

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.01:821.112.2

О. В. ЯРОШ

Красноярская государственная  
академия музыки и театра

## ИДЕИ ГЕТЕ В КОНТЕКСТЕ НАУКИ О МУЗЫКЕ

В статье рассматриваются естественнонаучные открытия Гете в контексте современной науки о музыке. В результате их изучения выясняется, что взгляды Гете на мир и характер развития природных явлений и процессов оказываются созвучными тем новым методам, которые получили широкое распространение в музыковедении в наше время.

И. В. Гете — величайший художник-мыслитель в истории человечества. По универсальности своего взгляда на мир Гете может быть сопоставлен с такими именами, как Леонардо да Винчи, Павел Флоренский. Как известно, он был не только поэтом и писателем, но и ученым, своеобразие дарования которого определялось всеохватностью, разносторонностью интересов. Гете изучал физику, химию, кристаллы, минералы, растительный и животный мир, оптику и даже астрономию.

Особенностью мировидения Гете было стремление к цельности. Он видел мир как художник и в то же время пытался познать его внутренние законы. В отличие от современного ему научного метода, Гете считал, что нужно изучать не только то, что создала природа, но необходимо постичь сущность природных явлений и процессов, те принципы, по которым она развивается. В многообразии жизненных явлений и форм он пытался увидеть гармонию и идею. Основным его методом познания было созерцание,

которое он ценил очень высоко. Видение сущности в чувственно-конкретном явлении было для него гораздо важнее, чем любые абстракции и условные знаки.

Гете стал создателем новой науки о природе — морфологии, под которой он понимал «учение о форме, образовании и преобразовании органических тел» [2, с. 94]. Выступая против одностороннего применения аналитического метода в изучении явлений природы, Гете был убежден в необходимости исследовать эти явления в становлении и развитии. Он писал: «...Если мы будем рассматривать все формы, особенно органические, то найдем, что нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, законченного; что всё, напротив, скорее зыблется в постоянном движении... Всё образовавшееся сейчас же снова преобразуется, и мы сами, если хотим достигнуть сколько-нибудь живого созерцания природы, должны, следуя ее примеру, сохранять такую же подвижность и пластичность» [2, с. 70]. Мир представлялся ему как единство разнообразных форм, как единый живой орга-

низм, находящийся в постоянном движении и развитии.

Центральное место в морфологии Гете занимает учение о типе и метаморфозах. Метаморфоз — это процесс развития и преобразования органических, живых существ, в ходе которого неизменным остается глубинное, сущностное начало. Это начало, лежащее в основе развития, Гете называет прафеноменом. В своей работе «Метаморфоз растений» Гете представляет бесконечное многообразие растительных форм как проявление одного исходного типа — «прарастения».

Естественнонаучные открытия Гете оказали большое воздействие на многие сферы человеческого знания, в том числе на различные социо-гуманитарные исследования. Его идеи оказались востребованными и в музыкальной культуре. Здесь следует обратить внимание на некоторую парадоксальность, связанную с отношением Гете к музыке. С одной стороны, общеизвестно, что с профессиональной точки зрения поэт не вполне разбирался в ней, иногда недооценивал современное ему музыкальное искусство, например, произведения Бетховена, Шуберта. Но здесь, конечно, необходимо учитывать тот факт, что, будучи гением в области поэзии, литературы и научного знания, Гете вовсе был не обязан быть профессионалом и в сфере музыки. Кроме того, большое значение имели для него его детские музыкальные впечатления, которые проходили в любительской среде, где излюбленной музыкой была музыка легкая, понятная и доступная. И это, безусловно, не могло не оказать влияния на его вкусы и пристрастия в будущем.

С другой стороны, открывая законы сущего в своем творчестве, в своей деятельности, невольно Гете послужил отправной точкой для новых идей в музыковедении. Мы позволим себе проиллюстрировать эту мысль несколькими примерами. В нашей статье мы ограничимся обращением к трудам трех авторов. Это работы Б. В. Асафьева, А. Веберна и А. В. Михайлова.

Труды Б. В. Асафьева, как известно, имели особое значение для развития музыкальной науки. Его идеи, высказанные еще в начале XX века, дали импульс целому ряду новаторских направлений в отечественном музыковедении. Такое положение вещей во многом было связано с тем, что в своем творчестве он опирался на современные ему философские, научные работы, привлекал широкий материал для исследования музыки.

Большое значение для становления интонационной теории Асафьева имело обращение к работам Гете. В своих статьях Асафьев в основном цитирует его по книге В. О. Лихтенштадта «Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение» (Пб, 1920), в которой имеются переводы некоторых научных работ Гете по морфологии и натурфилософии. Прежде всего, Асафьева привлекали здесь мысли о форме как процессе, развитии содержания, идеи об органической взаимосвязи частей целого. В одной из своих работ он высказывает такую мысль: «Гете утверждает о сущности органической формы с ясностью далеко еще не всем доступной и в наше время» [3, с. 10]. От Гете, в частности, Асафьев воспринял идею подхода к произведению как к живому организму. Он довольно часто пользуется этим понятием для описания процессов развития в музыке, для обозначения целостности музыкального произведения. Так, в одной из своих статей Асафьев пишет: «Органический рост музыкальной темы и ее метаморфозы, принципы

конструкции и оформления, свойственные музыке — роднят ее с биологическими учениями о строении организмов» [3, с. 17]. Здесь же мы находим такое высказывание: «В основе принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья жизнь служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений» [3, с. 27]. В другой своей работе Асафьев определяет музыкальную форму как «звучащее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм» [Цит. по 7, с. 196].

