

УДК 349.9 (575.2) (04)

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА КОЧЕВЫХ КУЛЬТУР

А.П. Немых – соискатель

This work shows the methods, which define the meaning of nomadic cultures of material wares. Successive strategy of the meaning definition of wares is presented.

Сверхсимволичность номадических культур зачастую соотносится с одним из основных принципов функционирования материальной культуры, а именно установкой на то, чтобы не создавать эффекта внеэтнического восприятия, т.е. сакральный смысл прикладных изделий направлен на духовную традицию самого этноса. Так, материальные культуры кочевой Азии можно назвать внутри направленными и ориентированными на внешнюю презентацию только со второй половины XX в., что свидетельствует об определенной самодостаточности кочевой культуры. Исходя из этого, также складывается полезность, как основное предпочтение кочевogo образа жизни. Например, одно и то же традиционное изделие в эмпирическом мире чистой теории или в мире её объективных равнозначных может иметь сложную многоуровневую знаковую символику, передавая как различные, так и взаимоисключающие смыслы, представляя не что иное, как традиционные практики, передающие своеобразные смыслы или те образы, которые заложены в формальной структуре самого этноса. При этом обобщения в прикладном творчестве, проявляемые в композиции и в орнаменте изделий тривиальны, тогда как факты стилизованы под духовное восприятие этноса. Следовательно, при семантическом анализе необходимо учитывать:

- 1) влияние этномифических постулатов;
- 2) зависимость этноса от архетипичной традиции;

- 3) наличие композиционно сложных изделий, представляющих собой мини-форму со своим сложным орнаментом;
- 4) осуществляется ли оформление изделия с помощью прасимволики, а не с доминирующим использованием инновационных технологий;
- 5) сакральное назначение мастера и сакральное назначение изделия, их ритуальное совпадение;
- 6) зависимость от способов интерпретации прикладного творчества, в свою очередь, определяемых дискурсивной традицией этногруппы, и в целом, декоративно прикладными практиками в обществе и т.д.

Орнамент, отражавший национальную специфику, в районах с этнически смешанным населением нередко называют именем народа, для которого он характерен или у которого заимствован: русский узор, узор по-татарски, узор по-кыргызски и т.д. Иногда название отражает композицию узора, его форму, например, у мордвы – длинный; или указывает на месторасположение его на одежде – по сторонам груди, по низу, на рукавах и т.д.¹

Основным и наиболее устойчивым элементом декоративно-прикладного искусства кочевых народов является, как известно, ор-

¹ Мелетинский Е.М. Советская очередь: социология и фольклор // Символы, образы и стереотипы современной культуры / Ред. Л. Морева. – СПб., 2000. – С. 35.

намент. Художественный, образный язык орнамента многообразен. Выполняя задачу декоративного значения, он часто играет роль социальной, половозрастной отметки, этнической принадлежности, является средством выражения народного мировоззрения. У народов Средней Азии, долго сохранявших пережитки родоплеменных делений, это отразилось в узорах. Туркмены, особенно женщины, безошибочно определяют племенную принадлежность ковровой орнаментации. Каждое племя имело свой собственный запас ковровых узоров. Аналогичная ситуация прослеживается и у кыргызов. Несомненна связь орнамента с верованиями. У туркмен, например, В.Г. Мошкова выявила категорию "священных" узоров, ясно осознаваемых ковровщицами¹. Особые орнаменты (гюляиды) помещали на похоронных коврах; некоторые из них имели апотропейное значение.

Распространенный у кыргызов узор карга термак – "когти ворона" (в виде трех отростков) – считался оберегом, его помещали на головных уборах, войлочном покрытии юрты и т.д. У карелов особое значение имело орнаментальное изображение четырехлистника клевера, являвшегося символом любви и брака и якобы обладавшего особой силой при колдовстве. Также особое значение – защиты от дурного глаза – имел узор из восьмиконечных звезд у латышей. Для понимания языка орнамента большое значение имеет терминология узоров. Ее изучению этнографы уделяют особое внимание. Название узора может происходить от техники выполнения, материала, нередко термин указывает на место его происхождения – откуда его заимствовали (удальской узор – из с. Удали; по этому же принципу возникло название микитинский узор и др.²

¹ Мелетинский Е.М. Советская очередь: социология и фольклор // Символы, образы и стереотипы современной культуры / Ред. Л. Морева. – СПб., 2000. – С. 40.

² Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 1996. – С. 43.

У кыргызов Ошской, Чуйской, Джалал-Абадской и Иссык-Кульской областей также сохраняется подобное название техник изготовления (по крайней мере, внутри этнической коммуникации), с той лишь разницей, что в названии ударение делается на родоплеменную идентификацию – бугинская техника, сарыбагышская и т.п..

