

КАЛМЫЦКИЙ ОРНАМЕНТ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ИСТОЧНИК

Калмыцкий орнамент закономерно рассматривать своеобразным историко-генетическим кодом художественной культуры народа, выражаемым в изобразительном искусстве. Анализ орнамента в историко-культурном ракурсе обнажает и во многом объясняет стержень формообразования орнаментальной культуры этноса, уникальной изобразительной системы художественного восприятия мира.

В типологической характеристике орнамента монгольских народов исследователь С. Иванов выявляет восточно-азиатский, саяно-алтайский, южно-сибирский, а также элементы северо-сибирского и северо-азиатского типов [Иванов 1963]. Вместе с тем отметим: у каждого из монгольских народов “своя” комбинация указанных типов орнамента, с преобладанием тех или иных, характерных для исторического процесса этнокультурогенеза. Подчеркнем закономерное превалирование саяно-алтайского и южно-сибирского типов орнамента, получивших дальнейшее творческое развитие в ойрато-калмыцкой культуре.

У калмыков в силу исторических факторов этногенеза, обуславливающих его своеобразие ещё в монгольский период, общее типологическое ядро орнамента впоследствии трансформируется, обрастая инокультурными наслоениями послеойратского периода истории народа. Суммируя и обобщая богатейший материал истории калмыцкой художественной культуры в орнаментальном ракурсе, выделим следующие периоды ее развития, зафиксированные историко-культурными комплексами орнамента и условно обозначенные нами как древний, кочевнический,



Вышивка «зег». XIX в.

средневековый и поздний.

Рассмотрим вкратце древний комплекс, вобравший в себя всё многообразие, в основном, геометрического и астрального, тамгового, а также зооморфного и растительного орнаментов. Возникновение и формирование этого комплекса датируется эпохой неолита, бронзы и раннего железа. Древний этап развития общества, без сомнения, фиксируют тамги, знаки родовой собственности, связанные с появлением родоплеменной, а затем и индивидуальной собственности. Естественно их рассматривать как достаточно достоверный исторический источник по проблемам этногенеза и миграций кочевых народов. В полной мере это относится к ойратам-

калмыкам. Нам кажется очевидной генетическая связь калмыцких знаков собственности и так называемого «символического письма» монголов, указывающая на синтетичность информационно-изобразительной системы древности в целом и в частности того или иного монголоязычного этноса.

Тамгой калмыцкого рода «Баһ Чонс», или «келтэ» (букв. «языком»), клеймили скот. Под названием «келн зег» и «Баһ Чонс келтэ зег» тамга эта распространена как геометрический орнамент, характерный для народного декоративно-прикладного искусства калмыков, по свидетельству народного мастера Г. Васькина [Васькин 1993]. Исследуя древний пласт калмыцкой орнаментики, представляемой тамгами, можно выявить их древнее значение оберегов, тотемов или символов плодородия. Естественно это сопряжено с добуддийским периодом истории этноса, уходящим корнями в матриархальную эпоху.

Большая часть тамги закономерно представлена наиболее древним в своём происхождении геометрическим орнаментом и его распространённой в калмыцкой орнаментике разновидностью - культовым. Так, тамга «джонгру» («свастика») означает четыре пассивных элемента мироздания: огонь, воздух, землю и воду - изображаемые лопастями креста «сольвр-огур». Последний, таким образом, представляет собой символ энергии, приводящей в движение эти элементы. Такое объяснение древней орнаментальной композиции дано в начале XX столетия А.Миллеру (с сохранением написания им названий - С.Б.) калмыцкими духовными лицами [Миллер 1906-1907]. В калмыцкой орнаментике XIX-начала XX вв. знак известен под названиями «Цаһрг зег» и «Багш номин зег» с соответствующим переводом: «Крест», или «Крестовина» и «Орнамент учения Будды».

Как видим, их содержание являет собой философское обобщение, уходящее в глубокую древность культуры монгольских народов. Это мировоззрение, объясняющее истоки развития вселенной, знаковый характер космогонической системы калмыков. Ряд таких орнаментов можно продолжить, назвав «угловой» орнамент («өнцгин зег»), означающий взаимосвязь категорий времени и



Вышивка «зег». XIX в.