Асафьеву оказались близки мысли Гете о развивающемся, динамичном характере всего живого, о восприятии жизненных явлений в движении и развитии. В начале XX века идеи о становящемся мироздании широко развивались в науке. В связи с этим Асафьев считал, что «... процесс звукового становления сам по себе и есть отражение «картины мира», какой она конструируется в современной гносеологии...» [3, с. 31], и что «в искусстве звука происходит наибольшее приближение к постижению сущности мирового становления...» [3, с. 31]. Эти открытия во многом были предвосхищены в свое время Гете, а Асафьев оказался чрезвычайно чутким к этим явлениям, видел их отражение в музыке.

Характеризуя метод Гете, Асафьев одним из первых указал на такую его особенность, как сочетание целостного, художественного видения жизненных явлений с их научным постижением. Так, он пишет о Гете, что в нем «...счастливы совместились интуитивное постижение художником единства целого, данного в непрерывности, с познанием мира как ряда отдельных друг возле друга соположенных предметов, познанием, раскрывающимся перед взором наблюдателя-естественника» [3, с. 15].

Говоря об уникальности дарования Гете, Асафьев отмечает и некоторые из его высказываний, касающиеся музыки. К примеру, это гетевская мысль о том, что величайшие возможности музыкального искусства осуществились во многом благодаря температуре, которая наперекор природе «выросла как противовес идее безграничной метаморфозы, присущей “естественно подвижущимся тонам”» [3, с. 11].

Известно, что Гете немало размышлял о музыке. Рассматривая ее в свете своих естественнонаучных воззрений, он стремился представить и объяснить законы музыкального искусства с точки зрения развития и преобразования закономерностей, заложенных в природе звука.

Эти вопросы затрагиваются в рассуждениях А. Веберна. В основе его «Лекций о музыке» лежат высказывания Гете. Отправной точкой для него послужила гетевская мысль о том, что человек является частью природы, через которого она продолжает творить мир. И в этом смысле произведение искусства есть то же самое, что и произведение природы. Целью для Веберна становится постижение тех закономерностей, на основе которых развивается музыка. С его точки зрения, с одной стороны, развитие европейской музыки шло по пути постепенного расширения звукового материала, раскрытия того потенциала, который заложен в звуке природой. Этим он объясняет возникновение ладов, их превращение в тональность, а затем в двенадцатитоновую хроматическую систему; образование и развитие аккордов, которое шло по пути освоения все более далеких обертонов, образующих все более сложные созвучия.

С другой стороны, он рассматривает развитие европейского музыкального искусства с точки зрения

законов музыкального творчества, законов выражения музыкальной мысли, среди которых А. Веберн выделяет понятность, четкость, наглядность и взаимосвязь. По его мнению, в этом смысле развитие музыки шло по пути поиска все более тесной взаимосвязи, укрепления единства целого, безусловно, по-разному проявляющегося в разных стилях. В итоге Веберн приходит к выводу, что высшим принципом создания произведения является вариантность, которую он связывает с гетевской идеей метаморфозы: «Теперь вы уже видите, к чему я веду речь. — «Прарастение» (Urpflanze) Гете: корень, не что иное, как стебель, стебель не что иное, как лист, лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли... Этот же закон действителен для всего живого: «вариации на какую-то тему» — это первоначальная форма, лежащая в основе всего. Нечто, кажущееся совсем иным, является, в сущности, тем же самым. Это дает самую далеко идущую связь» [1, с. 77].

Кульминацией этой линии развития музыкального искусства Веберн считает серийную технику композиции на основе двенадцати тонов: «Мы хотим «сказать по-новому» то же самое, что говорилось раньше. Но теперь я могу творить более свободно, все имеет более глубокую взаимосвязь... Чем дальше мы продвигаемся вперед, тем более идентичным становится все, и в конечном итоге начинает казаться, что мы имеем дело с творениями не человека, а природы» [1, с. 81 — 82].

К теме «Гете и музыка» обращался в своих трудах А. В. Михайлов. Один из крупнейших ученых нашего времени, филолог, культуролог, искусствовед, он является автором многочисленных переводов немецких текстов и комментариев к ним. В связи с этим в своих работах он много писал о Гете. И здесь мы находим интересные мысли и сведения, касающиеся отношения Гете к музыке.