Первоначальная семантика сложных древних сюжетов в основном забыта населением, что показали исследования, проведенные не только в 60–70-е годы прошлого столетия. Понять первоначальную семантику этих сюжетов можно лишь с привлечением сравнительных данных о верованиях, обрядах, фольклоре, а также разнообразных исторических свидетельств и древних иконографических памятников у земледельцев. Вероятная причина структурно цветовой семантики кочевых народов – прямая сакрализация окружающего пространства.

Геометрические знаки, игравшие важную роль в композиции, несли большую смысловую нагрузку. Например, принимая во внимание работы, где на большом археологическом материале, начиная с древнейших времен, прослежено древнее значение ромбических фигур, как символов плодородия, можно предположить, что и в кыргызском орнаменте в ряде случаев, ромб имел то же значение. "Судя по его месту в различных композициях, он мог означать землю, растение и женщину одновременно"³. Если брать землю, то не в целом макрокосм, а свой знакомый "родной" мир. Соответственно ромб – элемент земледельческой культуры, а в кыргызском орнаменте – это элемент инновации (кочевники), замыкающий пространство реального мира на субъективное восприятие ремесленника. С другой стороны, ремесленник, являясь носителем кочевой бесписьменной культуры, своими изделиями показывает, что поэтическая метафора укоренена в мифе, фольклоре, семантике орнамента.

Действительно, в поэтическом творчестве разных народов обнаруживаются одни и те же

³ Новик Е.С. Архаические верования в свете межличностной коммуникации // Историко-этногр. исслед. по фольклору. – М., 1994. – С.134.

метафоры и сравнения, так же как подобные схожие элементы мы находим в различных предметах декоративного творчества. Отрицать подобные факты культурологического и мифологического сходства в фольклоре и орнаменте разных этносов и в разных культурах значит просто занимать неконструктивную исследовательскую позицию. Утверждения о возможности заимствования мифологических сюжетов и верований одними народами и культурами у других приходится исключать по причинам их огромной временной и пространственной удаленности. Остается уповать на правдоподобие гипотезы о сходстве идентификационно-субъективного процесса и общности мифологического развития этносов и культур. Эта гипотеза подтверждается данными, сравнительных исследований мифологий народов мира и визуальным сходством орнаментированных персоналий, определивших принципиальное сходство основных мифологических персонажей, образов и сюжетов. На современном этапе подтверждением могут служить исследования сходства образов через семантический анализ.

Характер творчества и художественных образов становится понятным, если за ними видеть мифологические архетипы, использованные ремесленником или художником в качестве инструмента для выражения какой-то мысли или какого-то явления действительности. Общие корни метафоры и мифологического образа уходят в палеонтологическую семантику соответствующих языков. Палеосемантический анализ показывает, что переход от мифологического образа к изображаемой метафоре характеризуется элементами этнокультурологической рациональности. То, что на мифологической почве было когда-то содержанием, в народных изделиях средствами опыта и инновации превращается в художественную форму с присущими ей, порой, совершенно другими смысловыми вариациями. Если допустить дальнейшие орнаментированные трансформации метафоры, то изменение ее смысла влечет за собой и ее формальные модификации. Чем дальше в прошлое отступают идеи, символизируемые мифологическими образами, тем более богатые смысловые оттенки приобретают интерпретации декоративного

творчества. Например, в традиционном кыргызском творчестве символика движения и динамики в процессе взаимопроникновения соседних земледельческих культур (юг), заменяется на солярную, несущую уже не пространственную, а календарную нагрузку.

Практика показывает, что, как правило, многообразие антропоморфных персонажей в орнаменте имеет различную семантику или же восходит к разным хронологическим периодам. Традиционные мотивы в вышивке были устойчивы в женском творчестве, особенно в географически отдаленных районах, где сохранялись черты патриархальности в бытовом укладе¹.

Поэтому, основываясь на материалах экспедиций, мы считаем, что национальные изделия делятся на три вида, ориентированных на орнаменту и сакрализацию цвета: 1) коллективное бессознательное, 2) коллективное сознательное, 3) индивидуальное сознательное.

Наиболее традиционный орнамент проявляется по 1-му пункту. При самодостаточности этнической группы ее идентификация не требует внешней презентации, поэтому орнамент в целом выполняет сакральную, ритуальную функцию и является наиболее традиционным. Для этого необходима идентификация группы с окружающим миром, локализация себя в межэтническом пространстве, определение четких границ между своим и чужим миром. Но при этом существует опасность из-за частичной утраты смыслового значения ритуала, первоначально инертное механическое повторение составляющих его элементов, а впоследствии их утеря ввиду отсутствия понимания их значимости. Примером могут служить вышивки на дунганских свадебных изделиях, особенно тех, которые современные невесты готовят себе в приданное. На некоторых из них сохранены иероглифы, перевести их не представляется возможным из-за многократного неточного дублирования, происходившего по причине утери смысловой нагрузки.

