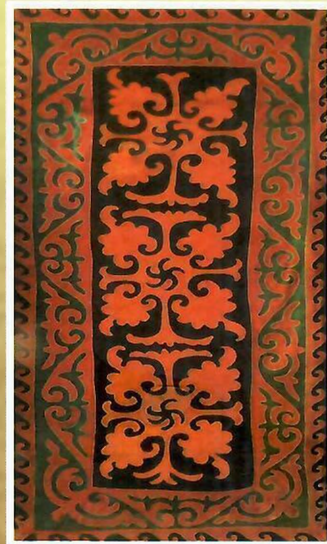
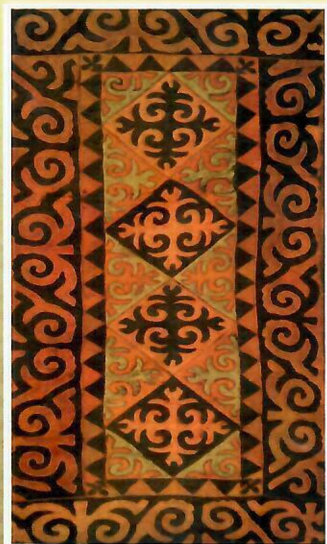




А. М. СУЛТАНОВА

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ДЕКОР В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ КАРАЧЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ





А. М. СУЛТАНОВА

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ
ДЕКОР
В ТРАДИЦИОННОМ
ИСКУССТВЕ
КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ



НАЛЬЧИК
ЭЛЬБРУС
2016



ОТ АВТОРА

Балкарцы и карачаевцы, наряду с кумыками и ассимилированными ныне карабулаками, являются тюркскими народами, интегрированными в местный культурный мир в той степени, которая позволяет говорить об автохтонности номадической цивилизации Северного Кавказа. В более общем виде вопросы подобного рода представляют собой фундаментальную проблему взаимной инкорпорации культур и их ассимилятивных возможностей. Современная гуманитарная мысль этот важнейший теоретико-методологический момент оставляет в стороне. В самом деле – этническая преемственность, например, синдов и касогов с современными кабардинцами, черкесами, народами Адыгеи и Краснодарского края, равно как и культурная, воспринимается как безусловно решенная, хотя на самом деле эта область еще нуждается в своих исследователях. В то же время современным тюркам отказывается в прямом наследовании традиций гуннов, алан и так далее – словно между карачаевцами, балкарцами, кумыками, с одной стороны и, например, булгарами, с другой существовали некие неизвестные этнические посредники, сделавшие невозможным признание прямой связи между прошлыми и современными народами.

Складывается странная ситуация, когда одна этнокультурная эволюционная общность классифицируется как автохтонная, а другая, известная на Северном Кавказе с гораздо более ранних времен – во всяком случае, в соответствии с признанными источниками – описывается как пришлая.

Это отдельная проблема, специально ни разу не поднимавшаяся учеными ни в целом, ни в своем региональном виде.

Освещение степени взаимной интегрированности орнаментальных традиций номадических и оседлых народов Северного Кавказа с точки зрения их современного состояния органического единства представляется весьма острым вопросом, имеющим значение не только с точки зрения этнической культуры и истории, но и напрямую формирующее национальное самосознание и нормы самоидентификации в рамках региональной общности.

После долгих лет навязываемых народам Российской Федерации западных витальных стандартов, систем ценностей и образа мышления, общественная мысль государства обратилась к так называемым традиционным ценностям. Причины этого очевидны.

Современное состояние духовной культуры малых народов с недавнего времени стало объектом пристального внимания ученых, политиков и футурологов всех уровней. Это и понятно – приблизительно с середины 90-х годов прошедшего столетия на авансцену интересов деятелей науки и публичной политики вышли проблемы, обусловленные видимым кризисом человеческой цивилизации в ее современных формах, часто называемым «войной цивилизаций», и такое определение, вне всякого сомнения, вполне функционально. Действительно, речь идет о духовной и идеологической стагнации общества – прежде всего, тех общественных систем, которые в недалеком прошлом избрали «западный» тип развития. Быть

может, в обозримом будущем встанет проблема ценностной стратификации и таких незыблемых основ западной цивилизации, как демократия, равенство и свобода, ибо знаменитое «свобода есть осознанная необходимость» является и полнокровным детищем западного мышления, и, одновременно, приговором некоторым базисным элементам идеологической доктрины современной цивилизации.

Конфликт между специфичностью национального мышления и утилитарностью сознания пропагандируемого ныне человека «западного» типа неизбежен. Он уже перешел из разряда прогнозируемого в разряд очевидных фактов. Какие формы примет этот конфликт в дальнейшем, можно только догадываться. Однако ясно одно – концепция устойчивого развития, включающая в себя в качестве одного из сегментов и доктрину глобализации, вне учета этого конфликта себя исчерпала. Положения валдайского выступления В. В. Путина достаточно четко обозначили актуальность вопроса сохранения и развития традиционных этнических ценностей, наметили давно ожидаемый поворот государства от культурного унитаризма к цивилизационному многообразию. И в этой связи мы считаем необходимым подчеркнуть, что традиционные ремесла и жизненные практики любого народа нельзя воспринимать как сугубо экономические компоненты этничности. Традиционное ремесло и такая его составляющая, как сопутствующее прикладное искусство, прежде всего, есть этноформирующая зона деятельности, активно влияющая на генезис специфических черт национального характера. Они подлежат сохранению в режиме активной охраны от внешнего влияния. В отношении орнаментального творчества любого народа это означает обязательное описание и классификацию устойчивых элементов декора и стабильных композиций из них, причем – в своем первоизданном виде, сохраняющим хотя бы исходную семантику узора.

Немногочисленные этносы не могут изолироваться от мира. Последствия подобного шага очевидны, при этом ясно, что в создавшейся ситуации корректной будет лишь попытка изыскать те ресурсы этнических форм мышления, хозяйствования, структуризации общества, нормы поведения и нравственности, которые позволили небольшим народам на протяжении веков сохранить свое «я». Сохранить в агрессивной среде, в условиях постоянного давления извне, в условиях перманентных этнических катастроф.

Народы, выжившие и сохранившие свою культуру, в некоторых своих компонентах являющуюся высшим проявлением человеческого духа, в совершенном виде продемонстрировали гуманистическое начало в человеке. Не будем забывать, что речь идет о Северном Кавказе – арене бесконечных войн и социальных катаклизмов. Эти народы не могут не иметь эффективных механизмов самозащиты, механизмов адаптации к изменяющимся условиям, причем механизмов, ориентированных, прежде всего, на сохранение своеобразности этнической парадигмы. Орнаментальное искусство народов, с этой точки зрения, всегда выступало одним из рекреационных ресурсов этничности, в условно-символической форме сохраняя национальную философию, мировоззрение и дух народа.

И в этом смысле сугубую важность имеет создание системы отслежи-

вания – как позитивных, так и негативных – тенденций в традиционном прикладном искусстве народов Кавказа. Неизбежная коммерциализация ремесел сопряжена с потерей исконного символического наполнения национального орнамента. Буквально два последних десятилетия сакральное значение многих орнаментальных мотивов оказалось утерянным, декор во многих случаях выступает в виде простого украшения, сохраняющего национальную семантику лишь в реликтовой, остаточной форме. И этот процесс в условиях адаптации к современному рынку лишь ускоряется и усиливается. Ввиду этого любая попытка фиксации исконного смыслового содержания национального узора видится безусловно актуальной.

Глава 1

ГЕНЕЗИС ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРА КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

1.1 Происхождение и развитие орнаментальных форм

Проблемы генезиса традиционного орнаментального декора прикладного искусства любого народа естественным образом связаны с историей возникновения и формирования самого народа, что неизбежно определяет научный инструментарий и методологию изучения истории этнического орнамента. Без всяких допущений можно утверждать, что изучение эволюции национального дизайна вообще, в части его орнаментального творчества – в особенности, есть составная часть изучения этногенеза и этнической истории данного народа.

Вопросы формирования балкарцев и карачаевцев давно привлекают внимание научного мира. Можно даже констатировать, что они являются одним из узловых моментов истории всего сообщества тюркских народов, издавна представляя наиболее сложное переплетение факторов, влияющих на культуру и ставя под сомнение ряд фундаментальных положений общепринятых исторических версий. Как показали археологические открытия последних десятилетий, сделанные в Туве и Хакасии, присутствие в традиционном дизайне балкарцев и карачаевцев скифских элементов имеет, вероятнее всего, не инокультурное происхождение, что само по себе и ранее, будучи визуально неоспоримым фактом, ставило под вопрос теорию иранского происхождения скифов и сарматов задолго до начала нашего столетия.

Во многом по этой причине этногенезу карачаевцев и балкарцев посвящено огромное количество работ. Оговоримся сразу – данная проблема находится за границами нашего исследования, однако освещение основных гипотез видится необходимым.

В научной литературе о происхождении карачаевцев и балкарцев существуют самые различные теории. Авторы XVII в. Ламберти [70. С. 213] и Шарден [118. С. 21] полагали, что карачиоли-харчиола (карачаевцы) происходят от гуннов. Высказывались мнения о монголо-татарском [101. С. 92–93], крымско-татарском [44. С. 71], маджарском [40.С.134], ногайском[32. С.124], тюрко-болгарском [114. С. 260] и даже славянском происхождении карачаевцев и балкарцев. К. Кох [62], Г. Марцбахер [81] и А. Самойлович [98] связывали карачаевцев и балкарцев с кипчаками [56].

Изучение орнаментального искусства карачаевцев и балкарцев привело исследователей к выделению нескольких значимых с точки зрения этногенеза стадий. В частности, Е. Н. Студенецкая выделяет несколько этапов: а) традиции древних культур кобанского и докобанского периодов; б) традиции аланского периода; в) традиции тюркского кочевого характера; г) более поздние заимствования у соседних народов [105. С.369-370].

В настоящее время наиболее устойчивой и признанной теорией происхождения карачаевцев и балкарцев считается гипотеза об их возникновении «в результате смешения северокавказских племен с ираноязычными и тюркоязычными племенами, из которых наибольшее значение в этом процессе имели, видимо, «черные болгары» и, в особенности, одно из западнокипчакских племен» [99. С. 310.]. Эта ставшая хрестоматийной и вошедшая во все научные и справочные издания версия определяет и характер научного описания этно-культурных элементов современных карачаевцев и балкарцев – их условно разделяют на составляющие первоначального (автохтонно-кавказского), иранского (скифско-сармато-аланского) и тюркского (болгаро-половецкого) происхождения [5. С. 57].