пространства, а именно ограниченность времени в пространстве согласно трактовке современного мастера-прикладника Г. Васькина [Васькин 1993]. Тамги, естественно, лежат в основе как мужского, так и женского орнаментов, являющихся самобытными параметрами традиционной художественной культуры народа.

Обращаясь к истокам происхождения орнамента, поражаешься их архаике. Изображения тамги несут так называемые «оленные камни», во множестве рассеянные на территории Монголии. Именно Северо-Западная Монголия - родина древней письменности народов Азии. Учёные рассматривают тамгу в качестве своеобразных указателей

передвижения и оседания различных этнических групп населения Центральной Азии в древности и средневековье. Исходя из чего, предполагают, что «тамги группы «юечжи дома Чжаову», встреченные в Юго-Западной Монголии, Средней Азии, Центральном Казахстане и Северном Причерноморье, показывают путь продвижения группы кочевых племён от Монгольского Алтая и Джунгарии через Казахстан и Среднюю Азию в Восточную Европу» [Вайнберг 1976:7].

Исследование обширного изобразительного материала родовых знаков подтверждает этногенетическую близость монголо - и тюркоязычных кочевников, историческую общность их древнего происхождения.

КОЧЕВНИЧЕСКИЙ комплекс представлен обширной группой зооморфного, геометрического, растительного, а также астрального и таврового орнаментов. Время его появления, по всей вероятности, датируется эпохой ранних и поздних кочевников. Изобразительные мотивы, сложившиеся в степях Евразии, близки художественной культуре Ноин-Улы и Пазырыка. Представлены они южно-сибирским и саяно-алтайским типами орнамента. Как правило, это орнамент, выражающий мобильный быт, скотоводческий уклад хозяйства и соответственно мироощущениеномада. Мотивами изображения являются предметы скотоводческого хозяйства (узда, копыта, каркас кибитки, треножник для котла), степная фауна и флора, явления природы и мир в целом, воспринимаемый глазами скотовода-кочевника. Таковы зооморфные мотивы «өвр зег» («рога»), «мал зег» («скот»), «шовун зег» («птица»), а также растительные «бүчр зег» («побег») и «сартг зег» («трилистник») или геометрические мотивы «терм зег» («каркас»), «хазар зег» («узда»), «арһмж зег» («аркан») и многие другие, характеризующие кочевнический комплекс калмыцкой орнаментики. Неудивительна схожесть орнаментальных мотивов в изобразительном искусстве тюркских и монгольских народов, заложенная в общий исторический период их происхождения и дальнейшего развития.

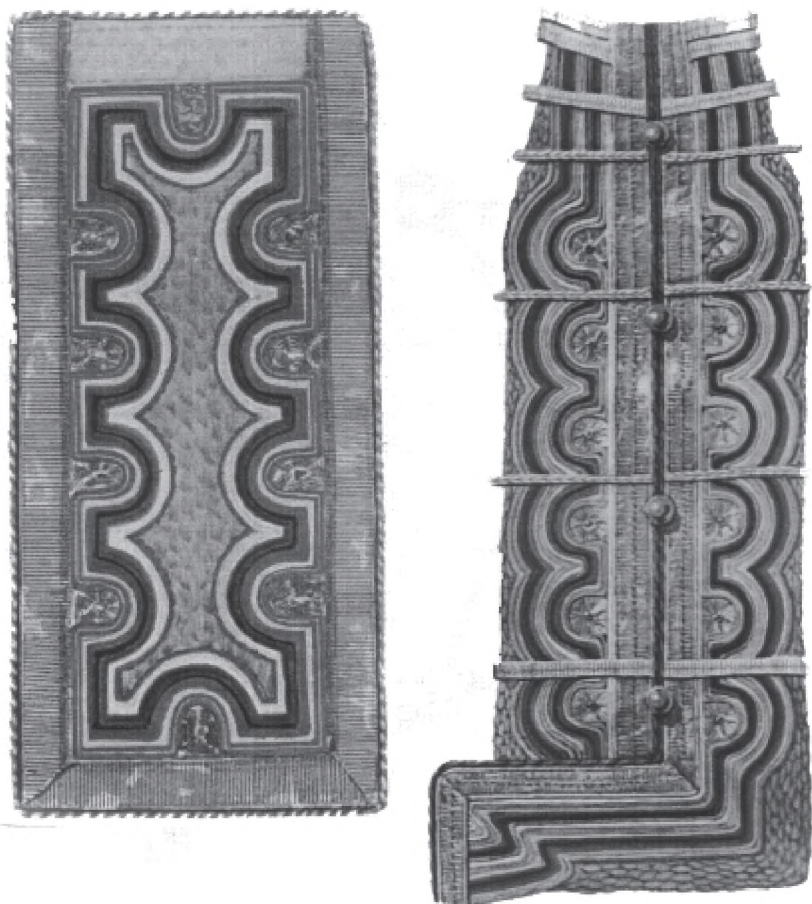
Вместе с тем нельзя не отметить и существенное различие в трактовке и содержании орнамента, обусловленное процессом консолидации монгольских и тюркских