Михайлов пишет о том, что «музыка привлекала великого поэта и как художественное явление, непосредственно, и в контексте его всеобъемлющих естественнонаучных занятий с их особым методом, резко отличавшемся от метода современных наук» [6, с. 231]. Дошедшие до нашего времени высказывания Гете о музыке свидетельствуют о том, какое сильное воздействие она оказывала на него. Гете писал: «Вероятно, достоинство искусства самым выдающимся образом заявляет о себе в музыке... Музыка всецело форма и смысл, все, что она выражает, она возвышает и облагораживает» [6, с. 234]; «...звук обладает невероятной гибкостью и богатством отношений, и это превышает и, должно быть, до конца дней будет превышать мое понимание» [6, с. 236]. Гете называет музыку одним из высших наслаждений людей, которое «поднимает человека над самим собою, а равным образом и над целым миром» [6, с. 259].

Эти высказывания содержатся, в основном, в переписке поэта с композитором К. Ф. Цельтером, в лице которого в последние годы жизни он обрел друга, человека, с которым обсуждал различные вопросы истории, теории музыки, исполнение музыкальных произведений. Известно, что эта переписка содержит около 850 писем. На русском языке она частично представлена в переводе А. В. Михайлова в книге «Музыкальная эстетика Германии XIX века». Ученый отмечает, что Цельтер, не обладая подобной Гете широтой взглядов, тем не менее, оказался полезным поэту для объяснения ему некоторых теоретических музыкальных проблем. Эти знания необходимы были Гете для создания морфологии музыки, учения о звуке.

Стремясь создать единое учение о становлении природы, включающее в себя разные сферы художественного и научного знания, Гете хотел ввести в этот целостный мир и музыку. Он рассматривал ее как часть природы, пытался познать законы перехода естественного материала звуков в язык искусства, и, исходя из этого, осознать, каким образом складывалась система музыкального мышления.

К учению о звуке им была составлена таблица, которая состояла из нескольких разделов и представляла развитие музыки от естественных, физических истоков к законам музыкального искусства, его конкретно-историческим явлениям.

Но полностью этот замысел так и не осуществился, хотя мы можем судить о характере его по упомянутой переписке с Цельтером. Михайлов пишет о том, что «некоторые из писем... позволяют бросить взгляд в самые глубины гетевского мировоззрения, почувствовать истоки его общенаучного и художественного метода, приобщиться к его способу постигать природу, одновременно возвышенно-поэтическому и конструктивно-деловому» [6, с. 233].

Помимо описания гетевской морфологии музыки в других работах Михайлова можно встретить некоторые его мысли, касающиеся связи творчества Гете с музыкальными произведениями его современников, например Моцарта и Бетховена. В работе «Гете, поэзия, «Фауст» он сравнивает «Фауста» Гете с «Дон Жуаном» Моцарта, подчеркивая удивительную многогранность этих сочинений: «Мучительность трагедии претворяется в совершенство мысли и красоту слова — преодолевается особым соединением глубокомыслия и легкости, скудной сцены и богатого воображения, жгучей остротой совмещения несовместимого — наподобие трагикомического завершения моцартовского «Дон Жуана»» [4, с. 10 — 11]. Михайлов пишет о том, что произведение Гете наполнено множеством «неуловимо музыкальных и неуловимо своеобразных ... интонаций. Все они вместе... органично и естественно связывают небесное с земным, вечное с преходящим...» и о том, что «в XIX столетии это ... редкостное сочетание серьезного и несерьезного, настоящего и кукольного ... плохо воспринималось» [4, с. 11].

В другой статье «Гете и поэзия Востока» Михайлов сравнивает позднее творчество Гете и Бетховена, находит сходство происходящих в них процессов: «...тем художником, который может с полным правом стоять рядом с Гете, как представитель своей эпохи, был Л. ван Бетховен; в его позднем творчестве происходили изменения, глубоко родственные совершившемуся в позднем творчестве Гете. Поздние квартеты Бетховена, с 11-го по 16-й, последние фортепианные сонаты свидетельствуют о ... выходе искусства за рамки «чистой» художественности — в направлении мыслительно-художественной напряженности... А целое — конечно же, не органично в прежнем конкретном смысле «органического», и здесь тоже, как у Гете, возникает стиль бессвязности, разобщенности» [5, с. 630]. Ученый подчеркивает мысль о том, что «поздний стиль Гете, поздний стиль Бетховена — это не просто стиль поздних лет Гете, поздних лет Бетховена, хронологический этап в развитии их индивидуальной манеры, это и *стиль западноевропейской культуры определенного исторического этапа* ее, стиль, который вышел наружу в творчестве самых чутких и глубоких и самых великих художников-мыслителей своего времени, и *только* в их творчестве» [5, с. 631].

Подводя итог рассмотрению связей творчества Гете с музыкальной наукой, можно утверждать, что

с одной стороны, удивительная многогранность, многообразие его художественных произведений оказались созвучными величайшим музыкальным явлениям того времени, а с другой стороны, многие идеи Гете, связанные с его научными интересами, стали значимыми для науки о музыке. Они получили резонанс в трудах различных представителей искусствоведения и явились основой для актуального в наше время осмысления музыки как живого процесса, находящегося в становлении и развитии.