К центральным положениям данной теории подходят практически все основные черты этнического облика карачаевцев и балкарцев. Однако, вне всякого сомнения, даже поверхностный обзор и сопоставление черт базовой культуры этих двух народов выявляет особенности, не могущие быть объясненными вышеуказанным образом. В части норм живой речи, например – это, прежде всего, наличие особого говора поддиалекта (холамо-безенгиевского), характерность интонации карачаевской разговорной речи, в сфере лексического состава – заметное присутствие слов, пришедших из древнего иврита и т.д. Весьма показательными представляются эталоны мужской красоты, представленные в карачаево-балкарском фольклоре – они не имеют отношения ни к одному из трех цивилизационных центров, принимаемых за базовые составные элементы балкарской и карачаевской эстетики. Можно отметить и специфику традиционных адатных положений карачаевцев и балкарцев в некоторых элементах взаимоотношений между полами и целый комплекс других моментов своеобразности глубинных порядков этнической культуры.

Речь никоим образом не идет о каких-либо претензиях на отказ от существующей и принятой академической наукой гипотезы этногенеза карачаево-балкарцев. Но сегодня уже ясно, что положения последней по меньшей мере упрощенно представляют нам картину возникновения и развития народа. И это вполне логично вытекает из истории региона. На Северном Кавказе с V тыс. до н. э. и до конца XIV в. н. э. проживали многочисленные тюркские и иные племена и народы. Это носители кобанской и майкопской

культур, скифы, киммерийцы, сарматы, гунны, аланы, асы, болгары, хазары, куманы, барсилы, сабары, сабиры, кипчаки, утигуры, кутигуры, оногуры, биттогуры, огуры, акациры, гунногуры, басылы, гузы, кабары, маджары, печенеги, тюркюты, дигоры, авары, татары и многие другие.

Большинство из них входили в те или иные системы развитой государственности, а некоторые были государствообразующими народами. Территория нынешнего проживания балкарцев и карачаевцев поочередно входила в Скифию, гуннскую империю, Тюркский каганат, Великую Булгарию, Хазарский каганат, Аланию, Дешт-и-Кипчак, Золотую Орду и др. Вне всякого сомнения, цивилизационные стандарты этих государств должны были сохраниться – хотя бы в реликтовых формах – в современной культуре балкарцев и карачаевцев. Кстати, имея в виду долгое владычество на Северном Кавказе Хазарского каганата, мы можем объяснить наличие еврейских слов в языке, фольклоре и топонимике Балкарии и Карачая, помня же продолжительность полного доминирования хазар на территории региона, можно утверждать, что их взнос в общее культурное пространство балкарцев и карачаевцев явно недооценен.

Начиная с V в. н. э. большинство государств на территории Северного Кавказа были тюркскими, а учитывая археологические открытия, сделанные за последнее десятилетие в Туве, нижнюю границу пребывания тюрков здесь можно отодвинуть еще как минимум на тысячу лет. Мы не можем судить, насколько близки и взаимно интегрированы были культуры различных тюркских эпох, но с уверенностью беремся утверждать, что именно их схожесть является основной причиной трудностей при современных попытках вычленения тех или иных этноформирующих составляющих в культуре карачаевцев и балкарцев. Сходство, например, кипчакской и печенежской компонент подразумевается априори, и совсем неудивительно, что попытки их дифференцированного вычленения даже не делались – лишь в последние годы в периодической печати появилось несколько даже не научных, а скорее популярно-публицистических материалов, посвященных печенежскому вкладу в становление карачаевцев и балкарцев как самостоятельного народа.

Одновременно возникает вопрос, имеющий принципиальное значение: какие из тюркских компонент современных черт художественного мышления балкарцев и карачаевцев можно считать заимствованными извне? Для сугубо описательной характеристики нынешнего состояния традиционной материальной культуры народа эта проблема, быть может, и не имеет значения. Однако ее решение имеет особый смысл в систематизационной расстановке тех или иных устойчивых изобразительных архетипов, свойственных национальному декору.

В самом деле – в научной и околонучной литературе мы часто сталкиваемся с констатациями системного присутствия в материальной культуре балкарцев и карачаевцев элементов и структур некоего иноконфессионального и иноцивилизационного по отношению к современному народу-носителю происхождения. Например, предполагаемые заимствования христианской символики. Само предположение об их возможном существовании базируется на общераспространенной версии о конфессиональной принадлежности алан, а идентификация в качестве «влияния» – на соответствующем предположении об ираноязычии этого народа. Однако нам не известно, какой была доля христианского населения древней Алании, и кажутся недостаточными доказательства, на которых базируется принятое сегодня мнение об их ираноязычии. Отсюда совершенно неясно – являются ли некоторые изобразительные архетипы карачаево-балкарского декора реликтами христианской культуры – имеются в виду те из них, которые признаются таковыми.

Разночтения в вопросах подобного рода можно было бы принять за несущественные упражнения политического толка, имеющие отношение не столько к науке, сколько к соображениям статусного характера, однако в ряде случаев речь идет об интерпретации семантики тех или иных изобразительных архетипов в орнаменталистике балкарцев и карачаевцев. Например, столь широко распространенного элемента, как крест.

В принятой сегодня классификации традиционного изобразительного ряда крест – очевидная проекция из пространства христианской цивилизации. А носителями этой цивилизации были предположительно ираноязычные аланы. В этом случае семантика креста ограничена его изолированным положением в среде «автохтонных» изобразительных архетипов неясного происхождения, условно обозначаемым расплывчатым определением «кавказское» и еще более чуждым окружением тюркской культуры.

В процессе ремесленной практики скрытое содержание инокультурных элементов декора неизбежно теряется, они, даже используясь в орнаменте, не являются носителями цельного смысла, что выражается в нерегулярности и необязательности их локализации и вообще – применения.

Между тем, кресты в балкарских и карачаевских узорах, или изобразительные элементы, в основе которых лежит крест, являются не просто стабильно присутствующими, но в целом – системообразующими. К слову, даже для человека непосвященного понятно, что визуальное наполнение традиционного узора балкарского кийиза базируется на крестах или его производных, не исключая тех случаев, когда мы видим попарное супротивное изображение так называемого «бараньего рога», занимающего все центральное поле некоторых ковров.

Трактовки этого типа узора, как правило, однообразны – крестообразность всего рисунка в целом лишь констатируется, «бараний рог» совершенно справедливо соотносится с традиционным мотивом тюркского декора. Однако результат, по умолчанию, получается совершенно парадоксальный. В подобной интерпретации весь дизайн балкарского традиционного кийиза предстает результатом механического совмещения инокультурных влияний – определяя фундамент культуры балкарцев и карачаевцев как автохтонный (а иначе его, учитывая тысячелетия проживания народа на Северном Кавказе, определить и нельзя), мы вынуждены будем признать, что в орнаменте национального войлочного ковра нет ничего исконно национального.

Подобный вывод, конечно же, не отражает реальное положение, а является результатом сложившейся порочной практики определения тюркского компонента в качестве чуждого, внедрившегося из пришлой культуры – во всяком случае, в условиях Северного Кавказа.

Принимая за первичную некую «кавказскую» основу, мы закономерно классифицируем аланское влияние как внешнее, и все дальнейшие акценты в расстановке смыслов орнамента уже предопределены. Ситуация не имеет исхода в отношении любого традиционного балкарского узора, и логическим завершением ее будет либо отрицание генетической связи балкарцев и карачаевцев с Северным Кавказом, либо отрицание существования у них аутентичной системы орнаментального декора. И то и другое – нонсенс, а потому сложившуюся благодаря определенной политической конъюнктуре и господствующую ныне концепцию автохтонности-пришлости некоторых народов региона необходимо признать методологически невозможной – классификация тюрков, присутствующих на Кавказе более полутора тысяч лет (как минимум), в качестве не автохтонного народа не может быть объяснена в координатах научного подхода.

Лишь признав тюркскую основу культуры балкарцев и карачаевцев за значимую составляющую кавказского культурного субстрата, мы можем корректно подойти к истолкованию семантики национального декора, в частности – выяснить смысловое наполнение креста и правильно истолковать его функции и значение в национальном орнаменте. В этой интерпретации крест – никоим образом не реликт христианской символики. Его происхождение, при подобном подходе, однозначно и определено – все модификации прямого креста являются солярными знаками, знаками древнего тюркского бога Тейри (Тенгри). И тогда становится прозрачной его определяющая роль в подавляющем большинстве узоров балкарских кийизов – роль, которая традиционно отводится «бараньему рогу», при этом тот факт, что «бараний рог» часто выступает в

роли конструктивного элемента креста, многими исследователями попросту игнорируется.

Систематизация тюркских архетипов в традиционном декоре балкарского народа действительно может вызывать определенные затруднения. В реальности сам процесс интервенций тюркской компоненты в этноформирование народа проходил в два этапа, что совершенно не учитывается в существующих ныне версиях генезиса национальной культуры балкарцев и карачаевцев. В подавляющем большинстве исследований тюркское влияние объединяется в границах единого фактора, эмпирически определяемого как «культура тюркских кочевых племен» – подобно тому, как это наблюдается у Е. Н. Студенецкой.

На самом деле применять по отношению к первому этапу тюркского присутствия на Северном Кавказе категории номадической цивилизации было бы по меньшей мере неоправданным упрощением. Что мы наблюдаем на двух упомянутых стадиях этно- и культурогенеза балкарцев и карачаевцев? Первый – объединение тюркских составляющих, начиная с гуннского периода (а, возможно – со скифо-сарматского), до конца XIV в. н. э. в единую целостность под этнонимом «балкар» – «болкар», в неизменном виде присутствующего на Северном Кавказе с V в. н. э. Невзирая на государственную принадлежность, меняющуюся с поочередным господством в регионе единокровных тюрков – гуннов, булгар, хазар, аланов, кипчаков и Золотой Орды, это была достаточно устойчивая этническая общность, локализованная в границах единого экономического и культурного пространства, центром которого был город Кырк Маджар на территории современного Ставрополя. Здания его еще в XVIII в. разбирались для строительства крепостей кавказских линий, в частности исторический центр Екатеринодара (Краснодара) и старые строения Екатеринограда (ныне ст. Екатериноградская, КБР) возведены с использованием материалов Кырк Маджара.