народностей алтайской языковой семьи в средневековый период их истории. В это время происходит приобщение монголов и тюрков к мировым религиям: буддизму и исламу, обусловившее впоследствии индивидуальное своеобразие их художественной культуры.

Различие этико-социальных установок религий у тюрков и монголов можно проследить и в композиции орнамента. В монгольском орнаменте, как правило, характерен чётко выраженный центр с помещением-фиксацией излюбленных изобразительных элементов: рогов, круга, точки, цветка или побега [Сергеева 1981: 106-108]. Каймой часто служит меандр или линии, а в углах помещаются изображения плетёнок или рогов и прочие детали декора. В орнаментальной композиции чётко прослеживается «смысловой» центр, ритм и ее подчеркнутая симметрия.

В качестве примера рассмотрим сложную композицию орнамента «Эркетна намч зег». В информации мастера-прикладника Г. Васькина орнамент выражает взаимообусловленное единство живой и неживой природы в диалектическом развитии [Васькин 1993], характерное для народной философии. В дальнейшем усложняясь, древнее в своих истоках мировосприятие обретает глубину буддийского мировидения и миропознания монгольских народов, и в частности, калмыков. Рациональной логике западного мышления издревле было противопоставлено иррациональное мироощущение буддизма. А именно: центр всего сущего везде, в каждой точке Вселенной, и любая точка её приобщена к абсолюту.

Наглядно это выражается в таких, например, орнаментальных композициях, как геометрический «шовшурин зег» или астральный «үлмж зег», символизирующих триединство бытия. Разными геометрическими формами изображения выражено традиционное для калмыцкой художественной культуры сакральное значение числа «3». Другим примером могут служить разновидности растительного узора «сартг зег», различаемые числом кружков-плодов трилистника. В них выявлена закономерность чередования явлений природы: от зарождения жизни весной через фазу летнего созревания к возникновению новой жизни - фазе плодоношения осенью. Как



Вышивка «зег». XIX в.

