

Базиева Гульфия Джамаловна

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

В статье исследуются основные виды традиционного искусства народов Северного Кавказа, занимающие важное место в формировании и развитии этнического художественного текста. Функционируя в рамках определенной социокультурной системы, знаки и символы традиционного искусства выступают маркерами национальной культуры в целом. Целью данной работы является определение роли и функций традиционного искусства как в микродинамических, так и в макродинамических процессах культурогенеза.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/3.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 2. С. 18-21. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 7.01

Искусствоведение

В статье исследуются основные виды традиционного искусства народов Северного Кавказа, занимающие важное место в формировании и развитии этнического художественного текста. Функционируя в рамках определенной социокультурной системы, знаки и символы традиционного искусства выступают маркерами национальной культуры в целом. Целью данной работы является определение роли и функций традиционного искусства как в микродинамических, так и в макродинамических процессах культурогенеза.

Ключевые слова и фразы: традиционное искусство; народная культура; орнамент; художественный текст; Северный Кавказ; Кабардино-Балкария.

Базиева Гульфия Джамаловна, к. филос. н.

Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра

Российской академии наук

gbaz@mail.ru

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Традиционное искусство во многом определяет художественно-эстетическую специфику национальной культуры. В традиционном искусстве разных народов живет единый образ мира, выраженный через призму национального характера. Это создает неповторимость видения, определяющего художественный строй искусства, так как в каждом виде народного искусства виден не только исторический опыт, но и национальный характер, темперамент. Семиотика и семантика культуры интерпретирует всю совокупность объектов художественной культуры как систему смыслонесущих текстов, а феномен художественного образа – как специфический тип семантемы, несущей социально значимую информацию, что позволяет перейти от чисто субъективных оценок явлений искусства к более объективированным научным исследованиям признаков и параметров художественной культуры [12, с. 338].

Традиционные художественные тексты отличаются сочетанием двух противоположных качеств: с одной стороны, фольклор как культурный текст (словесный, музыкальный, иконический, хореографический) – это стабильность, стереотипность, устойчивость, узнаваемость для всех носителей данной традиции, с другой – это динамичность, вариативность, пластичность, импровизационность и т.д. В одних текстах (например, сакральных) максимальна каноничность, в других – импровизационность.

В народном искусстве фольклорная традиция «синтезируется с традицией художественной, что создает уже иной уровень развития народного искусства» [9, с. 52]. В произведениях устно-поэтического творчества, в предметах традиционного искусства не только использовались те или иные этнические символы, знаки, мотивы, предметы народного искусства сами являлись знаками. Описание «некоторой системы культуры», как отмечал Ю. М. Лотман, должно строиться на трех уровнях: «1) описание субтекстовых сообщений; 2) описание культуры как системы текстов; 3) описание культуры как набора функций, обслуживаемых текстами» [6, с. 141]. Исходя из данного подхода, Ю. М. Лотман выделяет два типа культур – «одни будут стремиться специализировать тексты, с тем чтобы каждой культурной функции соответствовал ей присущий вид текстов, другие будут стремиться к стиранию граней между текстами, с тем чтобы однотипные тексты обслуживали весь набор культурных функций. В первом случае будет выдвигаться вперед роль текста, во втором – функции» [Там же, с. 142].

Анализ традиционного искусства народов Северного Кавказа на этапах как раннего, так и позднего культурогенеза обнаруживает приоритет функционального начала в формировании этнохудожественной системы как единства художественно-эстетического и внеэстетического (бытового, утилитарного содержания и назначения). Известный исследователь адыгской культуры З. М. Налоев отмечал, что водораздел между ранними формами развития искусства как языка магии и поздними, когда искусство начинает пониматься как форма отражения жизни, провести достаточно сложно, «ибо процесс трансформации искусства народных певцов из волшебства в собственно искусство был настолько длительным, что даже в XX веке в среде адыгского этноса само понятие искусства сформировалось не вполне, или, по крайней мере, оно не успело получить дифференцирующее терминологическое обозначение...» [8, с. 70].