Очевидно, что сами упоминаемые наблюдателями масштабы города весьма показательны – заметим, он не был единственным стационарным поселением городского типа на территории Северного Кавказа в интересующую нас эпоху. Площадь его, судя по свидетельствам информаторов, составляла более десяти квадратных километров – Юлиус Клапрот, уже в XIX в. определяя размеры Большого Маджара, пишет: «Местоположением города является возвышенная четырехугольная равнина, 5 верст в диаметре, вся покрытая руинами».¹ Повторимся, сами масштабы городского поселения, характер строений, доля зданий общественного предназна-

¹Клапрот Ю. Описание поездок по Кавказу и Грузии в 1807 и 1808 годах. Нальчик: Эль-Фа, 2008. С. 78.

чения, все это, безусловно, ставит под большое сомнение правомочность применения термина «кочевая цивилизация» по отношению к тюркам региона доордынского и ордынского периодов.

Второй этап «тюркизации» существующей этнической «основы» балкарцев и карачаевцев началом своим имеет первые десятилетия XVI в. В 1395 г. в ходе своего кавказского похода Тамерлан нанес хану Золотой Орды Тохтамышу поражение, после которого западная держава чингизидов уже никогда не оправилась. Побочным следствием военного конфликта между Тимуром и Тохтамышем стало полное опустошение некоторых ранее процветавших областей на Северном Кавказе. Судя по некоторым сведениям фольклорного характера, на нынешней территории проживания балкарцев и карачаевцев население было истреблено практически полностью. Остатки этноса оказались в полной изоляции, продолжавшейся, по всей видимости, около века – мотив неожиданного обнаружения людей, живущих в ущельях современной Кабардино-Балкарии, благодаря щелкам, плывущим вниз по течению, достаточно обычен для фольклора кабардинцев. Учитывая, что время освоения нынешней территории их проживания – конец XV в., мы и определяем начало вторичных контактов балкарцев и карачаевцев с тюрками началом XVI в. – периодом тесного взаимодействия восточных адыгов и ногайцев.

Вероятнее всего, именно эти годы могут считаться начальной точкой соприкосновения балкарцев и карачаевцев с действительно номадическими тюркскими культурами – прежде всего, как уже сказано, с ногайцами, на протяжении полутора сотен лет безраздельно господствовавшими в степях региона. И эти контакты, а также культурные экстраполяции уже с полным основанием можно отнести к «внешнему» влиянию. И необходимо констатировать, что новые тюркские внедрения в балкаро-карачаевскую среду не могли быть масштабными настолько, чтобы их можно было бы принять в качестве этноопределяющих.

В исторической памяти народа сохранились сведения о контактах и взаимодействии с ногайцами – это вытекает из содержания некоторых фольклорных текстов. Соприкосновение с этим народом возможно проследить в генеалогии балкарских и карачаевских фамилий – так же как и кумыкские и дигорские корни многих из них. Невыясненной остается важнейшая тюркская этническая компонента, сыгравшая особую роль в окончательном формировании карачаевцев и связанная с именем Карчи. Это, по всей видимости, было последнее массивное внедрение в существующий карачаево-балкарский субстрат, датируемое опять-таки по фольклорным источникам либо XVI, либо концом XVII в. Столь большой разброс по времени объясняется двойственной датировкой фольклорных текстов о Карчи – в некоторых из них упоминается «Кайтукулу

Сары Асланбек» – Асланбек Кайтукин – дата смерти которого известна более-менее точно и соотносится с первыми двумя десятилетиями XVIII в., в других фольклорных источниках упоминается Сайларбий Крымшамхалов, при этом генеалогическая роспись верховных князей Большого Карачая определяет время жизни последнего первой половиной-серединой XVI столетия.

В любом случае, культурные компоненты тюркского влияния второго этапа в некоторых семантических составляющих кардинально отличаются от первичного тюркского цивилизационного субстрата. Причина этого лежит на поверхности, хотя специальным вниманием исследователей отмечена и не была. Тюркские народы, выступившие в качестве предков балкарцев и карачаевцев до кавказского похода Тамерлана, начали свое движение из Азии на запад материка, будучи тенгрианцами.¹ Вплоть до принятия ислама в качестве государственной религии Золотой Орды в 1320 г., профессионально-культурной «подложкой» тюркских эстетических и философских представлений об окружающем мире был языческий в своей основе культ бога неба-солнца. Буддистские составляющие видятся спорадическими.² Соответственным было семантическое наполнение изобразительных элементов традиционного узора первого этапа тюркского влияния.

После XIV в. балкарцы и карачаевцы столкнулись с прямым или опосредованным тюркским воздействием несколько иного рода. У тюркских народов этого периода буддийские, манихейские, несторианские культурные традиции выступают в качестве первоосновы по отношению к мусульманским универсалиям. Соответственно, именно они, в полном согласии с положениями теории Н. Конрада о культурном посреднике как наиболее насыщенные символическими значениями, заимствуются балкарцами и карачаевцами.

Возвращаясь к архетипу креста, можно с большой степенью уверенности предполагать, что в современном карачаево-балкарском орнаменте присутствует и тенгрианский, более архаичный крест, символизирующий солнце, и буддийский крест-свастика с аналогичным солярным содержанием. Сливаясь в единый визуальный образ, зачастую оформляясь в единой орнаментальной фигуре нескольких из нескольких «бараньих рогов», они фактически равноправны в смысловом отношении – но только в том случае, если рассматривать их вне совокупности общей семантики того или иного декора.

Конкретно крест-соляр и крест-свастика в своем эзотерическом

¹Потанов Л. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных/Тюркологический сборник. 1972. С. 265.

²Костюков В. Буддизм в культуре Золотой Орды./Тюркологический сборник. 2007–2008. С. 188.; Кляшторный С. Монета с рунической надписью из Монголии/ Тюркологический сборник. 1972. С. 337.

содержании различаются динамической модальностью, т.е. солярный тенгрианский символ отражает стабильность и непреходящее значение солнца-неба во Вселенной древних тюрков. Иначе говоря, сакральная семантика этого креста предполагает статичность и постоянство окружающего.

Крест-свастика знаменует собой не столько солнце, сколько его движение в этом мире, помимо того, что он воспринимается как центр мироздания, он олицетворяет бесконечное движение – спиральное и вращательное. Соответственно, ведущая конституирующая роль одного или второго типа креста в конкретном узоре определяет характер всего орнамента и наоборот – динамичность или статичность орнамента позволяет нам выяснить его происхождение.

Метафизика креста как нельзя более иллюстративно прослеживается на примере разных типов балкарских и карачаевских кийизов. К слову, сравнение типовых орнаментов двух наиболее выделенных их разновидностей – так называемых «чегемских» и «холамских» («карасуанских») – выявляет устойчивые черты различия в композиции их узоров. Оставляя в стороне кардинальные отличия в технологии изготовления двух этих видов войлочных ковров («холамские» – это прорезные кийизы (рис. 1), «чегемские» – классические валяные), обратимся к основным композиционным характеристикам.

Прорезные «холамские» ковры, как правило, украшены орнаментом с единым крупным центром, и это главное ядро узора, чаще всего – именно крест. Он может быть абсолютно симметричным, может быть вытянут по одной из осей, быть сочетанием «бараньих рогов» или растительных мотивов – неважно. Суть холамского орнамента – обрамление стационарного креста, задающего и определяющего весь узор кийиза. Благодаря этой функции базового креста стабилен и стационарен весь рисунок, что, в свою очередь, подчеркивается необязательностью обрамляющего бордюра – холамские кийизы часто лишены какого-либо окаймляющего узора ввиду своей изначальной статичности, не требующей завершения в виде замкнутого на себе орнаментального мотива.

Чегемские кийизы в своем классическом варианте не имеют единого композиционного центра. Наиболее распространенный тип их орнамента – расположенные в несколько рядов косые крестообразные элементы, представляющие собой модифицированные и геометризованные свастики (рис. 2). Цельность и самодостаточность орнаментального поля, эзотерическая семантика которого лишена законченности ввиду априори динамического, неустойчивого характера свастики, задается статичным обрамляющим бордюром. Он выполняет в балкарских кийизах ту же функциональную роль – роль ограничения и завершения орнаментального пространства, –

что и «лабиринтное» окаймление древнегреческих сюжетных и декоративных рисунков.

Употребление того или иного вида креста, как мы можем видеть, его функциональная роль в архитектонике орнамента, сакральное значение, организационное воздействие, находятся в прямой зависимости от базового смысла, от символической первоосновы. Можно утверждать, что на примере креста и его типологических разновидностей мы наблюдаем, как разница в этническом происхождении изобразительных элементов задает значимые особенности их использования в декоре, собственно говоря – их семантический статус. Думается, единственной оговоркой следует признать тот факт, что, говоря конкретно об изобразительных элементах карачаево-балкарского орнамента, мы должны иметь в виду, что в данном случае существенной является не этническая разница, а, скорее, хроно-этническая, что, впрочем, принципиального значения не имеет.

Два пласта тюркского участия в этногенезе карачаевцев и балкарцев соответствуют двум волнам культурного влияния тюрков на этнос и задают некую семантическую дуальность устойчивых орнаментальных элементов, подобную семантической двойственности креста и напрямую восходящую к его цивилизационному происхождению. Формирование дуальности смысла не всегда отражается на реальном изображении самого элемента, но всегда – по крайней мере, при следовании орнаментальной традиции – влияет на общую архитектонику узора и его сакральный смысл.

Сказанное напрямую относится не к одному кресту, но также и к другим парным элементам карачаево-балкарского декора, в которых одна типологическая форма сохраняет семантику тенгрианства, а смысл дублирующего элемента восходит к постордынским культурным традициям, служившим этнической субстратной основой изобразительных практик тюрков исламского периода.

Как правило, этническая, если угодно – этно-хронологическая – дифференциация компонентов традиционных бинарных изобразительных архетипов карачаево-балкарского орнамента полностью совпадает с их дифференциацией по характеру динамической модальности. Говоря другими словами, тенгрианские изобразительные архетипы стабильны и требуют сочетания с динамическими в качестве обрамляющих, постордынские же, или, в общепринятой терминологии – «кочевые» – отражают изменчивость мироздания, они динамичны и существуют в окружении подчеркнуто статичных элементов.