Материалы статьи нашли применение в курсе гармонии в Красноярской государственной академии музыки и театра.

#### Библиографический список

1. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. — М.: Музыка, 1975. — 143 с.
2. Гете, И.В. Избранные философские произведения / И.В. Гете. — М.: Наука, 1964. — 520 с.

3. Глебов, Игорь (Асафьев Б.В.). Ценность музыки / Глебов И. // De musica : сб. статей ; под ред. Игоря Глебова. — Пг., 1923. — С. 5 — 34.

4. Михайлов, А.В. Гете, поэзия, «Фауст» / А.В. Михайлов // Гете И.В. Фауст. Лирика. — М.: Худ. лит., 1986. — С. 5 — 12.

5. Михайлов, А.В. Гете и поэзия Востока / А.В. Михайлов // Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 596 — 643.

6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. — М.: Музыка, 1981. Т. 1. — 415 с.

7. Орлова, Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е.М. Орлова. — М.: Музыка, 1984. — 302 с.

**ЯРОШ Ольга Владимировна**, преподаватель кафедры теории музыки и композиции.

Статья поступила в редакцию 14.05.08 г.

© О. В. Ярош

УДК 7.08: 9: 39 (571.1)

**А. А. ДАЙРАБАЕВА**

Омский филиал  
Института археологии  
и этнографии СО РАН

## ТРАДИЦИОННОЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

**В статье рассмотрены вопросы, связанные с изучением орнаментального искусства казахов Западной Сибири XX — начала XXI в. Дается описание исследуемой группы с выявлением межэтнических взаимоотношений, нашедших отражение в орнаментальном убранстве предметов быта как казахов Западной Сибири, так и населения, с ними взаимодействовавшего. Рассматриваются наиболее характерные для выделенной этнической группы орнаменты с попыткой интерпретации отдельных узоров.**

Орнаментальное искусство — это особая часть народной культуры, которая всегда будет привлекать особое внимание исследователей, работающих в различных направлениях. В нем наиболее ярко проявляются художественные предпочтения и фантазия народа. Общеизвестным является мнение о том, что орнамент нужно рассматривать как важный исторический источник, изучение которого проливает свет на вопросы, связанные с формированием отдельных народов и их историческими судьбами [1]: он воплощает длительные этнические и культурные взаимосвязи, поскольку орнаментальное искусство создавалось столетиями, аккумулируя в себе многообразные способы и приемы художественного обобщения.

Основным источником для изучения орнаментального искусства казахского населения послужили материалы этнографических экспедиций Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского (ОмГУ) 1976 — 1983 гг., а также совместных экспедиций ОмГУ и Омского филиала Объединенного института истории, филологии и философии СО РАН 2002 — 2006 гг. (ныне Омский филиал Института ар-

хеологии и этнографии СО РАН) в сельских населенных пунктах, в местах компактного проживания казахов в Омской, Новосибирской областях и Алтайском крае, где имеются материалы автора, собранные в дд. Кирей, Мерабилит Кулундинского района, дд. Михайловское, Ракиты и Малиновое озеро Михайловского района Алтайского края в 2002 г., д. Бельсенды-Казах Горьковского района Омской области в 2004 г. и в дд. Кудук-Чилик и Шахат Шербакульского района Омской области в 2005 г. Эти источники представлены полевыми записями, зарисовками и фотографиями, хранящимися в фондах музея археологии и этнографии ОмГУ.

В работе были также использованы коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея и музея археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета.

Итак, на основе выше указанных источников был проведен анализ национальной культуры казахов Западной Сибири в целом и их декоративно-прикладного искусства в частности, что позволило выделить некоторые черты, демонстрирующие особые усло-

вия развития орнаментального искусства исследуемой группы населения.

**Казахи Западной Сибири как особая этническая группа.** Относительно компактное расселение казахов на обозначенной нами территории, их многочисленность (только в Омской области по итогам Всероссийской переписи населения 2002 г. проживало 81 618 чел. [2]) и взаимодействие с окружающими их этносами привели к образованию особой этнической группы казахов — западносибирских казахов [3]. Итак, казахи не являются автохтонным населением Западной Сибири, однако, несмотря на иноэтничное окружение, планомерный рост промышленности и связанный с ним процесс унификации условий быта, казахское население продолжает сохранять национальные элементы в различных сферах жизнедеятельности. Более того, образуя своего рода анклав, представители данной части населения сохраняют определённую общность, которая подпитывается интересом к национальной культуре.