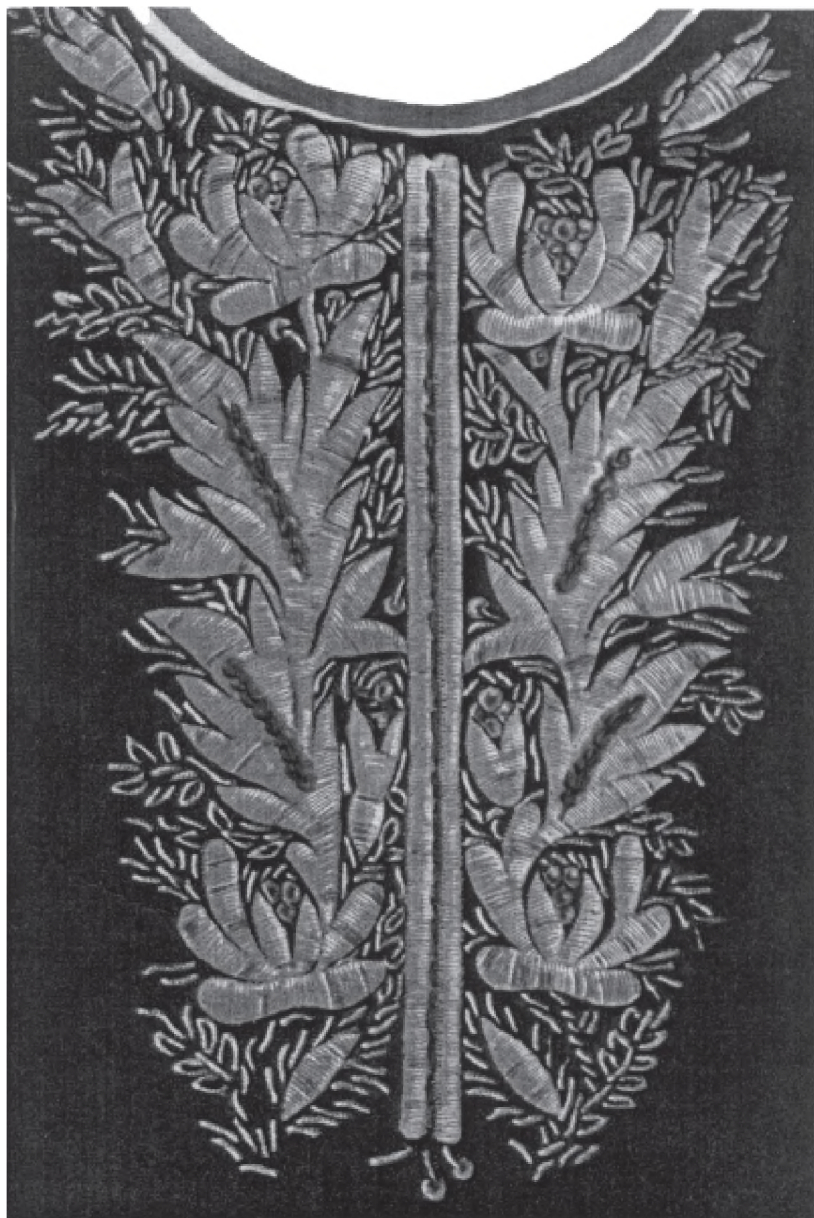
и символика некоторых других числительных, это обусловлено этническими особенностями мироощущения и мировоззрения народа, имеющими общечеловеческое происхождение.

Особенностью изобразительной системы монгольских народов является выделение частного из общего, способствующее формированию орнаментальной композиции, где тематический рисунок, как правило, активнее фона. Думаем, ярким проявлением этой закономерности необходимо

рассматривать «объёмный» характер калмыцкого орнамента. Последний - результат акцентирования рисунка чёрным контуром в сочетании со спектральной раскладкой колорита орнаментальной композиции. Наиболее полное выражение этой художественной традиции нужно видеть в структуре калмыцкой национальной вышивки «зег», где орнамент получает всю полноту полихромного звучания. В богатейшей тональной разработке цветовой гаммы узора и волнообразном ритме орнаментальной композиции, например, «джунгарского» орнамента «зүнһара зег» находим удивительное созвучие динамике кочевого быта народа. Рисунок орнамента имеет множество вариаций, обыгрывающих ту или иную форму: полукружия, прямоугольника, трапеции и др. Калмыцкая орнаментика, тесно связанная с формой бытового предмета и интерьера в целом, несёт в себе этническое своеобразие народного декоративно-прикладного искусства и изобразительного искусства.

Иные композиционные приёмы демонстрирует орнамент казахов и киргизов, тяготеющий к более декоративной, но не смысловой структуре. Так, для орнамента тюркских народов характерна равная активность фона и тематического рисунка орнамента, своеобразное их тождество. Эта художественная особенность сложившейся в других исторических обстоятельствах изобразительной системы в полной мере выразилась в ковровом искусстве мусульманских народов. Такая потребность к общему решению фона и интерьера привела к появлению и развитию плоскостной, т.е. вместе с фоном, композиции орнамента. Рисунок с фоном сливаются, как бы перетекая из одного в другое и обратно, не вычлениваясь формой в пространстве изображения, декоративного в своей основе.

Подобное, отметим, совершенно нехарактерно для калмыцкой орнаментики, фиксирующей обязательное раздельное существование рисунка и фона (в качестве оных) и представляющей в многообразном спектре изображения единственный абстрактный мотив, а именно «аральжна мөр зег», что в переводе означает «паучиный след». Орнамент, лёгкий в техническом исполнении, используется, как правило, в заполнении фона и только фона, а не рисунка декоративной



Вышивка «золотое шитье». XIX в.