Рассуждая о двойственности семантики устойчивых орнаментальных мотивов, мы должны отметить, что на сегодняшний день не уточнен даже сам набор этих мотивов, более того – исторические предпосылки формирования феномена семантической неод-

нозначности остаются вне внимания исследователей. Поэтому мы, предлагая концепцию хроно-этнической двойственности смыслов балкарских изобразительных архетипов, в качестве примеров последних можем предложить лишь абсолютно явные и однозначно доказательные их образцы. К таковым же, помимо креста-соляра и креста-свастики, относятся орнаментальный конструкт-окаймляющий бордюр: в стационарной интерпретации он обязательно имеет продольные ограничивающие элементы, в динамической модификации бордюр может представлять из себя сочетания геометрических фигур (например, треугольников), не имеющих какой-либо преобладающей пространственной ориентации. При этом бордюр сам по себе выступает в качестве вспомогательного узора, исходная функция которого – локализация орнаментального пространства. Он, таким образом, изначально представляет собой дополнительную компоненту динамического (позднетюркского) орнамента, однако уже в своей внутренней типологии имеет два главных подтипа, описанные выше.

К очевидным бинарам – причем различающимся визуально – можно отнести пары «квадрат-ромб», «круг-овал», составляющие которых также различаются по признаку динамичности-статичности и, как мы предполагаем, по происхождению и первичному смыслу. Даже не пытаясь выявить все дуальные соответствия в архитектонике карачаево-балкарского узора, мы можем, по всей видимости, констатировать, что парное представление устойчивых орнаментальных мотивов – либо визуально определяемое, либо семантическое – является системным конституирующим явлением этнического декора, и отражает мировоззренческую, гносеологическую дуальность окружающего мира, бывшего для предков народа и стабильно-статичным, и изменчивым.

1.2. Виды и типы орнаментального декора

Определяя время появления орнамента как эстетического феномена, практически все исследователи усматривают в нем часть инструментария познавательного плана, констатируют примат гносеологического начала: «Создавая орнамент, человек руководствуется чувством меры, порядка, расчета. Последнее обстоятельство существенно: этот вид искусства мог появиться только тогда, когда человеком был открыт порядок в мире» [9. С. 47.].

Однако само понятие «порядка» в нашем понимании существует в двух ипостасях – во-первых, «порядок» как некая форма эстетизации окружающего мира, усматривание некой ритмичности и системности в хаотичном случайном окружении; во вторых –

под «порядком» разумеется мера утилитарности и функциональной эффективности различных видов деятельности человека по отношению к объектам внешнего бытия. Понятно, что для любого архаичного общества органичным является второй подход – он фактически конституирует жизненные ресурсы человека в их целесообразности по отношению к мирозданию.

Гносеологический «порядок» подобного рода, усматриваемый человеческим разумом в природе, вытекает из характера жизнеобеспечивающих практик общества и проецируется на все виды деятельности этого общества. Говоря другими словами, до определенного этапа предполагаемый человеческим сознанием «порядок» подразумевает большее значение в жизненно важных объектах и, соответственно, меньшее – в менее важных. Исходя из этого, декор, будучи визуальной систематизацией усматриваемого порядка, также возможно расценивать как классификационную систему, позиционирующую объекты по степени их практической значимости, или, говоря словами Т. А. Бадяевой, «орнамент можно назвать поэзией зрительных образов, в которой царит не столько индивидуальное число, сколько всеобщее, важные для данного общества образы и идеи, выраженные в обобщенной форме» [15. С. 107.].

Неудивительно, что в системах орнаментального декора балкарцев и карачаевцев не наблюдается явного доминирования определенных изобразительных архетипов. Будучи результатом объединения нескольких культурных традиций и, пусть и похожих, но все-таки различных жизнеобеспечивающих практик, национальный карачаево-балкарский узор мог иметь преимущественную архетипическую базу в том случае, если бы происходил из исключительно близкородственных истоков. Однако, как мы выяснили, даже два тюркских слоя культурных напластований заметно различались между собой как в концептуально-философском, так и в типологическом плане. Мало того, что доордынская и ордынская эпоха отмечена господством тенгрианско-языческого цивилизационного фонда в отличие от буддийско-манихейского и исламского после XIV в. – но первый период является еще и субстратным, а второе тюркское влияние невозможно не признать внешне инокультурным.

С учетом иранских компонентов, автохтонных кавказских, к числу которых мы относим несомненное присутствие элементов кобанской культуры и возможные следы майкопской, с учетом некоторой вариативности архетипических фондов субстратных тюркских напластований, можно ожидать исключительного многообразия традиционных орнаментальных форм в искусстве балкарцев и карачаевцев, причем без ярко выраженной композиционной приоритетности одних над другими.

И это действительно так. Балкарский и карачаевский орнамент включает в себя сразу несколько узорных морфотипов, формирующих два основных класса орнаментального декора: геометрический и аналоговый, который возможно также назвать рисуночным. Хотя традиционно считается, что геометрический орнамент более архаичен, мы не видим реальных оснований для такого мнения, помимо визуальной его упрощенности. Ведь наиболее примитивные формы изобразительного искусства, первичные попытки передачи окружающего мира посредством линии, тона и цвета были отнюдь не геометричны – вспомним анималистку Ляско и Аль-Таиры. Геометрические фигуры можно и должно рассматривать как конечные эволюционные модификации рисунков – подобный характер развития присущ всем смысловесущим знаковым системам, и хотя орнамент, по сравнению, например, с письмом, сохраняет в качестве доминирующей эстетическую значимость, вне семантического качества само явление узора не существует.

Единственным, на первый взгляд, исключением, являются узоры на керамике, однако – только на первый взгляд. Как правило, геометрические узоры на посуде являются либо стилизацией аналоговых изображений, т.е. – рисунков, либо остаточными следами древних технологических процессов, неизбежно получавшихся в результате изготовления предметов. К таковым можно отнести клетку – эстетизированное напоминание о том этапе гончарного ремесла, когда она производилась путем обмазки глиной плетеных из лозы и ветвей предметов; или, например, спираль – напоминание о распространенном способе лепки сосудов из спирально укладываемого глиняного тѣжа.

Что же касается геометрического орнамента балкарцев и карачаевцев – повторимся: мы видим в нем развитую форму аналогового рисуночного узора, что вполне подтверждается и традиционными наименованиями используемых элементов. К геометрическому орнаменту относятся точки, прямые, ломаные, зигзагообразные, сетчато-пересекающиеся линии; круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали, меандр и т.д.

У балкарцев и карачаевцев большинство из них имеет устойчивые наименования, свидетельствующие об их стилизационном характере. Практически все элементы орнамента «читались» в конкретной культурной среде вполне однозначно. В настоящее время семантическое наполнение большинства элементов узора и орнаментальных архетипов потеряно, и, тем не менее, сохранившиеся термины «кюн» («солнце»), «кѣз» («глаз»), «ай» («месяц», «луна»), «баш» («голова»), относящиеся к элементам, совершенно не напоминающим называемые объекты, говорят о многом.

В числе наиболее частых первичных геометрических элементов – треугольник, встречающийся повсеместно и, можно сказать, – во

всех видах декоративно-прикладного искусства. Как правило, карачаево-балкарские ремесленники предпочитали изображение равнобедренного треугольника.

Ромб («мет») – еще один из системных элементов геометрических орнаментов. Иногда он выступает в качестве изолированного узора, но в большинстве случаев является организующим центром всего орнаментального поля. Частный случай ромба – квадрат. Ориентированный так, что биссектрисы его углов параллельны центральным осям включающей композиции, он и воспринимается как вариант ромба. В композициях очень часты рапортные сочетания ромба и квадрата, дающие зигзагообразный мотив – один из основных в бордюрных частях орнамента (рис. 3).

Наиболее частым элементом криволинейного характера является волна, иногда оформленная в виде фестонов, еще один обычный узор – сердце в небольших вариациях. Последние трактуются и как трансформированный и искаженный треугольник, и как осесимметричные разомкнутые кривые – тем более, что в подавляющем большинстве случаев сердце формируется как результат сочетания иных фигур и имеет жесткую композиционную локализацию. Розетки, расположенные по окружностям, представляются маркерным типом орнамента, свойственным видам узора на конкретных носителях – таких, как резьба по камню и дереву, кожаное тиснение, золотое шитье.

В целом все же следует признать, что геометрический орнамент в прикладном творчестве балкарцев и карачаевцев имеет узкоспециализированную направленность, и как самостоятельный парадигмально значащий вид не позиционируется. В чистом виде линейный орнамент встречается в одном виде карачаевского и балкарского прикладного творчества – в традиционных цветных войлочных коврах «ала кийиз», причем и здесь геометрические мотивы в большей мере использовались как основа орнаментальных композиций. Линейным и геометрическим композициям национального орнамента в высшей степени свойственны визуальный баланс составляющих деталей, явная математическая пропорциональность узорных элементов.

Геометрические мотивы орнамента балкарцев и карачаевцев, кстати, могут быть отнесены к архаичной части декора еще и по той причине, что композиции их в наибольшей степени сохранили мировоззренческую эзотерическую семантику. В отличие от аналоговых («рисуночных») узоров, они, как будет показано ниже, отражают не утилитарные предпочтения и практическое виденье окружающего, а в самом общем виде передают национальное понимание архитектоники мироздания. Подобное смысловое наполнение предполагает весьма протяженную историю семантических интерпретаций и, в принципе, свидетельствует о генезисе геомет-

рического узора в границах ранних форм мышления человека – вероятнее всего, узор подобного типа можно считать порождением мифического сознания, а антропоцентрические мотивы – вообще пережитком магической стадии развития человеческого мышления.

В смысле элементного наполнения геометрический орнамент возможно систематизировать лишь визуально, без учета внеконтекстуального смысла. На основании ныне существующих различных геометрических композиций в карачаево-балкарском орнаменте возможно выделить следующие основные составляющие элементы и фигуры, образующие декор, такие как:

1) точка и композиции из нее;

2) линейные мотивы, это: различные прямые, волнистые, ломаные, отрывистые линии, составляющие спирали, меандры, дуги и полукружие, кресты и свастики.