В этих условиях получает свое развитие и орнаментальное искусство, которое проявляется в области предметного мира, то есть в материальной культуре, и тесно соотносится с миром духовного наследия, в том числе с мифологией и религиозными представлениями. Известный этнограф К.В. Чистов утверждал, что «объективное представление об этническом облике любого народа в прошлом невозможно без учета его религиозной принадлежности и степени воздействия религии на быт (семейные отношения, отношения между полами, формы брака и свадебный обряд, пищевые запреты и т. д.) [4]». Приверженность исламу во многом определяет образ жизни таких среднеазиатских народов, как казахи, киргизы, узбеки, что сказалось и на орнаментальном искусстве. Так, в начале прошлого столетия М. Достоевский, исследователь культуры народов Средней Азии, указывал на то, что тенденция Корана запрещала «изображать все созданное по образу и подобию Божьему» [5], поэтому на изделиях традиционного домашнего ремесла указанного населения отсутствуют антропоморфные орнаменты. Однако широкое распространение среди казахов мусульманство получило лишь с первой половины XVIII в. [6], при этом система традиционных верований не исчезла безвозвратно, она трансформировалась под влиянием ислама, что выразилось в формировании мусульмано-языческого синкретизма [7]. И хотя исследователи этнографии Ш. К. Ахметова и А. Г. Селезнев утверждают, что доисламские религиозные воззрения казахов Западной Сибири изучены весьма полно [8], проблема интерпретации узоров остается актуальной, так как невозможен прямой перенос мифов и ритуалов на орнаментальный материал. Как справедливо заметила исследователь счетной вышивки башкир Е. Е. Никанорова, во избежание ошибок необходимо соотнести мифологические представления древнего носителя традиции (насколько они известны), этнографические данные о мифологии народа-наследника этой традиции, народа-посредника (если восприятие орнамента происходило не напрямую от создателя), и народа — ее преемника, то есть того, чье искусство является объектом исследования [9].

Учитывая пребывание исследуемой группы в окружении представителей других культур, что неизбежно ведет к межэтническим контактам и взаимному насыщению разных культур новыми компонентами, «цепочка» оказывается достаточно сложной. Одно из направлений таких контактов приводит нас к аборигенному тюркоязычному населению Западной Сибири, обобщенно именуемому сибирскими

татарами. Традиционную культуру сибирских татар, в том числе вопросы межкультурных взаимодействий, длительное время изучал Н. А. Томилов, который отмечал, что культурное взаимообогащение казахов и сибирских татар особенно заметно, и притом с давних времен [10].

Мотивы (мотив — повторяющаяся часть орнамента) таких орнаментов, а именно: криволинейные спиралевидные узоры, прямые и косые нарезки — встречаются на ювелирных изделиях тарских татар [11], они же характерны и для казахских украшений. Кроме того, основной мотив казахской орнаментики — мотив «бараньих рогов» — находит аналогии в сибирско-татарском орнаментальном искусстве [12] и применяется татарами для украшения войлочных ковров [13], причем мотив этот один из крупнейших специалистов в области изучения татарской орнаментики В.Б. Богомолов относит к узорам привнесенным с юга [14]. Таким же путем, по мнению исследователя Фурсовой Е. Ф., «бараньи рога» оказались на вышивках русских рукодельниц Южной Сибири [15]. И это вполне закономерный процесс, так как другое направление этнических контактов казахов, населяющих данную территорию, связано с русскими, интенсивный характер оно принимает со второй половины XIX века с возникновением постоянных поселений у казахов на обозначенной территории [16]. При этом казахи Западной Сибири поддерживают контакты с казахами Казахстана, в первую очередь это касается казахского населения областей, расположенных по соседству от западносибирской территории России.

Выделение таких основных направлений этнокультурного взаимодействия нам представляются вполне обоснованным, так как здесь мы, в основном, руководствовались тем, что данные народы со второй половины XVIII в. сосуществуют в степной зоне Западной Сибири и на близлежащих территориях [17]. Однако композиционные структуры и орнаментальные мотивы не признают границ отдельных регионов, поэтому предлагаем обратиться к компонентам казахской орнаментики, связанным с узоротворчеством собственно сибирских аборигенных народов, населяющих территории, непосредственно не граничащие с ареалом расселения сибирской группы казахов, населяющих степную зону Западной Сибири. Так, стилизованная голова барана с закрученными рогами достаточно часто встречается и в орнаментике алтайских тюрков. Примером могут послужить орнаменты войлочных ковров кумандинцев [18], а также аппликации из кожи — «ульдя» [19], хранящиеся в фондах МАЭ Сибири Томского государственного университета им. В.М. Флоринского (этническая группа не указана). Другой роговой орнамент — «рога оленя», существующий в разных вариантах у манси, довольно часто ими применяется для украшения одежды и утвари, хотя последние этот орнамент считают хантыйским [20]. Примечательно, что обские угры, как и казахи, используют данный мотив лишь для украшения бордюров. Что же касается композиционных построений, то по присутствию шахматной сетки, косой сетки из ромбов прослеживается близость орнамента казахов и узорочья татарских, якутских и телеутских изделий [21].

Мотивы, состоящие из ритмических чередующихся полос различного цвета и ширины, встречаются на тканых шерстяных коврах — «алаша», имеют много общего с ковровыми изделиями башкир, узбеков, киргизов, каракалпаков, казанских и барабинских татар [22], последние такие изделия называют «аламыш» [23].

