”). И это не противоречит внешней репрезентативной функции культуры, напротив, сохраняет ее самобытную составляющую внутри этноса.

Для современного исследователя важно систематически проверять и анализировать позиции различных мнений и техник исполнения изделий на современном этапе развития прикладного творчества. Подобного рода исследования дают возможность почувствовать эволюционные изменения в сравнении с деградацией. Тем не менее утраченные позиции востребованности духовной этнокультуры не стимулируют развитие материальной. Но этноопределяющие особенности в прикладном творчестве продолжают поддерживать коммуникацию на внутриэтническом уровне.

Немаловажно отметить, что традиционные технологии нанесения основных швов сохранилась и сегодня [3, с. 34]. Тем не менее, прослеживается тенденция исчезновения вышивки в прежнем объеме. Орнамент осовременен, упрощен, можно сказать, в некоторых работах огрублен. В нем не наблюдается той ювелирной тонкости. Все это означает, что в этой сфере, ориентированной в большей степени на иностранцев и местных предпринимателей, изделие прикладного творчества рассматривается с точки зрения не исторической, а туристической ценности [4, с. 117].

Исследователи заметили, что характерной чертой орнамента кыргызских ширдаков является, например, равенство фона и орнамента, они занимают приблизительно одну и ту же площадь,

иногда не имеет большого значения различие между фоном и узором – они равноценные компоненты декоративного ансамбля [4, с. 117]. Объяснять это оригинальное свойство одними лишь техническими причинами было бы неверно. Здесь сказались, прежде всего, стремление к полной уравновешенности ритма, плоскостно-цветовых элементов, которые не исключают богатства орнаментальной нюансировки. В этом выражено исторически традиционное пространственное мироощущение народа, со знанием цветовой символики в искусстве Востока. И как следствие – презентация текстильных и войлочных изделий в окружающее этническое пространство.

В других видах прикладного творчества, например, керамике, появляются элементы оседлой культуры. Современная тенденция этого вида прикладного творчества – утрата утилитарного назначения. Разработкой сувениров, претендующих на национальный стиль, занимаются художники Т. Чекилов, Т. Эрматова, Х. Момунов и др. Они делают попытку выразить свое субъективное художественное восприятие через объективные традиции народного творчества.

Уместно проанализировать еще один этнологический аспект, связанный с производством – гендерный. Кузнецы, скорняки, седельники – мужчины, тогда как ткачи, войлочники – женщины. Причем у кыргызов этот процесс развит сильнее, чем у соседних земледельческих этносов, что подчеркивает: а) традиционность и архаичность культуры; б) ее унификацию в мировом пространстве; в) патриархальный уклад, сохранившийся до сегодняшнего дня.

Особенно интересно это проследить в творческой деятельности, где идет переосмысление традиционных образов, сюжетов. Подобный синтез мотивов прошлого, эстетических тенденций настоящего и, наконец, личного мировоззрения художника ориентирован на духовную традицию как одну из основных примет современного кыргызского искусства.

В отличие от “чистой” традиционной культуры, где прикладное творчество, ввиду коллективной этничности производства, было безличностным, в современном обществе становится возможным максимальное использование творческого потенциала личности, ее индивидуальных возможностей и способностей, что считается важнейшим условием развития творческой личности. На этой почве рождаются новые способы творческого самовыражения.

Проблема формирования новых качеств современного войлока ярко демонстрирует все эти

процессы, на примере декоративно-прикладного творчества. Древняя национальная традиция использования войлока в кочевом быту сейчас проявляется в иных формах, что способствует перерождению данного вида творчества, а также возникновению современного универсального языка, опирающегося на традиции [5, с. 78].

Говоря о возможностях модификаций войлока и реализаций оригинальных художественных решений, следует иметь в виду творчество профессиональных таких художников, как, например, Джумабай Уметов, с чьим именем связан “ренессанс” войлока и чия в Кыргызстане. Изделиям, выполненным в традиционной технике войлока, художник придал черты станкового, декоративного и монументального искусства. В технике ала кийза Дж. Уметов воплотил свои живописные идеи в различных формах – от покрывала до интерьерного панно, но по композиционному наполнению практически все его работы ориентированы на этническую традицию.