3) сетки, ромбы, треугольники, окружности, различные прямоугольные и многоугольные фигуры, составляющие замкнутые линейные построения.

Композиции из этих фигур и составляют геометрический орнамент, широко использующийся в узорных войлоках карачаевцев и балкарцев, а также встречающийся в художественной резьбе по дереву и камню, в ювелирном искусстве и вышивке.

В тесной типологической и семантической связи с геометрическими прямолинейными мотивами находятся рисуночные орнаментальные элементы гносеологического характера, отражающие наиболее значимые явления и объекты окружающего. К древнейшим из них относятся космогонические узоры (небесные светила, природные явления, божества и их знаки), самыми популярными из которых являются круг, крест и крест, вписанный в окружность – вариации символа солнца, объединенные в едином семантико-эмблематическом поле «кюн» («солнце»).

Это явление можно связать с религиозными верованиями карачаевцев и балкарцев, базировавшихся на почитании неба, солнца и небесных светил. Как известно, балкарцы и карачаевцы, как и их непосредственные предки первого этапа тюркского влияния, имели пантеон богов, возглавляемый верховным солярным богом Тейри.¹ Кроме того, орнаментальные узоры в виде солярных символов у народов Кавказа встречались еще в глубокой древности, в частности у носителей кобанской культуры. Можно предполагать, что

¹ Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов 13–19 вв. Нальчик, 1974, с. 245–257; ЦГВИА, ф. ВУА, д. 18508/3, л. 256; Азаматов К. Г. Пережитки язычества... с. 145–146. Азаматов К. Г. Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе. С. 83–84. Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР), Нальчик, 1984.

солярный культ перешел к балкарцам и от «кобанцев», которые, несомненно, участвовали в формировании балкарского народа.¹

Современным балкарцам и карачаевцам свойственны некоторые остаточные, фрагментарные элементы культа солнца.² Как известно, Тейри и по сей день весьма часто упоминается в живой разговорной речи балкарцев и карачаевцев. Естественно, реликты, связанные с почитанием и культом солнца, звезд нашли свое отражение и в прикладном искусстве балкарцев и его орнаментике.³

К космогоническим карачаево-балкарским орнаментам также относятся такие, как «кюн тутулгъан» («затмение солнца»), «кюн таякъла» («солнечные лучи»), «кюн чыгъыу» («восход солнца»), «кёк» («небо»), «ай балта» («полумесяц»), «жарыкъ ай» («светлая луна»), «даулет» («отец земли»), «къуйрукълу жулдуз» («комета»); к божественным знакам орнамента относятся «папай» – бог грозы и грома, «кёкбий» – бог неба, «элсан къол» – бог Земли, «жау жангур» – бог дождя, «Эрирей» – бог ветра, грозы и войны, «Чоппа» – бог грозы, покровитель плодородия, «тейри эшик» – божественные врата и т.д.

В своей значительной части фонд устойчивых мотивов и фигур карачаево-балкарского традиционного орнамента представлен в аналоговом («рисуночном») морфотипе. Поэтому центральное место в карачаево-балкарском орнаменте заняли плавные линии вьющегося стебля, спиральные завитки «рогов», трилистника, пальметты и другие криволинейные мотивы. Классификация их, в соответствии с композиционной онтологией этого вида орнаментов – напомним, что они в значительной степени призваны систематизировать горизонтальные и вертикальные взаимосвязи человека и окружающего мира, в отличие от геометрических, обращенных на отражение воспринимаемой структуры мироздания – может быть названа прототипической, т.е. зависящей от вида представляемых объектов окружающего мира.

В карачаево-балкарском орнаменте наиболее многочисленны зооморфные узоры. Они отражают мир древних скотоводов и земледельцев, связаны с мифологией номадической культуры и древ-

¹Азаматов К. Г. Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе. С. 84. Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР), Нальчик, 1984.

²Азаматов К. Г. Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе. С. 84. Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР), Нальчик, 1984. [Азаматов К. Г.] Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе. С. 84. Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР), Нальчик, 1984.

³Кузнецова А. Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982. С. 91.

нейшими формами специализированного жизнеобеспечивающего производства. Как пережиток еще более древних типов рекреативных практик, национальный узор знает элементы, связанные с мультикультурными ориентациями воспроизводства – это изображения оленей, птиц, фаллических фигурок. Кстати, практически все подобные фрагменты сохранили сходство с древнекобанской мелкой пластикой. Правда, отдельные зооморфные изображения могли появиться под влиянием более поздних культур. Так, например, мотивы птичек, петухов, бабочек могли быть привнесены из городских вещей [66.С.93–94]. Изображения мелких птиц («чипчыкъ») часто встречаются в виде украшений на женских шапочках, в формах застежек женских платьев, и они, естественно, эзотерической нагрузки лишены.

Зооморфные узоры в карачаево-балкарском орнаменте разработаны на основе реалистических изображений тотемных животных и птиц: барана, лошади, оленя, волка, быка, и других. Некоторые из них, например, узоры в виде «бараньего рога» (къочхар мюйюз) и следов животных («таукъ аякъ»-«куриная лапка», «ат-аякъ» – «нога лошади», «ит аякъ» – «нога собаки»), имели ритуальное значение. В карачаево-балкарском орнаменте также многочисленны узоры, напоминающие силуэты птиц, очертания их крыльев, шеи, лапок, например, «дорбункъул, къой чыпчыкъ» – скворец, «дууадакъ» – дрофа, «жаз тауукъ» – куропатка, и т.д.

Зооморфные фигуры карачаево-балкарского орнамента, не имеющие отношения к системам рекреации и воспроизводства – мелкие птицы, дикие животные, не являвшиеся ни промысловыми, ни потенциально опасными – классифицируются как реликтовые проявления эзотерической орнаментальной композиции, узора, ориентированного на познание окружающего мира, т. е. в своей онтологии сходного с геометрическим. Их присутствие и сам характер этого присутствия, локализованного на окраине смыслового пространства композиции, свидетельствует, во-первых, о развитости тотемизма и культа животных у предков карачаево-балкарцев, а во вторых, еще раз подтверждает нашу мысль о первичности рисуночного узора в сравнении с геометрическим, так как последний всегда несет сакральный смысл, а периферийные зооморфы часто выступают как дополнения к основному узору.

Аналоговые фигуры – «адам сурат», «мюйюз», «терек» и другие, функционирующие в качестве системообразующих, также свойственны карачаево-балкарскому традиционному орнаменту, причем в тех случаях, когда речь не идет о новационных эклектичных совмещениях разноплановых архетипов, они практически полностью определяют композицию узорного поля. Появление в «плавных» орнаментах геометрических прямолинейных фигур в подобных случаях исключено. Таких традиционных, имеющих

конституциональный ресурс, фигур в карачаево-балкарском орнаменте также несколько.

Одним из основных мотивов в системе зооморфного орнамента является рогообразная фигурка, имеющая ряд вариантов и в зависимости от начертания называвшаяся «кочкър мюйюз» («рога барана»), при наличии ромбообразного основания – «къочкър-баш» («голова барана»). Фигура, несомненно, имеет прямое отношение к тюркским культурам первого этапа (доордынский и ордынский периоды), так как в качестве субстратной присутствует не только у всех народов Северного Кавказа, но и у всех современных тюркских. В этой связи Мальбахов Б.Х. пишет: «Зооморфный орнамент, и в частности столь распространенные роговидные мотивы, сближает адыгское искусство с искусством балкарцев, калмыков, башкир, туркмен, казахов, киргизов, алтайцев и других скотоводческих народов» [75. С. 5.].

Мотив зооморфного орнамента – «бараньи рога», образуется следующим образом: единый ствол раздваивается, образуя пару симметричных завитков, интерпретируемых как условное изображение рогов барана. В орнаментах народов всего региона «бараньи рога» – пожалуй, наиболее частая форма, применяемая в резьбе на камне и дереве мастерами-златошвеями, в изделиях из войлока и кожи, национальных ювелирных украшениях. Используется в декоре как самостоятельный элемент и в композициях с другими мотивами.

Другой вариант «бараньих рогов» сохраняет в своей основе четко выраженный вышеописанный мотив, но усложняется добавлением других орнаментальных элементов: концы завитков и их изгибы нарощены лепестками, трилистниками или оснащены окружностями и мелкими кругами. Между завитками могут появляться геометрические элементы, лепестки и ланцетовидные фигуры; довольно часто – дополнение в виде стебля. В этих случаях рогообразные элементы, как правило, композиционно связаны с дендрологическими и представляют собой систему узоров с общими осями симметрии.

Мотив «бараний рог» с ромбом, как уже говорилось, рассматривается как единое целое (т. е. не расчлененный на рогообразный и ромб) и представляет собой стилизацию бараньей головы. Сочетания парных скрещенных рогов с довольно сложными ответвлениями также могут образовывать фигуры самых причудливых и неожиданных очертаний.

Очень часто рогообразные завитки используются расчлененно в композициях для обогащения и усложнения рисунка. В орнаменте, украшавшем женскую шапочку и платье, бараньи рога часто являются основой композиции, где бараньи рога прорастают растительными элементами (рис. 4). Вообще же «къочкър мюйюз» в

карачаево-балкарском искусстве встречаются в изготовлении декоративных войлоков, особенно аппликативных, в золотой вышивке, ювелирных изделиях.

Мотив «буу мьююз» («оленьи рога») – визуально являются сочетаниями нескольких криволинейных разомкнутых фигур. Он не имеет такого обширного распространения, как «рога барана». Используются обычно в композициях с другими орнаментальными мотивами. Олень также занимает видное место в орнаментике и прикладном искусстве древних предполагаемых предков карачаевцев и балкарцев – скифов, однако имеется ли прямая связь современного орнаментального архетипа с классическим скифским изображением оленьих рогов, сказать трудно – при сходстве общего абриса «буу мьююз» с рогами знаменитых скифских золотых оленей они, фактически во всех случаях, лишены их главной специфической черты – стилизованных до окружий завитков.

В целом мотив «оленьих рогов» встречается в орнаментальных композициях редко. В карачаево-балкарской традиции этот мотив используется в орнаментике войлочных ковров с врезанными и аппликативными узорами. Изображения оленьих рогов крайне условные, и с первого взгляда трудно рассмотреть их зооморфную основу. Судя по диапазону вариативности этого мотива в различных материалах, характерные черты и выразительность орнаментальной темы ветвистых оленьих рогов складывались, вероятно, в течение длительного времени [26. С. 13–14].