Также может происходить слияние традиций, отраженное в орнаменте, о чем свиде-

¹ Джарылгасинов Р.Ш. Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1980. – С. 30.

тельствует кайма на дунганских свадебных полотенцах, где прослеживается явное заимствование кыргызского орнаментального элемента “кочкор”-рога барана, т.е. проникновение инновации идет через второстепенный композиционный элемент изделия. Исходя из схемы, применяемой в самобытном народном творчестве ритуал – сакрализация – традиция – семантика, по отношению к ней ремесленников, изготавливающих изделия, получим следующие группы.

К первой группе можно отнести также одну из мастериц, входящую в артель, но работающую индивидуально. Другими словами, индивидуальное выражение этнической традиции при отсутствии с ней непосредственного контакта. Именно последний факт позволил ей сохранить наибольшую степень традиционности, хотя, не следует исключать востребованность на рынке сбыта колоритных художественных изделий, что позволяет мастерице не видоизменять свои работы, а, значит, сохранять свои корни. В кыргызском традиционном изделии-терме мастерица расшифровывает сакрализацию желтого и красного цветов: это мужское и женское начало, соответственно желтая нить при ткачестве кладется поверх красной, как знак превалирования одного над другим, этот пример показательно иллюстрирует сохраняющуюся сакрализацию изделий.

Вторая группа характеризует объединения мастериц, где ритуальное значение орнаментированных изделий подменяется коммерческим, ориентированным на рынок сбыта. В данной конструкции орнамент утрачивает свою сакральную функцию, вместо этого приобретает художественное значение.

Цветовые подборки становятся более яркими, часто меняются на нетрадиционные, что рассчитано на быстрое привлечение внимания. По этой причине утрачивается цветовая сакральность, работа ведется с цветовой гаммой. На наш взгляд, при развитии художественного мастерства, ориентированного на рынок, отношение к орнаменту, как к элементу национальной самоидентификации, теряется за счет популяризации и стирания границ между своим и чужим.

Художественное развитие орнаментальных изделий происходит не “по заветам пред-

ков”, а за счет привлечения в работу инновационных технологий и слияния собственной национальной традиции с традициями других этнических групп, прежде всего доминирующих на рынке сбыта. Парадокс заключается в том, что потребитель, приобретая национальное изделие, подсознательно хочет видеть в нем элементы своей этнической принадлежности¹. Это признак глобализации, который диктуется рынком, но в результате этот процесс зачастую приводит к полному изменению канонов, которые создавались веками. При этом нарушается этническая совместимость национальных изделий.

К третьей группе относятся как художники, так и отдельные творческие личности. Работая с материалом, они отмечают сакрализацию орнамента, композиции и цвета, т.е. ломают устоявшуюся систему, что является способом самовыражения. Либо сакральность присутствует как вспомогательный элемент, чтобы подчеркнуть свою индивидуальность. Последнее более всех характерно для художников, которые стремятся через собственную знаковую систему дать картину этнического прошлого своего народа, а также для тех, кто чувствует модное веяние, и делает коллаж или китч из культуры

Как отмечалось выше, в районе совместного проживания этих этнических групп в настоящее время происходит процесс взаимопроникновения некоторых элементов декоративно-прикладного творчества в национальные изделия. Например, на современных дунганских свадебных полотенцах, по нижнему краю, там, где раньше использовался только китайский орнамент, девушка, выходящая замуж, вышивает традиционные кыргызские мотивы. По-видимому, эта зона используется этносом для территориальной идентификации, процесс происходит на ментальном уровне этноса.

Однако сюжеты и мотивы орнамента за время своей многовековой жизни значительно изменялись. Утрата мифологического содержания приводила к превращению их в жанро-

¹ Новик Е.С. Архаические верования в свете межкультурной коммуникации. – М., 1997. – С. 115.

вые сюжеты или к усилению декоративной стороны изделия. Древние сюжеты обогащались новыми впечатлениями, отражали иное видение мастериц. В орнаменте воплощены мотивы, сюжеты устного поэтического творчества, образы народной лирики, эпической и календарной поэзии.

Таким образом, орнаменту свойственна непрерывная изменяемость, его мотивы в течение многовековой жизни подвергались пе-

реработке. Тем не менее, архаические сюжеты лицевых вышивок, дошедшие до нас во множестве вариантов, позволяют проследить устойчивость определенных черт, увидеть в них повторяющиеся, “общие места”, что, вероятно, объясняется ментальностью времени, характерном для архаических кочевых культур, т.е. применительно к прикладному творчеству, время выступает не как физическая величина, а как событийная связка мировоззрений этноса.