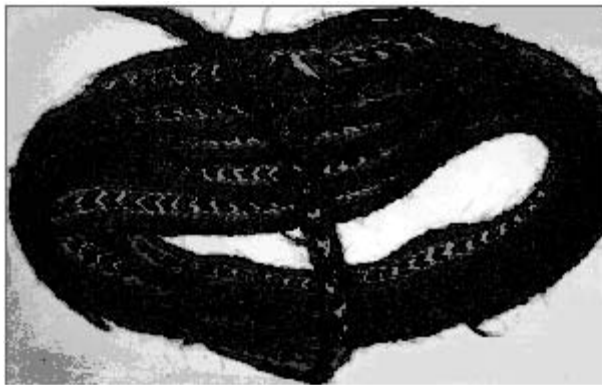
Многочисленные параллели орнаменту изделий традиционных ремесел казахов, населяющих степную зону Западной Сибири, в традициях других народов, трудно назвать случайными совпадениями, так как ареалы распространения рассмотренных орнаментов совпадают. Однако стоит отметить, что заимствования не были простым копированием: интонациональные компоненты в орнаментике западносибирских казахов перерабатывались и развивались.

**Орнамент казахов Западной Сибири как этноисторический источник.** Орнаментальное искусство описываемой этнической группы в общих чертах сохраняет основные приемы украшения различных предметов быта, традиционно применяемые казахами. И это понятно, так как для народного декоративно-прикладного искусства особенности композиционного построения остаются практически неизменными и передаются из поколения в поколение. Такое постоянство композиционного состава, с одной стороны, обусловлено тем, что современные мастера повторяют основы построения рисунков, складывавшиеся многие десятки и даже сотни лет, ориентируясь на традицию, но, с другой стороны, необходимо учитывать также и наличие той смысловой нагрузки, которую несет в себе композиция как замкнутая структура. Так, бордюры, обязательно окаймляющие, казахские ковровые изделия, кроме того что замыкают композицию на саму себя, по всей вероятности несут идеи ограждения семьи, рода от внешних сил зла [24], поскольку чаще всего состоят из роговидных мотивов. Некоторые исследователи, в числе которых и Х. Аргынбаев, присутствие этого мотива в казахской орнаментации связывают с древними верованиями казахов, а именно с тем, что некогда баранам приписывались свойства берегов [25]. Это обстоятельство позволяет предположить, что «койтас» («кой» — овца, «тас» — камень), — стилизованные скульптурные изображения барана, встречавшиеся среди надгробных памятников, — имеют охранительную символику. В этом смысле любопытным нам представляется действо, проводимое мастерицами с бараньим квашеным молоком (П. Маковецкий, зафиксировавший этот факт в конце XIX века, называет этот продукт «айраном») во время изготовления войлока: примерно в середине процесса, между периодами поливания шерсти кипятком, хозяйка распыскивает «айран» в небольшом количестве на циновку для валяния «щи». При этом женщина произносит следующее: «Алты кун аш болсын, ата каденге умутпа», то есть «...лучше быть шесть дней голодным, чем забыть обычай предков...» [26].

В процессе анализа композиций казахских узоров было выявлено многообразие их построений. Но следует учитывать, что узор очень тесно связан с украшаемой поверхностью, ее формой и фактурой. Характерным моментом является то, что присутствие тех или иных мотивов во многом зависит от материала, из которого орнаментированная вещь изготовлена, а так же от ее предназначения. Так, почти в каждой области Западной Сибири при украшении тканых дорожек «алаша» казашки применяют узор «ботагоз» (глаз верблюжонка) по очертаниям своим напоминающий ромб, внутри которого имеется ромб меньших размеров. Нам представляется достаточно логичным присутствие данного мотива на дорожках из шерстяных тканых отрезков, то есть изделиях именно женского домашнего ремесла, исконно являвшихся одной из важнейших частей приданого [27]. Нужно учитывать, что декор изделий был подчинен

назначению и смыслу вещи, он призван подчеркнуть ее функцию, открыть в ней новые связи с миром [28]. Дело в том, что верблюд некогда особо почитался как животное, имеющее, в традиционном сознании казаха, непосредственное отношение к способности деторождения. Так, известны представления, связанные с протеканием цикла беременности, по которым женщина, носившая плод больше положенного, должна была перешагнуть через шею лежащего верблюда, в противном случае считалось, что сроки вынашивания ею ребенка будут больше, чем у верблюдицы (12 месяцев) [29]. Интересным в этом плане можно назвать предмет, относящийся к родильной обрядности, зафиксированный автором в период работы казахского этнографического отряда в д. Шахат Шербакульского района Омской области в 2005 г. Это веревка из верблюжьей шерсти, по плетению своему она отличается от веревок, используемых в хозяйстве, и больше напоминает узорчатую тканую ленту (рис. 1). Протянутая по ширине спины через подмышечные впадины, она служила в качестве опоры для роженицы, которая в процессе родов стояла на коленях. И в этом смысле прозрачной становится связь образа верблюда с детородными функциями женщины в мифологическом пространстве казахов. Кроме того, принимая во внимание лексический анализ тюркского термина «йай» — творить, проведенный И.В. Октябрьской, выясняем, что здесь важна и сама рукотворность веревки-ленты. Дело в том, что этот термин кроме творческого импульса, подразумевает и приумножение потомства, а также используется для обозначения времени пробуждения природы: «йай» — весна, лето [30]. Автор указывает на то, что интимная и текстильная сферы перекодировали друг друга, и осознание этого только усиливает символическую нагрузку, связанную, в данном случае, с образом верблюда.