Существует еще одна группа рогообразных орнаментальных фигур, называемая «ёгюз мьююзле» («рога вола»). В отличие от «рогов барана», данная форма в качестве самостоятельной встречается относительно редко, чаще всего она представляет собой детали сложных орнаментальных композиций, потерявшие свой устойчивый традиционный смысл в составе орнаментальной композиции. Общий абрис их, как правило, – геометризированные и стилизованные формы, напоминающие рога быков и коров. «Ёгюз мьююзле» чаще всего встречаются в золотом шитье и ювелирных изделиях. В орнаментальных композициях эти мотивы довольно часто обогащаются разнообразными наростами, дендроподобными элементами. Дополнительные детали во многом унифицированы и видятся фрагментами основных орнаментальных форм, например: завитки от бараньих рогов, заостренные концы «рогов вола», ланцетовидный лепесток от трилистника и т.д.

В традиционном декоре балкарцев и карачаевцев широкое распространение имеют архетипы растительного орнамента, хотя совершенно понятно, что характер жизнеобеспечивающих практик как карачаево-балкарцев, так и практически всех их этнических предков не допускает мысли о древнем субстратном характере растительных узоров – за единственным исключением. Поэтому

дендрологические узоры, в частности в морфотипах, свойственных ювелирному искусству, золотому шитью карачаевцев и балкарцев, с высокой степенью вероятности могут быть определены в качестве наиболее поздних архетипов, последовавших за геометрическим орнаментом и зооморфией. Исключение составляет орнаментальный архетип, существующий во многих вариациях, но всегда узнаваемый в любых своих видах – условно стилизованное изображение цветущего (плодоносящего) дерева, который, вне всякого сомнения, может считаться одним из наиболее архаичных не только у балкарцев и карачаевцев, но и у всех тюркских народов.

В конкретных композициях он трактуется как символ счастья, плодородия, материнства, богатства и т. д., однако первичное его значение – космогоническое. Это – мировое древо, ось мироздания, сохранившееся в мифологии некоторых тюркских народов в неизменном виде, скажем, у якутов – «аал маас кудук», на которое нанизаны горизонты мира. Впрочем, большинство тюрков знает модифицированную форму данного объекта, в частности у балкарцев и карачаевцев мировое древо трансформировалось просто в ось вселенной, сохранив при этом лишь свой ствол, верхней точкой которого является Полярная звезда – «Темир Къзакъ». Очевидно, что первичное название данного объекта – «Темир Къзыкъ», что, собственно, и восстанавливает древнетюркскую космогоническую картину, так как в этом случае название имеет четкую и функциональную семантику – «железный кол» – т.е. однозначно восходит к идее мирового древа – оси Вселенной.

Остальные устойчивые архетипы растительного происхождения, конечно, также имели эзотерический смысл, но их семантика, не подкрепленная жизненными практиками карачаевцев и балкарцев, сегодня не сохранена в орнаменте, что позволило некоторым исследователям отнести их к разряду простых неосмысленных механических заимствований.

Так, один из популярных карачаево-балкарских растительных узоров – трилистник и лотос – считается прямым переносом орнаментальных деталей восточных тканей на местную почву [66. С. 93]. Подобное предположение напрочь лишает трилистник и лотос семантического наполнения, что, конечно же, в корне неверно. Оба этих элемента привнесены в карачаево-балкарскую орнаментальную традицию тюркскими культурами второго (постордынско-го) периода, следовательно, абсолютно неизбежно должны трактоваться как смыслонесущие мотивы, восходящие к буддийским цивилизационным стандартам. Именно поэтому лотос, его стилизованные формы и лотосоподобные фигуры могли заменять собой солярные знаки, в сущности выполняя в немногих, но типичных композициях роль центра вселенной – в буддийской, естественно, трактовке.

Лепесток или листок, стилизованный в ланцетовидном, растянутом виде. Выступает как агрегатированный элемент в узорах более высокого порядка – парой или тройкой, формируя, соответственно, двулистник или трилистник, при большем количестве лепестков они складываются в розетку.

Двулистник являет собой, как уже было сказано, агрегатированный вариант отдельного лепестка, в частных композиционных случаях – деградировавшую форму трилистника. Наиболее частая сфера применения – золотошвейные узоры, хотя может встречаться на любых других носителях.

Трилистник – стилизованное и в высшей степени эстетизированное изображение природного объекта, по всей видимости – клевера. Взаимное расположение листьев крестообразное (трехконцовый крест), т.е. мотив в некоторой степени геометризован. Встречается и как самостоятельный элемент, и в композициях с другими орнаментальными мотивами. Обладает большой степенью вариативности как данной схемы, так и ее модификаций. Чаще всего локализуется в золотошвейных узорах «вприкреп». Может использоваться в качестве самостоятельного узора на ограниченных и полузамкнутых площадях верхней одежды – углы тканевых плоскостей, обшлага, каймы пол и так далее. В качестве доминантного узорного мотива использовался также при оформлении шапочек, нарукавных подвесок, некоторых других предметах туалета и повседневного быта. Трилистник был и весьма распространенной формой ювелирных изделий тюркских женщин – с семантикой плодородия, многодетности, благополучия и охранными функциями.

Как уже говорилось, к числу наиболее древних растительных изображений в карачаево-балкарском орнаменте и, одновременно, наиболее актуальных относится мотив «древо жизни». Его бытование на протяжении столь долгого времени объясняется параллельным почитанием дерева в реальной жизни. Например, археологические данные свидетельствуют, что религиозные верования населения на территории современной Карачаево-Черкесии в период раннего средневековья тесно связаны с деревом. Так, при раскопках в Моцевой Балке найдено много амулетов, а также деревянные палочки из лощины и таволги. А. А. Иерусалимская считает, что здесь существовал устойчивый культ дерева [47. С. 54–57]. Х. Х. Биджиев исследовал на Хумаринском городище святилище зороастрийского типа VIII – IX вв. [22. С. 45–48]. Думается, что будет нелишним напомнить, что, невзирая на глубокое проникновение в культуру балкарцев исламских воззрений, поклонение дереву сохранялось в народной среде вплоть до начала XX столетия, т.е. до момента уничтожения последнего священного дерева балкарцев – Раубазы. Впрочем, можно утверждать, что в остаточных суррогатных формах данный культ существует до недавних

дней – полевые исследования свидетельствуют, что щепки срубленного дерева «Раубазы» еще полтора-два десятилетия назад сохранялись представителями старшего поколения в качестве оберегов.

В целом же, возвращаясь к месту и времени появления растительного орнамента в карачаево-балкарском декоре, можно еще раз констатировать, что это сравнительно позднее явление – позднее настолько, что архетипы его еще недостаточно закреплены в стабильных формах, и мы даже можем наблюдать проникновение абсолютно новых элементов и мотивов в контекст традиционного узора. Это, к слову, наблюдается на рубеже XIX и XX вв., когда украшение ювелирных изделий и деревянных предметов быта обогащается ранее неизвестным узором «москов» – стилизованным побегом растения, лишенным визуальной симметрии, что однозначно доказывает его чисто декоративный характер. Данная орнаментальная форма наиболее распространена в материале ювелирных изделий дагестанских мастеров, но нередко встречается в качестве украшений предметов быта в Балкарии и Карачае. Даже из названия понятно, что узор «москов» заимствован из орнаменталистики русского прикладного искусства и закономерно напоминает по своему общему абрису мотивы холмогорской росписи.

Антропоморфные мотивы карачаево-балкарского орнамента имеют достаточно ограниченную зону применения. Собственно говоря, все их можно свести к различным изобразительным трактовкам богини-родоначальницы, скорее всего, восходящей к древнетюркской Уммай – покровительнице детей, а изначально, по всей видимости – порождающей богини-матери. К.Г.Юнг как-то заметил, что в большинстве своих сюжетных узлов традиционный орнамент связан с порождающей зоной мира – с Богиней-матерью, поэтому хранителями орнаментальной традиции у большинства народов и являются женщины.

Это, практически буквально, отражено в традиционном орнаменте балкарцев и карачаевцев. Стилизованные изображения богини-родительницы в национальном орнаменте, как правило, имеют деталь, исследователями не атрибутированную. Во всех случаях богиня-мать, изображенная в центральной зоне орнамента, имеет схематизированное порождающее лоно. Однако в ряде образцов эта деталь выступает в качестве общей визуальной базы для фигур богини, а иногда симметричные антропоморфные фигуры соединены с центральным элементом дополнительным осевым выростом. Ряд исследователей интерпретируют данную осевую деталь как гипертрофированный фаллос, ссылаясь на вышивку из Осетии.¹ Действительно, такой, по всей видимости, весьма архаичный мотив

¹Берладина К. А. Народная вышивка Северной Осетии // Известия СОНИИ, т. 22, в. 4. – Орджоникидзе, 1960, с.131.

встречается в национальных вышивках Северной Осетии: антропоморфная фигура с воздетыми вверх руками (т.н. поза «Оранты») или с упертыми в бока руками (поза «ферта») – часто с изображениями увеличенного фаллоса.

Однако в карачаево-балкарских образцах центральной общей фигурой и центром симметрии всегда выступает солярный знак. Учитывая тюркскую устойчивую соотнесенность солярного начала с мужским, а женского – с земным, порождающим, мы должны без особых сомнений говорить о том, что перед нами – симметричные изображения богини-матери, на концах пуповин которых находится рожденный ими (или ею) солярный объект. В наше время все антропоморфные фигуры балкарского и карачаевского орнаментов объединены в рамках одного термина – «адам сурат» (рис. 5). Однако типологические различия и, естественно, разница в семантике центральных, определяющих всю композицию, фигур богини-матери и изредка встречающихся фигурок человека на периферии композиционного поля – иногда с обозначенными ногами – несомненны.

Итак, в карачаево-балкарской орнаментике существуют все основные виды орнамента: геометрический, растительный, зооморфный, антропоморфный, космогонический. На формирование орнамента как целостного художественного произведения значительное влияние оказали различные стороны социальной, культурной, духовной, религиозной и политической жизни карачаевцев и балкарцев. Различные религиозно-мировоззренческие системы, возникшие как среди язычества, так и прочих религий, проникавших в искусство карачаевцев и балкарцев, вносили в национальную традицию различные символические знаки и мотивы, которые нашли свое отражение в орнаментике.