композиции, свойственной тому или иному произведению калмыцкого прикладного искусства. И это показатель для понимания эстетических, в основе своей мировоззренческих различий художественной культуры, и в частности, композиционных основ изобразительной системы ислама - для тюркских и буддизма - для монгольских народов.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ, его можно назвать и **БУДДИЙСКИМ**, - следующий историко-культурный комплекс калмыцкого орнамента. Время его появления приблизительно датируется XIII - началом XVII веков. Это орнамент, в основном, восточно-азиатского типа, сложившийся под сильным влиянием буддизма, воспринятого монгольскими народами в тибетской интерпретации желтошапочной секты Гелугпа. В данный исторический период получает распространение буддийская символика, имеющая элементы древнего происхождения и трактуемая в искусстве калмыков в достаточно «китаизированной» форме. В массе своей обширный средневековый комплекс представлен, в основном, такими разновидностями орнамента, как культовый и алфавитный.

Приобщение к религии происходило посредством распространения огромной канонической литературы буддизма. Этот период истории очень важен для понимания процесса консолидации ойрато-калмыцкой этнической общности, сначала ойратской, а затем и собственно калмыцкой. В историческом процессе формирования этногенез своеобразно фиксируется появлением культового, а именно, буддийского и алфавитного орнаментов в изобразительном искусстве калмыков. Их сюжетная основа генетически связана с древними астральным и тамговым орнаментами. Этот культурный период, рельефно обозначенный в искусстве, необходимо рассматривать своеобразной вехой, отделяющей монголо-ойратский период истории народа от собственно калмыцкого. Одновременно переходный период является своеобразным показателем зрелости этноса, имеющего к этому времени государственную религию в форме буддизма (в синтезе добуддийских и буддийских воззрений) и собственную письменность «тод бичг» (калм. «ясное письмо»). Синхронное появление буддийского и алфавитного орнаментов, как видим, закономерно и

исторически обусловлено в развитии традиционной художественной культуры народа.

Мало того, это ощутимо влияет на изобразительный характер астрального орнамента, имеющего древнее происхождение, датируемое добуддийским периодом этнокультурогенеза. Такова группа орнаментальных сюжетов, связанная с космогонией калмыков, большим и малым календарными циклами Центральной Азии. Среди них «Сарни зег» - изображение диска луны в начале, середине фазы и в полнолуние. «Лу зег» символизирует год дракона и изображается головой чудовища с открытой пастью, наглядно демонстрирующей силу, мощь и величие мифического существа. Голова дракона с закрытой пастью - символ месяца дракона, последнего зимнего накануне Белого Месяца «Цаһан Сар», знаменующего выход из зимовки и приход весны для кочевника.

Своеобразную ассимиляцию буддизмом культовой символики древних содержат изображение буддийского атрибута «очр» (скипетр) и его орнаментальные вариации. Такими воспринимаются орнаментальные языки пламени «һал зег», символизирующие очищение и возрождение, облачный орнамент «уулын зег», олицетворяющий мечту и творческое вдохновение и т.п. В ряде случаев трудно провести чёткую грань между собственно орнаментом и сюжетной композицией орнаментального характера. Таковы традиционно распространённые в буддийской иконографии изображения лотоса («патми зег»), чакры («чакр зег»), двух рыбок («ниицән зег»).

Основным ареалом распространения буддийского орнамента, естественно, являются произведения культового искусства. Это монументальная живопись и скульптура, иконопись, станковая круглая и рельефная пластика, миниатюрная скульптура и живопись, обрядовые атрибуты и одежда священнослужителей.

XVII век отделяет средневековый буддийский период от ПОЗДНЕГО, знаменующего собой завершающий этап консолидации этнической общности «калмыки», сформировавшейся в новых исторических, геофизических и культурных условиях обитания этноса. Культура ойратов подвергается влиянию культуры новых соседей. Среди них

тюрки-кочевники Казахстана, Средней Азии и Нижнего Поволжья, а также горские и кочевые народности Северного Кавказа. В XVIII - XIX веках культура калмыков испытывает сильное влияние земледельческой культуры переселенцев русского и украинского происхождения в степи Прикаспийской низменности. Таким образом, многообразные и различные по глубине воздействия контакты обусловили появление как новых мотивов, так и новых трактовок традиционного орнамента. В закономерном процессе инноваций не последнюю роль имело применение новых приёмов техники исполнения орнаментального декора и в определенной степени применение новых материалов в создании материальной среды обитания народа, открытого к этнокультурным влияниям.