Что касается других орнаментов, то нами были встречены различные их образцы, это и космогонические мотивы («жұлдуз» — звезда, «ай» — луна), и растительные (зигзаго- и S-образные побеги — «узилс», «уш жапырак» — трилистник), ими народные умельцы украшали небольшие по формату изделия, чаще всего это были ювелирные украшения. Однако предпочтение отдавали явно зооморфным орнаментам, а именно узору «кошкар муйиз» (бараний рог). Узор этот имеет множество вариаций (только мастерицы а. Бельсенды-Казах Горьковского района Омской области выделяют три его вида [31]), но главная его составляющая — двойной завиток — всегда легко вычленяется на общем фоне, как на центральной, так и на бордюрной части изделия. Мотив бараньих рогов — одна из наиболее характерных черт казахского кошемного производства, этот узор можно даже назвать доминирующим по отношению к другим. В связи с этим любопытным феноменом, по нашему мнению, является довольно часто встречающийся в казахских аулах Сибири узор, напоминающий оленьи рога (рис. 2). Однако данный мотив никоим образом не претендует на главенствующие позиции в убранстве ковровых изделий казахов исследуемого региона, так как располагается этот узор исключительно на бордюрной части ковра. Расположенный вертикально, он многократно повторяется, выстраиваясь в прямую линию бордюра. Такой же элемент орнамента был обнаружен лишь в одном из аулов Алма-Атинской области в 1960-е гг., где он носит название «марал муйиз» — рог марала. Примечательно, что в Восточном Казахстане, где, собственно, водятся маралы, этот узор не зафиксирован [32].



**Рис. 1. Верблюжья шерсть.**  
Аул Шахат Шербакульского района Омской области. 2005 г.  
Материалы автора



**Рис. 2. Войлочный ковер – «Сырмак»,**  
аул Кудук-Чилик Шербакульского района  
Омской области, 2005 г.  
Материалы автора

Достаточно сложно наверняка определить время и причины появления данного мотива в орнаментике казахов Западной Сибири. Но с определенной долей уверенности можно говорить о том, что олень (впрочем, как и лось) особым образом почитался многими народами Сибири. Так, образ оленя может быть сопоставлен с «образом Мирового дерева — опоры неба и солнца, пути, по которому осуществлялась сверхъестественная связь трех миров: нижнего, среднего, верхнего» [33]. Стоит также отметить, что с эпохи бронзы развивается оленеводство на Алтае [34]. Таким образом, можно говорить о том, что олень играет значительную роль как в духовной, так и в материальной жизни людей, населяющих земли к востоку от Урала, и это не могло не сказаться на их предпочтениях в выборе орнаментальных мотивов.

На большей части Западной Сибири казахи не являются автохтонным населением, поэтому с приходом на эти земли казахских племен, вероятно, начинается и знакомство с культурой аборигенного населения и вполне логичное перенимание определенных традиций. Мы полагаем, что именно таким путем орнамент «оленьих рогов» оказался на казахских войлочных изделиях.

Итак, все вышерассмотренное указывает на то, что в регионе исследования традиция украшать предметы, составляющие повседневное окружение, характерными способами продолжает существовать и более того, она не выглядит застывшей, эта традиция развивается и народные умельцы, пребывая в иноэтническом окружении, обогащают ее новыми элементами. В дальнейшем планируется выявление и более глубокое изучение орнамента казахов, населяющих степную зону Западной Сибири, в динамике ее развития, в том числе и с учетом новых веяний, а также привлечение этнографического материала, относящегося к исследованию остальных групп населения Западной Сибири. По нашему мнению, это позволит прояснить особенности украшения предметов быта и связанные с ними традиционные мировоззренческие установки каждой из этих групп. Результаты исследования могут быть использованы в этнографии при изучении традиционной культуры, а также при построении экспозиций музеев.

#### Библиографический список

1. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник // Тр. Ин-та этнографии, новая серия. — М., Л., 1963. — Т. 81. — С. 5.

2. Национальный состав и владение языками, гражданство // Итоги Всероссийской переписи населения 2002г.; 14 т. / Федер. служба гос. статистики. — Т. 14, кн. 1. — С. 695.