Наиболее «текстуальными», отвечающими таким определениям художественного текста, как выраженность, ограниченность и структурность, на Северном Кавказе были институты сказительства и ряженных. Народные певцы нередко вводили в свои выступления приемы драматической игры: мимику, жесты, импровизацию. Усиление словесного образа способствовала также музыка, без которой, как правило, не проходило ни одно выступление. Словесно-поэтический образ создавался в органическом единстве с пластическим и музыкально-слуховым воздействием на зрителя. Основными выразительными средствами сказителей являлась пластика тела, рук и интонация голоса, что позволяло обращаться к довольно сложным сюжетам, избегая монотонности: чередование прозы, поэзии и песни создавало определенную импровизационную атмосферу. Импровизация придавала новый смысл и давала импульс к развитию нового содержания устоявшихся типажей, событий, явлений. Каждый из исполнителей привносил в свои выступления изменения в зависимости от времени и места выступления.

Искусство известных сказителей приближалось к «театру одного актера», в котором соединялись творец и исполнитель, актер и поэт. Здесь срабатывали принципы и площадного театра, и доверительной беседы: обращаясь ко всем, сказитель обращался к каждому. Если в начале своего развития репертуар сказителей слагался как часть религиозно-обрядового действия, то впоследствии он стал приобретать гражданскую направленность, вырабатывать определенные художественно-эстетические нормы. Таким образом, устная лиро-эпическая поэзия была тесно связана не только с обрядово-магической, но и с художественно-эстетической и социально-общественной практикой.

Оригинальностью и неповторимостью отличаются также музыкальный и песенный фольклор, народная хореография народов Северного Кавказа – виды народного творчества, занимавшие важное место как в повседневной, так и в праздничной культуре. Как на микродинамическом, так и на макродинамическом уровнях культурогенеза происходила художественная шлифовка первоначального материала. К примеру, анализируя различные варианты балкарского текста гимна-молитвы к богу охоты Апсаты, Ф. Урусбиева приходит к выводу, что «первоначальный текст этого гимна-молитвы, очевидно, претерпел большие изменения. Функциональная утилитарность молитвы (просьбы об удачной охоте) все более утрачивается. Песня подвергается художественной шлифовке, в процессе бытования в нее вносятся и элемент здравницы, и пейзажно-бытовая зарисовка, начинает полностью звучать художественная деталь» [11, с. 11].

Важной составляющей формирования художественного самосознания народов Северного Кавказа являлось прикладное искусство, которое было не только процессом технологии, но и процессом смыслообразования, выявляющим кросс-культурные связи, а также реконструирующим эстетические и этические предпочтения различных периодов культуры. К наиболее развитым видам народного творчества адыгов можно отнести обработку металла (в том числе оружейное и ювелирное искусство), золотное шитье, изготовление циновок (арджэнов), у балкарцев и карачаевцев широкое распространение получили изготовление войлочных изделий и резьба по камню, в Осетии высокого уровня достигла резьба по дереву, Дагестан издавна славится керамическим, ковровым и ювелирным производством.

Предметы бытового назначения, как правило, украшались орнаментом, который позволяет говорить об эстетике предмета, его художественности, материализуя глубоко укорененные в основах данной культуры самые общие представления о строгой упорядоченности, о простом и сложном, о замкнутом и открытом.

Появление трилистника и пальметты на Северном Кавказе исследователи относят к влиянию как античной Греции, так и орнаментальной культуры мусульманского Востока (через привозные восточные ткани). О появлении пальметты на Северном Кавказе существуют и другие версии, например, в так называемой майкопской культуре, обнаружено много восточных вещей, которые служат неопровержимым доказательством связей носителей данной культуры с Ближним Востоком. Так называемый сетчатый узор геометрического орнамента Дагестана встречается в грузинской средневековой чеканке, в некоторых образцах монументального орнамента Азербайджана, Армении, мусульманского Востока [3, с. 53]. Очень распространенный рогообразный орнамент в карачаевском, балкарском, осетинском, адыгском искусстве находит аналогии также в орнаменте чеченцев и ингушей и возник, скорее всего, на основе общекавказских верований, связанных с культом священного оленя [4, с. 93]. Простота орнамента, не претендующего на семантическую расшифровку, отвлеченность мотива не является «минус-приемом» (Ю. М. Лотман) [5, с. 131], отсутствием смыслового элемента. В орнаменте каждого народа все элементы подчинены общей декоративной задаче и соотносятся с реальной поверхностью, на которую наносится орнамент. Таким образом, композиционная структура орнаментального произведения строится в зависимости от «пространства» вещи. Например, войлочное производство карачаевцев, балкарцев, чеченцев, ингушей, осетин и др. народов Северного Кавказа предполагало широкое использование разнообразных орнаментальных мотивов, в изделиях войлочного производства орнамент, как правило, равномерен и незамкнут, потому что мыслится как часть бесконечной протяженности.