Наглядными примерами могут служить «теңгин зег» (донской) и «шеркш хазарин ууд» (удила черкесской узды) в геометрическом орнаменте, «терм зег» (подсолнечник) и «бамб зег» (тюльпан) в растительном, «тоһрун зег» (журавль) в зооморфном, «ааль зег» (загадочный) в алфавитном орнаменте. Для позднего периода оформления калмыцкой орнаментики, по всей вероятности, характерно появление «именных» орнаментальных сюжетов. Трудно сказать, насколько прямо это было связано с авторством в происхождении того или иного орнамента, как утверждают народные мастера. Орнамент мог обозначаться, по мнению мастера-ювелира Г. Васькина, именами людей, имеющими какое-либо отношение к появлению орнаментального сюжета. Например, «Бадин зег» или «Жижмән зег» [Васькин 1993], разные по мотивам и конкретному содержанию орнаменты. Пополнение шло во всех видах и разновидностях орнаментики, кроме культового и астрального. Последнее обстоятельство свидетельствует о строгой избирательности заимствования, определяемого ценностной системой традиционного мировоззрения народа. Оно выполняло роль своеобразной призмы во взаимообусловленном слиянии традиций и инноваций в развитии художественной культуры, свидетельствуя о ее «творческой» сути, открытой иным культурным влияниям.

Особенно выпукло поздние инновации ощутимы в такой технике декора народного искусства, как вышивка на ткани

мягких бытовых предметов и одежды. В вышитом декоре калмыцкого платья, подчёркивающим особенности покроя, наиболее полно выражается художественное своеобразие калмыцкой орнаментики. Именно вышивка придаёт стилистическую завершенность народному костюму, женскому, мужскому, девичьему и даже культовому, сложившемуся во второй половине XVIII - первой половине XIX веков. Калмыцкий костюм, являясь символом выделения этнической общности в окружающей иноязычной среде, синтезирует многие культурные влияния, и в частности, тюркских народов Южной Сибири, Средней Азии, Северного Кавказа и Нижнего Поволжья.

В вышивке «зег», ее традиционной технологической и композиционной основе, сконцентрирован исторически обусловленный художественный вкус калмыков, указывающий на их далёкое от места современного обитания центральноазиатское происхождение. Вместе с тем, калмыцкое лицевое шитьё, несмотря на единые корни, не похоже на вышивку других монгольских народов, имея самобытную художественную выразительность. Истоки своеобразия народного искусства калмыцкого этноса кроются в избирательном характере освоения воспринятых художественных традиций в длительном процессе его этнокультурной адаптации к меняющейся среде обитания.

Ошибка И. Житецкого, назвавшего в своё время вышивку-аппликацию термином «зег» (дословно «верхнее веко глаза», «узор») [Житецкий 1892], подхваченная другими исследованиями, во многом объяснима многомерным значением слова в калмыцком языке, предполагающим также особенность техники исполнения декора на ткани. В нашем случае специфику термина мы сопрягаем со своеобразием технического исполнения калмыцкой вышивки. Последняя представляет собой аппликацию, то есть наложение на тканевую основу цветных шерстяных шнуров в традиционной последовательности, определяющей самобытность художественного вкуса народа.

Стержнем сложной полихромной гаммы вышивки «зег» является чёрный линейный контур узора, продолженного и развитого в тональной разработке других цветов орнамента. В целом это определяет объёмность апплицированной

орнаментальной композиции. Для неё характерны строгая лаконичность геометрического узора, его богатый тональный спектр цвета, подчёркнутые в ритме чередования и рельефности вышитого изображения.

Разнообразны мотивы калмыцкой народной вышивки, объемлющей собой все виды и разновидности орнамента, обретающего на поверхности мягких бытовых предметов и одежде объёмное радужное многоцветье. Думаем, в этом надо видеть выражение оптимистичного мироощущения народа. Таковы геометрический женский узор «Зүнһара зег» (джунгарский), зооморфный «өвр зег» (рогообразный), растительный «намч терм зег» (решётчатый лист), мужской астральный «Ик Цоохра одн зег» (Ики-цохуровский звёздный) и многие другие орнаменты. В вышивке калмыцкий орнамент получает всю полноту цветового звучания, в котором находит выражение этническое своеобразие калмыцкого изобразительного искусства.