По своей изобразительности и сюжетности ала кийизы Т. Касымова также утрачивают прикладную функцию в чистом ее виде и работы приближаются к станковым произведениям. Войлок в творчестве таких многопрофильных народных мастеров, как Ш. Мамбетаипова, Р. Ахматова, М. Абдуллаев, А. Акматов, Н. Асанова, Т. Лысенко, Д. Айдралиева, Б. Дюшеева занимает значительное место.

Современные художники, экспериментируя с традиционной основой, выработали новую декоративную форму – войлочное панно. Тем самым с изменением месторасположения изделия в пространстве – с внешней стороны на внутреннюю, с пола на стену – меняется и сакрализация произведений ДПТ. Этнологическая маркировка меняется с пограничного пространства на визуально-эстетическое. Значительно расширились техника исполнения. Активнее стала использоваться вышивка, аппликация, коллаж, простегивание.

Традиционные изделия из войлока, в частности ковры, в своем исполнении следовали определенным канонам. Строгое следование канонам выражалось в композиционном решении изделий: орнаментальном поле, повествовательности и избирательности сюжетов, определении цвета и размера ковра. Все это напрямую зависело от этнопространственных характеристик эволюционного пути развития прикладных изделий. Возникновение их было обусловлено утилитарными потребностями этноса. И чем дальше этнос расширял свое жизненное пространство, тем больше эволюционировали прикладные изделия в соот-

ветствии с новыми хозяйственными нуждами индивида. Согласно этому тезису, первостепенной в прикладных изделиях была форма, так как она диктовалась предметным предназначением. Возникает вопрос: какую же роль выполняло декорирование изделий и, прежде всего, орнамента? Согласно общепринятой концепции, орнамент является материальным отражением духовного мировоззрения этноса. И в связи с этим следует считать, что именно национальная основа изделия сохранилась до наших дней, а труд мастерицы оценивается как коллективный. Вероятно, здесь определяющую роль играют внутренние родоплеменные отношения, нивелирующие индивидуальное творчество в коллективном сознании. На это же указывает и высокая цена изделия, изготовленного по традиционным технологиям. “Ала кийизы и шырдаки вошли в современный быт и составляют в настоящее время неотъемлемую принадлежность почти каждого киргизского дома. Искусство вышивания в Киргизии имеет давние традиции, получило широкое развитие в середине XIX в. в связи с интенсивным проникновением в киргизские аилы фабричной ткани, различных ниток. В 1973 г. К.И. Антипина заметила: “Вышивка – область женского творчества” [6, с. 88].

Это её заключение актуально, и, тем не менее, в творчестве современных художников наблюдается инновационный подход. В настоящих условиях жизни, когда мировоззрение человека усложняется, а на первый план выходит личностное понимание мира, для мастера важным становится индивидуальное выражение творческого потенциала. Он начинает искать свой неповторимый, узнаваемый почерк и манеру. И все-таки мастер не может окончательно порвать связь с традицией, где роль декоративно-прикладных изделий, носила, в первую очередь, утилитарный, практический характер, разумеется, при условии, если автор не является представителем иной социально-этнической группы.

Если раньше войлочные ковры устилали пол юрты, то с переходом на оседлый образ жизни идет поиск новых форм организации внутреннего убранства жилища, например, появление войлочного покрытия, которое приобретает интерьерные элементы – использование в качестве оформления госучреждений, банков, офисов и т.п.

Классическая форма шырдаков, ала кийизов и других прикладных изделий в городских условиях востребована только на уровне фольклорных традиций (приданое, свадьба, похороны). В этом случае восприятие традиционных изделий из войлока переходит на уровень архетипа,

что подтверждается наличием в доме определенного места, предназначенного для хранения этих изделий, но они не обязательно используются в быту. Другими словами, первоначально орнамент как бы скреплял договор между человеком и местом его обитания.