В предмете законченном, замкнутом (кисеты, вышивка на одежде, отделка оружия, ювелирное производство и др.) структура усложняется, так как необходимым становится выявление центра, который фиксируется кругом, ромбом, трилистником. Характерной особенностью золотошвейного орнамента адыгов являются зооморфные и растительные мотивы. «“Прорастание” роговидных мотивов побегими, листьями, плодами иногда изменяет до неузнаваемости этот древний мотив, являющийся одним из основополагающих в орнаментике кабардинского декоративного искусства» [7, с. 57], – отмечает Б. Х. Мальбахов.

Важную роль в традиционном искусстве играет цветовая символика. Издавна народ вырабатывал эстетические нормы, исходя из предпочтения не только тех или иных форм искусства, но и определенной цветовой гаммы. Символика цвета наряду с другими выразительными средствами искусства отражает свойственное лишь данному народу мировосприятие, а также особенности национального характера.

В кабардинском народном изобразительном творчестве особое место занимал белый цвет, кроме него можно выделить три основных: желтый (золотистый), красный, зеленый. Так, растительные мотивы кабардинской вышивки, как отмечает Б. Мальбахов, «четко выделяясь на черном, красном, малиновом, зеленом фоне» [Там же, с. 59], придают традиционному женскому костюму удивительную нарядность. В балкарском искусстве особое предпочтение отдается серым тонам, различным оттенкам оранжевого, красному и зеленому цвету. Подробно описывая технологию создания балкарских кийизов, А. Кузнецова отмечает «благородную гамму шерсти естественного цвета с его мягкими тональными переходами от белого до черного и тот особый сизоватый налет, который бывает у новой, только что свалянной шерсти» [4, с. 65].

В создании уникальной цветовой гаммы народ использовал естественные красители: корни барбариса, марены, алычи, яблони. Крашение являлось одним из трудоемких процессов. Каждый народ вырабатывал

особые технологические приемы, усовершенствующие процесс и способствующие обогащению цветовой символики произведений, которая проявлялась не только в изобразительном, но и в устном поэтическом творчестве, где «гора – красная», «конь – беломордый», «шелк – желтый» (кабардинский эпос), «глаза – серые», «волосы – рыжие», «конь – черный» (балкарский эпос).

Способ организации образных элементов и цветовая символика выражают исторически сложившийся способ мышления нации, который неразрывно связан с ее социальным бытием, особенностями восприятия пространства и времени, традиций, обычаев, верований. Конкретно-исторический и национальный тип мироощущения воспроизводится в структурах сознания через культурные формы и образные стереотипы – таким образом «факты психологии» становятся «фактами культуры» [1, с. 51].

У каждой нации вырабатываются свои этнические стереотипы в различных видах традиционного искусства. В традиционном искусстве народов Северного Кавказа можно выделить ряд этнических стереотипов, которые напрямую или косвенно связаны как с окружающей природой, так и с фольклорными мотивами и предметами национального быта: гора, река, камень, конь, сакля, предметы домашней утвари и др. Один и тот же вариант спирали, полуокружности, геометрического орнамента в произведениях народного искусства может означать любое растение или животное, человека, камень, гору. С помощью абстрактных символов в традиционном искусстве излагались целые истории, некогда происшедшие с героями нартского эпоса или тотемическими предками.