Таким образом, в структуре своей калмыцкая орнаментика представляет целостный взаимообусловленный историческими пластами-периодами развития конгломерат традиционной художественной культуры народа. Необходимо отметить отсутствие чётко выраженных границ распространения историко-культурных комплексов орнамента, образующих целостную многослойную и взаимоперекрываемую систему изображения.

Чрезвычайно разнообразен в изобразительной основе калмыцкий народный орнамент. Это сложная, уходящая, как мы выяснили, в глубокую древность знаковая система - своеобразная «азбука» калмыцкого изобразительного искусства. «Зегтэгэр керүлх» (калм. «украшать орнаментом») - характерное ключевое выражение в терминологии калмыцкого художественного ремесла. Народное декоративно-прикладное искусство немыслимо без декора, тисненого или вырезанного, простеганного, черненого или вышитого. В этом суть орнамента, основополагающего элемента изображения в произведении народного искусства.

В лучших образцах калмыцкого народного искусства орнамент всегда согласован с формой предмета, обусловлен его функциональным назначением. Форма, конструкция, цвет и фактура материала и органично сопряженный с ними

орнамент - всё подчинено замыслу народных мастеров, вносивших в суть и декор бытового предмета глубоко этническое содержание.

Калмыцкий орнамент всегда многозначен и многопланов, для него характерна широта и глубина вкладываемого понятия. Содержательная повествовательность узора имеет зачастую нравственный аспект, выражая психологические и этические особенности мировосприятия народа. Таков, например, острый сатирический смысл тамгового орнамента «келтэ зег»: «Знай, украдёшь - добро донесёт хозяйину». Орнамент может иметь сложный философский подтекст. Например, «бемб зег», означающий единство трёх уровней бытия: прошлого, настоящего и будущего, поражающий глубиной народного мировосприятия. В то же время каждый орнамент при всей своей многозначности и глубоко разработанной символике изображения конкретно поименен. В этом диалектика художественного явления, каким надо рассматривать народную орнаментику. Неиссякаемая жизнеспособность калмыцкого орнамента обусловлена уникальной многозначностью «художественной письменности» древней истории культуры народа. Орнамент есть художественное выражение мироощущения и миропонимания народа в диалектическом единстве бытия: прошлого, настоящего и будущего.

Дальнейшее исследование калмыцкого орнамента невозможно без привлечения обширного материала культуры многих народов Азии и Евразии и тесно связано с изучением культурного наследия монголоязычных народов. Необходима глубокая научная разработка типологии и историко-культурных комплексов орнаментики для уточнения своеобразия эстетики каждого этноса. Это позволит рельефно выявить различия их традиционной художественной культуры, взаимообусловленные спецификой исторического развития монголов, бурят и калмыков.

Широкий сопоставительный анализ орнамента специалистами разного профиля: историками и этнографами, культурологами и искусствоведами даст возможность более подробного и обоснованного определения самобытной выразительности калмыцкого орнамента, в частности, и

калмыцкого изобразительного искусства в целом. Орнамент, знак этнической духовности, в системе народного декоративно-прикладного искусства являет собой богатейшую кладезь традиционной художественной культуры, объемлющую исторический опыт народа в творческом осмыслении мироздания.

Литература

1. Вайнберг Б.И., Новгородова Э.А. Заметки о знаках и тамгах Монголии // История и культура народов Средней Азии. М., 1976.
2. Васькин Григорий Савельевич (1926), информант. Мастер-прикладник, ученик и племянник зурачи Эркетинского хурула Киирба Бадакова (1881- 1946). Записи 15.01.1993.
3. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX - начала XX вв.) // Народы Сибири и Дальнего Востока. М.-Л., 1963.
4. Миллер А.А. Материалы по калмыцкой этнографии. Рукопись, зарисовки, фотографии (1906-1907). 29 лл. СР ГМЭ, Ф.1, оп.2, д.403, л.15.
5. Сергеева Т.В. Особенности монгольского орнамента и его место в современной живописи МНР // Сообщения ГМИНВ. М., 1981.
6. Житецкий И.А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки. Астрахань, 1892.