3. Бронникова О.М. Этнические процессы у казахов Западной Сибири в 1970 — 1980-е гг. // Народы Сибири и сопредельных территорий. Межведомственный сборник научных статей. — Томск, 1995. — С. 168; Томилов Н.А. Этническая история тюркоязычного населения Западно-Сибирской равнины в конце XVI — начале XX в.: автореф. дис. ...д-ра ист. наук. — Омск, 1983. — С. 10.

4. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: очерки истории. — М., 1986. — С. 14.

5. Достоевский М. Старина и быт Средней Азии. — М.: Изд-во «Образование», 1917. — С. 21.

6. Селезнев А.Г., Селезнева И.А. Сибирский ислам: региональный вариант религиозного синкретизма. — Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2004. — С. 17.

7. Там же. — С. 13.

8. Ахметова Ш.К., Селезнев А.Г. О мусульманско-языческом синкретизме у народов Западной Сибири // Народы Сибири и сопредельных территорий. — Томск, 1995. — С. 267.

9. Никанорова Е.Е. Орнамент счетной вышивки башкир. — Уфа: Гилем, 2002. — С. 168.

10. Томилов Н.А. Казахи Западной Сибири в конце XVI — первой четверти XIX вв. // Этногенез и этническая история тюркских народов Сибири и сопредельных территорий. — Омск, 1983. — С. 80.

11. Богомолов В.Б. Орнамент тарских татар // Этнокультурные явления в Западной Сибири. — Томск, 1978. — С. 165.

12. Архив музея археологии и этнографии Омского государственного университета (далее Архив МАЭ ОмГУ). Ф. — I. 1978. Д. 5-5. Л. 151.

13. Богомолов В.Б. Орнамент барабинских татар как исторический источник // Этногенез и этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. — Омск: ОмГУ, 1979. — С. 209.

14. Богомолов В.Б. Узоры Сибирских татар Омского Прииртышья // От Урала до Енисея. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1995. — С. 60.

15. Фурсова Е.Ф. Орнаментация женского рукоделия у русских Южной Сибири // Орнамент народов Сибири. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. — С. 144.

16. Матвеев А.В., Михалева Т.В. Традиционная культура передвижения человека (на примере этнографической группы казахов Омской области). «Дорога в хаосе», «Возвращение» // Культурологические исследования в Сибири. — Омск, 2001. — № 2. — С. 117.

17. Томилов Н.А. Этническая история тюркоязычного населения Западно-Сибирской равнины в конце XVI — начале XX в. — Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1992. — С. 78.

18. Славнин В.Д. Орнаментальная композиция на войлочном ковре кумандинцев // Орнамент народов Сибири. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. — С. 72.
19. Каталог этнографических коллекций МАЭ Сибири Томского университета. — Ч. I: Народы Сибири. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1979. — С. 26.
20. Федорова Е.Г. Орнамент на одежде и утвари манси // Орнамент народов Сибири. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. — С. 111.
21. Богомолов В.Б. Орнамент барабинских татар. — С. 207.
22. Там же. — С. 208.
23. Архив МАЭ ОмГУ. Ф. — I. 1978 г. Д. 5-5. Л. 1.
24. Казахские ювелирные украшения. — Алматы: Онер, 1984. — С. 12.
25. Аргынбаев Х. Народные обычаи и поверья казахов, связанные со скотоводством // Хозяйственные и культурные традиции народов Средней Азии и Казахстана. — М.: Наука, 1975. — С. 195.
26. Маковецкий П. Юрта (летнее жилище киргиз): Сообщение на заседании ЗСОРГО 3 марта 1893 г. // Отг. Зап. ЗСОРГО. — Омск: Тип. Окр. штаба, 1893. — Кн. 15. — Вып. 3. — С. 11.
27. Архив МАЭ ОмГУ. Ф. — I. 2004 г. Д. 191-1. Л. 38.
28. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов. Очерки теории и истории. — Алматы: Гылым, 1998. — С. 88.
29. Аргынбаев Х. Народные обычаи и поверья казахов... — С. 196.
30. Октябрьская И.В., Черемисин Д.В. Узорные войлоки Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. — 2000. — № 1. — С. 113.
31. Архив МАЭ ОмГУ. Ф. — I. 2004 г. Д. 191-1. Л. 25.
32. Муканов М.С. Некоторые материалы по войлочн-ткацкому производству казахов Семиречья // Тр. Ин-та археологии и этнографии АН КазССР. — Алма-Ата, 1962. — Т. 16. — С. 69.
33. Афанасьева Н.Ю., Степанская Т.М. Образы и знаки петроглифов Алтая // Искусство народов Сибири: прошлое, настоящее, будущее / Сборник материалов Всеросс. научно-практ. конф. (Омск, 19-29 октября 2004 года). — Омск: Изд-во ОмГПУ; ООО «Издательский дом «Наука», 2004. — С. 9.
34. Кызласов Л.Ф. Древнейшее свидетельство об оленеводстве // Советская этнография. — 1952. — № 2. — С. 49.

---

**ДАЙРАБАЕВА Айман Айповна**, аспирантка сектора исторического музееведения.

Статья поступила в редакцию 28.05.08 г.

© А. А. Дайрабаева