Мотивы и элементы орнаментов, которые выносились на поверхность предметов, первоначально имели магическое значение, а сами предметы воспринимались как культовые. Религиозно-мифологический аспект просматривается в традиционной народной вещной культуре на протяжении столетий. При этом предметы могут быть как прямого, так и косвенного ритуально-религиозного назначения. Процессы исламизации населения Северного Кавказа оказали влияние на различные стороны социального бытия: так, традиционные предметы народного быта становятся атрибутами религиозного назначения (в Кабардино-Балкарии, к примеру, войлочные ковры и плетеные циновки начинают активно использоваться в похоронных обрядах, а также применяться в качестве намазлыков).

Для ритуала был важен не столько конкретный предмет, сколько его образ, включенный в общую систему обрядовой и необрядовой метафоричности. Как отмечает А. Я. Кузнецова, «войлоки просто немислимы вне быта, вне обычаев... и являлись не только принадлежностью каждого дома, но скапливались в большом количестве и в мечетях» [4, с. 62]. Причем переход той или иной вещи из бытовой в обрядовую и наоборот мог происходить довольно часто в зависимости от ситуации. Но главное – она должна была обладать особой характерностью, потенциальной многозначностью.

Все виды традиционного искусства народов Северного Кавказа функционировали в рамках определенной социокультурной системы и развивались в рамках не только строго структурированного текста, но и активно подвергались «внетекстовому» влиянию. Таким образом, традиционное искусство народов Северного Кавказа, формируясь в тесной взаимосвязи с социальным бытием, играло важную роль в этнокультурном пространстве, выполняя, кроме эстетической, ряд важных функций: историко-культурную, социально-адаптационную, религиозную, коммуникативную и др. Однако, как справедливо подчеркивает Е. И. Балакина, «сегодня ни в культурной и образовательной политике России, ни в социальной и бытовой практике значительной части современников искусство не осознаётся в качестве главной или хотя бы важной ценности» [2, с. 38]. Для повышения роли искусства в современном социуме необходимы различные программы по пропаганде традиционных ценностей в различных сферах общественной практики, в том числе и в сфере современного искусства. В настоящий период символы и знаки традиционного искусства интерпретируются в качестве декорирования, цитатности, нанизывания знаков и фрагментов поэтики и орнаментики, закрепляющих восприятие символов этноархаики в национальном самосознании. Современность диктует необходимость разработки новых методов презентации традиционного искусства как художественного текста и в реальном, и в виртуальном пространстве.

Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 343 с.
2. **Балакина Е. И.** Специфика определения сущности искусства в генетических концепциях XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (58): в 3-х ч. Ч. II. С. 37-41.
3. **Дебиров П. М.** Истоки орнамента растительного стиля // Народное декоративно-прикладное искусство Дагестана и современность. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1979. С. 50-65.
4. **Кузнецова А. Я.** Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1982. 175 с.
5. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
6. **Лотман Ю. М.** Текст и функция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. 478 с.
7. **Мальбахов Б. Х.** Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик: Эльбрус, 1984. 108 с.
8. **Налоев З. М.** Институт джегуако. Нальчик: Тетраграф, 2011. 408 с.
9. **Некрасова М. А.** Народное искусство как часть культуры. М.: Изобразительное искусство, 1983. 343 с.
10. **Суворова Г. Д., Шор Ю. М.** Культурологический подход к искусству // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: сб. науч. трудов. Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1987. С. 17-26.
11. **Урусбиева Ф. А.** Избранные труды. Нальчик: Эльбрус, 2001. 178 с.
12. **Флиер А. Я.** Художественная культура // Культурология. XX век: в 2-х т. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2. 446 с.

TRADITIONAL ART AS LITERARY TEXT

Bazieva Gul'fiya Dzhamalovna, Ph. D. in Philosophy

*Institute of Humanities Researches of the Kabardino-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences
gbaz@mail.ru*

The article examines the basic types of North Caucasian traditional art taking an important place in the formation and development of ethnic literary text. Functioning within the framework of a certain socio-cultural system the signs and symbols of traditional art appear as markers of national culture on the whole. The paper aims to identify the role and functions of traditional art both in micro-dynamical and macro-dynamical culture-genesis processes.