Кроме того, карачаево-балкарский традиционный орнамент имеет и совершенно специфические элементы, в процессе практики трансформировавшиеся в декоративные, но, тем не менее, не утратившие своего знакового характера. Это – рунические, тамговые и тамгообразные элементы. Роль их, в основном, – идентификационно-смысловая, по этой причине они будут рассмотрены ниже.

1.3 Этно-идентификационная специфика карачаево-балкарского орнамента

Итак, орнаментальные архетипы карачаевцев и балкарцев подразделяются на следующие виды: геометрический (ромб, треугольник), растительный (лепесток, дерево жизни), животный (бараньи и оленьи рога), космологический (солярные знаки, тамги и амулеты),

антропоморфный (адам сурат). В свою очередь, основные орнаментальные виды разделяются на следующие типы:

Геометрический орнамент:

1 тип – прямолинейный: а) зигзаг; б) треугольники и их комбинации; в) ромбы и решетки из ромбов; г) квадраты и комбинации из них;

2 тип – криволинейный (спирали, завитки, вихревые и розетки).

Растительный орнамент:

1 тип – трилистники в различных модификациях;

2 тип – тюльпановидные мотивы в различных модификациях;

3 тип – прочие виды растительного орнамента.

Животный орнамент:

1 тип – рогообразный (бараньи, оленьи рога);

2 тип – стилизация натуральных животных (в том числе и орнитологические мотивы).

Космологический орнамент:

1 тип – солярные знаки «*кёк тамгъала*» (солнце, луна, полумесяц, звезды);

2 тип – спираль, окружность, обруч.

Антропоморфный

Адам сурат

В качестве отдельного вида орнаментальных элементов выступают племенные и родовые тамги и тамгообразные знаки.

Комбинаторные сочетания всех видов перечисленных элементов дают нам бесконечное множество орнаментальных компонент, однако их близкое генетическое, точнее, этногенетическое родство обуславливает некую монолитность общей архитектоники карачаево-балкарского декора. Ввиду этого в подавляющем большинстве случаев выделение из консолидированной массы орнаментальных мотивов и универсалий определенных этнообозначенных типов попросту невозможно – по крайней мере, в пространстве современного прикладного искусства народа.

Тем не менее, привлечение материала смежных научных дисциплин позволяет выявить и с высокой степенью вероятности установить основные этногенерационные виды композиции карачаево-балкарского орнамента. Этнографический материал свидетельствует, что материальная культура и искусство карачаевцев и балкарцев типологически могут быть отнесены к автохтонно кавказской, однако с явным присутствием инокультурных элементов – в основном, естественно, тюркских. Понятно, что высокая степень схожести и даже полной идентичности с другими автохтонами Кавказа может проистекать из новейших (последние несколько веков) культурных внедрений. Но даже принимая хрестоматийную атрибуцию тюркского культурного присутствия в качестве внешнего

влияния, подобное механическое толкование данного явления не может быть признано достаточным и научно состоятельным. Реальные основания институционального характера кавказских архетипов в орнаменталистике балкарцев и карачаевцев имеют гораздо более глубокие причины [5. С. 164].

Так, например, резанные по дереву, золотошвейные, а в отдельных случаях войлочные узоры генетически атрибутируются абсолютно четко – в значительной их части прослеживаются элементы культур кобанского и докобанского периодов. Орнамент войлоков указанного типа базируется на сочетаниях прямолинейных элементов геометрического характера, чем весьма напоминает узоры на древних сосудах кобанского и докобанского времени с их базовыми компонентами – ромбом, квадратом и треугольником. [105. С. 369–370]. В золотом шитье, а иногда и на войлоках присутствуют орнаментальные мотивы стилизованной бараньей головы, бегущей спирали и некоторых других элементов, также характерных для орнаментального искусства кобанской и позднекобанской эпох.

В рамках рассматриваемой темы весьма иллюстративным представляется традиционный дизайн некоторых бытовых предметов, во многом формирующийся за счет зооморфных деталей. В частности, зооморфные ручки традиционных балкарских деревянных чаш (рис. 6), несправедливо обойденные вниманием исследователей. Они представлены в двух типологических формах: подчеркнуто утилитарной, представляющей скорее простейший абрис того или иного животного; и с достаточно натуралистичным, иногда даже детализированным отражением внешнего облика (протомы тура, барана и т.д.). Впервые несомненная связь северокавказских гончарных сосудов с ручками первого типа и керамики эпохи раннего железа была выявлена А. А. Миллером [83. С. 56].

Сам А. Миллер отнес этот тип керамики к наследию кобанской культуры, что может вызывать сомнения, так как она по целому ряду фенотипических признаков ближе к сармато-аланской традиции. Это родство в наибольшей степени заметно при сопоставлении балкарских чаш обоих типов с сарматскими, о чем в свое время писала Е. П. Алексеева [5. С. 167]. Это вполне правдоподобное предположение, не выходящее, правда, за границы гипотезы, так как сегодня нет действительно жестких доказательств генетического соответствия карачаево-балкарской и сарматской посуды – керамика последних вообще лишена реалистических зооморфов. Сходство же изобразительных и общеформальных архетипов прослежено на фрагментарном уровне – например, типологическое совпадение нескольких разновидностей ручек сосудов, от простейшей до достаточно сложной конфигурации.

Близкое сходство прослеживается и в орнаментации сосу-

дов: плотные ряды треугольников с взаимно перпендикулярной штриховкой, вертикальные полосы из 3–4 параллельных линий, треугольные выемки вдоль устья или доньшка сосуда и пр. [20. С. 155].

Однако свидетельства подобного рода не могут восприниматься в качестве прямых доказательств генетического родства орнаменталистики, так как интерпретации устойчивых архетипов узоров на керамике, в частности, весьма мобильны даже в историко-методологическом плане. К слову, упомянутый весьма стабильный элемент керамического узора – треугольник с взаимной перпендикулярной штриховкой – встречающийся на огромном пространстве от Дуная до Алтая, трактуется некоторыми исследователями как стилизованная лигатура тюркских рун «Ш» и «Ч», читаемых как «ашыч», т.е. «предназначенное для еды», «горшок», «котелок» и т.п. Понятно, что эта версия однозначно приводит к нескольким радикальным выводам – от существования тюркского или пратюркского сообщества на означенной территории чуть ли не с периода Валдайского оледенения, до признания временем возникновения тюркской руники второго тысячелетия до Рождества Христова, что, собственно, и утверждает автор данной теории. Более реалистичными, доказательными и плодотворными выглядят наблюдения над культурными соответствиями, подтвержденными многократно без опоры на единственный артефакт, и в этом смысле мы можем принять замечания Е. Н. Студенецкой, сделанные ею относительно дизайна деревянных предметов быта карачаевцев. Предметы быта карачаевцев и балкарцев украшены орнаментом, несущим явные признаки родства с культурой древних кобанцев, в особенности это относится к мотивам традиционных карачаево-балкарских резных узоров – спирали, зооморфы, геометрические элементы. Формы рукояток балкарских деревянных чаш, вне всякого сомнения, идут от общепризнанных мотивов сармато-аланского происхождения [5. С. 167].

Длительные культурные контакты с аланской культурной средой, несомненное участие части алан в этногенезе народа явственно зафиксированы в балкарском орнаменте, где стабильно обнаруживается устойчивый антропоморфный символ, называемый «адам сурат» (изображение человека). Присовокупим, что балкарский орнаментальный мотив «адам сурат» неоспоримо перекликается с антропоморфной торевтикой на аланских бляхах IV–V вв., раскопанных археологами на территории Керчи, Северной Осетии, Карачаево-Черкесии.

Антропоморф «адам сурат» весьма интересен с точки зрения эволюции эстетических представлений карачаевцев и балкарцев, а также изменения функциональной роли орнамента в процессе ремесленной и, соответственно, дизайнерской практики народа.

Не подлежит сомнению, что изначальный статус «адам сурат» – эмблематическое изображение божества. Об этом можно судить по тому, что наиболее архаичные примеры использования данного элемента – архаичные и по датировке, и по характеру использования в орнаментальном обрамлении – чаще всего представляют нам его в соседстве и функциональном взаимодействии с солярными и другими небесными знаками.

Иначе говоря, на ранних этапах эволюции «адам сурат» явно нес некую эзотерическую нагрузку. Затем, на каком-то этапе развития прикладных ремесел и осознания окружающего, он был переосмыслен как антропоморф, что логично следует из его традиционного и принятого у балкарских ремесленников названия. Быть может, и на этой стадии семантика «адам сурат» предполагала некую сакральность и функциональность относительно качеств предмета-носителя.

Однако позднее – по всей видимости, не далее, чем в последние сто-двести лет данный элемент получил еще одно наименование, и теперь терминологические обороты «адам сурат» и «гинжи сурат» («изображение куклы») практически являются у мастеров-ремесленников полными синонимами. Опять-таки, исходя из наполнения нового термина мы понимаем, что окончательное осмысление этой постоянной детали декора было сугубо эстетическим, ни божественный, ни магический, ни качественный смысл за изображением «адам сурат» создателями не усматривались. В своем характерном виде фигура сохранила генетическую связь с божественным (небесным) миром лишь в том, что в наиболее типичных случаях она встречается на кайме и в треугольных промежутках между основными солярными и небесными знаками. Кроме того, в упомянутых промежутках антропоморф чередуется с орнаментальной формой «джетек» (отросток, побег), в символике которого нетрудно разглядеть идею Мирового древа. К этому можно добавить устойчивое сочетание цвета в балкарском орнаменте – черного, белого и красного, что объясняется влиянием иранской эзотерической колористической традиции.