Однако орнамент, как и сам человек, функционировал в двух плоскостях – в пространстве и времени. Пространственная характеристика проявлялась в отображении на изделиях в виде четко обозначенных границ-переходов (земледельческая культура) или плавностью, динамизмом орнаментированных линий (кочевая культура). Временные характеристики представлены в композиции либо вертикально (образ мирового дерева) либо горизонтально (периодическое повторение элементов орнамента). И если в первом случае само отображение мирового дерева является центральной основой орнаментированной палитры, то во втором – временной орнамент выносится на переднюю границу изделия.

Соответственно мастер, являясь носителем конкретной этнической культуры, имел и воплощал сознание, сформированное из образов и представлений, бытующих в данной культуре. При этом мастер должен был не столько обладать общностью знаний об этнической и мифологической традиции, он в своих изделиях также должен был воплощать общие знания о мире, его законах и образах. Несомненно, при этом воплощении происходило своеобразное соединение представлений микро- и макрокосмоса, индивидуального и общественного сознания. Эти своеобразия особенно проявлялись в самобытных архаических кочевых и полукочевых культурах, где в основу социального поведения этноса был заложен принцип “экономии” слов в повседневной жизни и стремления не называть вещи, особенно природные, их истинными именами, а давать им качественные характеристики (лунный свет, летящая стрела и т.п.). Соответственно в сознании вербальное обозначение пространства заменяется орнаментально-знаковым. И поведение индивида в сообществе, ограниченном этикетными рамками, становится семантически нагруженным. Этот эффект проявлялся как внутри своего сообщества, так и во внешнем этническом пространстве [7, с. 30].

Инструментальный арсенал творчества в течение последнего столетия постоянно обновляется. Возможности новой техники незамедлительно используются для удовлетворения параллельно растущих художественных потребностей.

И при сохранении традиционных тенденций рядом с ними начинают зарождаться новые художественные формы, не копирующие и не исключаяющие эти старые виды, а как бы продолжающие развивать их возможности за счет потенциала новых средств аудиовизуальной коммуникации [8, с. 155].

В Кыргызстане одними из первых художественных сообществ, использующих новые формы на своих выставках в подаче традиционной материальной культуры явилось художественное объединение арт-группа “Тумар”. В общей совокупности их презентации образуют новый, внешний слой системы творчества со своей спецификой и своим языком, понятным современному потребителю. И здесь, благодаря рынку, одной из форм естественной коммуникации, прикладное творчество становится средством межэтнических контактов на невербальном уровне восприятия.

Резюмируя, мы должны отметить, что использование прикладных изделий осуществляется по тем же принципам и механизмам пространственно-временного существования этноса и изменяется соответственно вместе с изменением внутриэтнических приоритетов.

#### *Литература*

1. *Абрамзон С.М.* Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Фрунзе, 1989.
2. Народное декоративно-прикладное искусство киргизов: тр. киргизской археол.-этногр. экспедиции. Т. 5. М., 1968.
3. *Судьин А.* Киргизское село: аккультурация и приверженность национальной культурной традиции // Этносоциальные процессы в Кыргызстане по материалам полевых исследований. М., 1994.
4. Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана / Под ред. Н.П. Лобачева. М., 1989. С. 117.
5. *Урманбетова Ж.К.* Культура кыргызов в проекции философии истории. Бишкек, 1997. С. 78.
6. *Антипина К.И.* Культура и быт кетмень-тюбинских киргизов (по материалам этногр. эксп. 1973 г.). Фрунзе, 1979.
7. *Немых А.* Влияние пространственно-временных характеристик на этническую культуру // Кыргызстан: история и современность. Бишкек, 2006.
8. *Новик Е. С.* Архаические верования в свете межкультурной коммуникации. Киев, 2002. С. 155.