Key words and phrases: traditional art; folk culture; ornament; literary text; North Caucasus; Kabardino-Balkaria.

УДК 93(470.631)

Исторические науки и археология

В статье рассматриваются процесс формирования научно-исследовательских институтов (НИИ) в Карачаевской и Черкесской автономных областях, становления их организационных структур, проблемы и порядок материально-финансового обеспечения, основные направления деятельности, тематика научных исследований. Автор отмечает, что недостаток бюджетного финансирования приводил к частым реорганизациям научных учреждений: НИИ закрывались и воссоздавались, их персонал был крайне ограничен в количественном отношении, исследовательская и издательская деятельность тормозились. В статье также затрагиваются вопросы взаимодействия между научными, государственными и партийными учреждениями.

Ключевые слова и фразы: НИИ; научные работники; штатный состав; кадры; бюджет; облисполком; обком; языковедение; фольклор; этнография; история.

Батчаев Борис Рамазанович*Карачаево-Черкесский государственный университет имени У. Д. Алиева
brblev@mail.ru***СТАНОВЛЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ИНСТИТУТОВ
КАРАЧАЯ И ЧЕРКЕССИИ (1931-1942 ГГ.)**

К началу 1930-х годов, как на уровне регионального руководства, так и в системе вышестоящих инстанций осознавалась необходимость создания постоянно действующих научных структур в автономных образованиях Юга России. Политическое решение о создании НИИ в Карачае и Черкессии осуществлялось центральными и краевыми органами власти. 10 мая 1931 г. Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет принял постановление, которым обязал Северо-Кавказский крайисполком совместно с Народным комиссариатом (Наркомпрос) РСФСР «обеспечить нормальную работу научно-исследовательских институтов во всех нацобластях» [1]. Архивные источники упоминают решения Наркомпроса РСФСР и краевых органов власти [8, д. 3, л. 104], принятых во исполнение указанного постановления ВЦИК. Последнее стимулировало активность властей самих автономий по созданию региональных НИИ.

В письме, датированном 10 марта 1932 г. и адресованном в Северо-Кавказский краевой горский НИИ (СККГНИИ), заведующий отделом культурно-пропагандистской работы (культпроп) Черкесского обкома ВКП(б) Х. Булатуков сообщал о подготовке «к организации научно-исследовательского института в Черкесской автономной области». В связи с этим высказывалась просьба «прислать соответствующий руководящий и организационный материал для окончательного оформления института». В письме сообщалось, что будущий НИИ уже включен в бюджет Черкесской автономной области (ЧАО) на 1932 г. и обеспечивается соответствующим помещением. Содержалась просьба «в кратчайшие сроки прислать указанные материалы или специального работника для организации НИИ» [12, с. 16-17]. При культпропе Черкесского обкома партии была создана специальная комиссия по организации Черкесского научно-исследовательского института (ЧНИИ). На её первом заседании 9 апреля 1932 г., проходившем под председательством Шейнгермана, присутствовали местные работники, а также заместитель директора СККГНИИ профессор Н. Г. Лехницкий. Представитель ЧАО Волох сказал, что областные власти вопрос о создании НИИ «неоднократно поднимали в краевых и центральных органах» и для этого в Черкессии уже «созрели условия» – кадры с высшим образованием, опыт научной работы (по абазинскому языку, «педагогическое обследование черкесского ребенка» и т.д.) [Там же, с. 16]. Комиссия утвердила проект создания ЧНИИ, структура которого должна была включать 4 отделения – экономическое (Бибииков), историческое (Дохова), языка и литературы (Гукемухов), социально-бытовое (Розина). В качестве директора утверждалась кандидатура Булатукова (по совместительству – на 0,5 ставки должностного оклада), ученого секретаря – Забазного (оклад 275 руб.). Техническому секретарию и машинистке устанавливались зарплаты в 120 руб. Кроме того, утверждался состав научных сотрудников. Общий бюджет ЧНИИ на тот год определялся в 10 тыс. руб. [Там же, с. 16, 18-19].