Культурное наследие группы тюркских народов доордынской эпохи видится единообразным в той степени, которая не позволяет дифференцированно вычленивать элементы, например, кипчакского или булгарского происхождения. И все же этнография дает немногочисленные, но весьма показательные примеры, говорящие о том, что кипчакский элемент был одним из компонентов карачаево-балкарского этногенеза. Орнамент аппликативных войлоков, изготавливаемых карачаево-балкарцами, выполнен в тюркских кочевых традициях и имеет сходство с орнаментом ногайским, казахским, киргизским и др. Сама столь широкая география бытования устойчивых архетипов декора, в принципе, совпадает с ареа-

лом расселения в X–XIII в. кипчакских (половецких) племен, что позволяет сделать вывод о соответствующем этническом происхождении тех элементов, которые в настоящее время, полностью совпадая, бытуют у целого ряда тюркских народов. Напомним в этой связи то очевидное обстоятельство, что сам обычай изготовления и использования в быту узорных войлоков, столь характерный для кочевников (например, для ногайцев), горским народам Кавказа не свойствен. Существование этого обычая у карачаевцев и балкарцев Е. Н. Студенецкая справедливо объясняет наследием кипчакских предков этого народа [105. С. 370].

В комплексе устойчивых архетипов и орнаментальных форм карачаево-балкарского народа возможно выделить – очень приблизительно и с серьезными допущениями – печенежскую компоненту. Единственным основанием этого является достаточно жесткая территориальная привязка производства кийизов «холамского» («карасуанского») типа к ущелью Черека-Холамского. Прорезные войлочные ковры изготавливались и в других местах исторического проживания карачаевцев и балкарцев, однако именно в селах Холамо-Безенгиевского общества их производство было традиционно-преимущественным. Кроме того, в отличие от войлоков с валяным узором, «холамские» прорезные орнаменты («бичген кийизы») отмечены фактическим отсутствием в них желтых и рыжих цветовых пятен. Можно предполагать, что подобное колористическое ограничение объясняется практикой табуирования на определенные «божественные» и «царские» цвета в изготовлении предметов быта, предметов утилитарного назначения – напомним, что печенеги, перед появлением на Северном Кавказе находившиеся под непосредственным влиянием китайской цивилизации, вполне могли и даже наверняка имели подобные табу. Памятуя же о том, что печенежская этническая компонента наиболее очевидно зафиксирована в конкретном названии населенного пункта горной Балкарии («Безенги») и, именно благодаря последнему, вообще делается предположение о ее существовании в рамках карачаево-балкарской культурной традиции, то логично было бы именовать кийизы упомянутого типа не «холамскими», а «безенгиевскими». Однако, повторимся, печенежская составляющая в материальной культуре карачаевцев и балкарцев, равно как и в их этногенезе – не более чем гипотеза, требующая дополнительных исследований.

Золотоордынский период с точки зрения внесения каких-то новационных элементов в орнаментальный контекст карачаево-балкарского народа вряд ли что-то дал. Так называемое татаро-монгольское нашествие, по сути, было сменой государственной локализации при постоянстве культурной традиции – к моменту завоевания Северного Кавказа монгольская правящая элита Орды

была полностью тюркизирована, а конфессиональная и культурная толерантность ее была частью внутренней политики.

Понятно, что формирование любого национального орнамента представляет собой процесс интеграции в единую семантическую целостность элементов различного происхождения, каждый из которых априори обладает статусом смыслового знака. Можно предполагать, что немалую роль при этом играет этноидентификационное содержание подобных знаков. Действительно, наиболее архаичные виды орнаментов выполняют функции «визитной карточки» – будучи нанесенными на тела людей, например, они обозначают родовую или племенную принадлежность, иногда с прямым указанием на последнюю в виде изображения тотемного животного.

Однако развитие орнамента не проходит изолированно внутри рода, племени или этноса. Это, за редчайшими исключениями, всегда происходит при влиянии внешних традиций, каждая из которых оставляет свой след в семантике и формах узора: «Племена, разработавшие тот или иной орнаментальный комплекс, надолго сохраняют входящие в него мотивы. Части или группы распавшегося племени нередко расходятся, теряют связь между собой, но орнамент продолжает хранить древние традиции, свидетельство о древней общности этих групп».


Проблема этнической идентификации орнаментальных мотивов в этой связи имеет двоякую направленность. Понятно, что «общность» выявляется при сопоставлении орнаментальных мотивов достаточно однозначно. К слову, даже не зная о принадлежности тюркских народов к одной языковой группе, сторонний наблюдатель может сделать вывод о родстве этих этносов просто на основании визуального ознакомления с их войлочными коврами, например.

С другой стороны – столь тесная связь и видимое единообразие традиционных орнаментов ставит под вопрос возможность их этнической идентификации уже внутри единого культурного ядра, и чем значительнее количество интегративных компонентов, тем менее вероятность адекватного выделения их национальных маркеров. К сказанному можно добавить, что все эти соображения касаются карачаево-балкарского орнамента в наибольшей степени.

Монолитность и единообразие тюркского культурного наследия ордынского и доордынского периодов делает весьма затруднительным вычленение определенных этнообозначенных архетипов – в том числе и в традиционном орнаменте карачаевцев и балкарцев. Однако ряд очевидных обстоятельств позволяет сделать в этой области определенные выводы с высокой степенью вероятности. Так, например, существует некий горизонт рунических событий, временная локализация которого если и не может быть проведе-

на с четкой хронологической атрибуцией, то, в любом случае, лежит до времени кавказского похода Тамерлана. Северокавказский ареал тюркской руники наименее изучен, но мы можем наверняка утверждать, что эпиграфика вряд ли связана с половецким (кипчакским) этническим субстратом – на огромном пространстве кипчакских кочевий от Балатона до Прииртышья не наблюдается сплошного поля распространения руники. Между тем характер рунических надписей северокавказского ареала свидетельствует, что если даже рунический алфавит и существовал в выродившемся, фрагментарном виде, то носителями его были совершенно разные слои населения, и употребляем он был повсеместно. Объяснить иначе подавляющее количественное преимущество коротких бытовых надписей утилитарного характера над любыми другими – торжественными, ритуальными – мы не можем. В эпиграфике же Северного Кавказа огромная доля рунических надписей – указания на функциональность предмета типа «горячее», «для пищи», «для водки» и т.д. Маловероятным представляется болгарское происхождение руники – по той простой причине, что на сегодняшний день не существует описанного фонда тюркской рунической эпиграфики, связанной с казанскими татарами и вообще – с Волжской Булгарией.

Исходя из соображений стадияльного развития тюркской руники и принимая во внимание предполагаемое время ее проникновения в регион, мы можем предположить, что гуннский период также не оставил рунических следов. Таким образом, предполагаемым этническим субстратом-носителем руники можно считать хазар, алан и печенегов – если уж принять версию об их участии в этногенезе. Кстати, вышеуказанные соображения вновь возвращают нас к вопросу о языковой принадлежности алан – по крайней мере, значительной их части.

В рамках же заявленной темы исследования проблемы рунической этноидентификации интересуют нас по причине явного присутствия тюркских рунических знаков в традиционном орнаменте балкарцев и карачаевцев. Если это можно оспорить по части узоров, создаваемых на деревянной или каменной основе – признав рунические графемы тамгами и тамгообразными метками – то наличие их на войлочных коврах сомнения не вызывает. Некоторые из них при всем желании нельзя признать тамгами. Например, классическое руническое «М», представляющее собой Х-образный знак с примыкающим по горизонтальной оси углом:  Внешний вид данного элемента может меняться, очерченный приставным углом сектор площади может быть сплошным цветовым пятном, приставной угол редуцирован и так далее. Суть от этого не меняется – перед нами графема, имеющая рисуночное происхождение и первоначально служившая обозначением рыбы («балыкъ»

или «малыкъ»). В случаях использования рунического знака «М» без приставного угла мы имеем дело с деградировавшей формой графемы – косым равнобедренным крестом, но тогда семантика ее также однозначно устанавливается по локализации – в подавляющем большинстве случаев указанный крест находится во внутрибордюрном поле войлоков, сопровождая центральные конституирующие фигуры и ориентируясь, в основном, по параллельным бордюрам осей. Напомним, что в тюркской традиции внутрибордюрное пространство, пространство между главными центральными фигурами орнамента войлоков называется «суу», т.е. «вода», что, собственно говоря, снимает всякие сомнения относительно смысла рассматриваемых знаков и их идентификации как рун.

Более-менее уверенно мы можем утверждать, что цветное сплошное или контурное полукружие также является руной в полном смысле – это рисуночная руна «ай», восходящая к изображению ущербной луны и обозначающая звук «J». Наше предположение подтверждается тем, что указанная орнаментальная фигура всегда сопровождает свастики и тенгрианские солярные знаки.

В целом, повторимся, время бытования рунического алфавита на Северном Кавказе настолько отдалено, что попытки точной семантической интерпретации его знаков в современных орнаментах почти во всех случаях обречены на провал. Но несколько достаточно правдоподобных, а в случае с графемой «М» – почти несомненных – трактовок, позволяют констатировать, что руника присутствует в традиционном орнаменте балкарцев и карачаевцев. Отсюда следует несколько выводов, главным из которых можно считать то, что само наличие рунических знаков в составе национального орнамента является субстратной чертой, определяющей этническую специфику карачаево-балкарских узоров – хотя бы потому, что эта их особенность имеет, как минимум, восьмисотлетнюю историю (мы ориентируемся по позднейшим датировкам рунических памятников). Кроме того, из нескольких десятков современных тюркских народов прямыми носителями рунической традиции могут считаться лишь несколько – те, которые проживают в границах ныне зафиксированных рунических ареалов. Напомним, что западнее Урала таких ареалов всего три – салто-маяцкий, секлерский и северокавказский, и первые два из них уже не связаны с культурой какого-либо тюркского народа. Поэтому мы абсолютно однозначно можем считать применение рун в исконном качестве знаков алфавита чертой этносемантической специфики карачаево-балкарского орнамента.

Глава 2

СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОГО ОРНАМЕНТА

2.1. Карачаево-балкарский орнамент и его интерпретация

Классическое определение орнамента представляет его как вид изобразительного искусства, основной чертой которого является оговоренность форм передачи объектов реальной действительности и связанной с этим устойчивости и смыслового содержания узора и его элементов. Иначе говоря, спецификой орнаментального искусства является передача стабильной семантики от поколения к поколению в рамках отдельного этноса без ее изменения в общественном сознании в достаточно обширных хронологических рамках. При этом переход форм орнамента из одной культурной среды в другую чаще всего меняет и их смысл, однако не влияет на характер его осознания, остающийся общественным.

С этой точки зрения проблематичной выглядит сама классификация орнамента как вида искусства. В современном понимании искусство – прежде всего индивидуальное творчество, а высшим мериллом эстетического качества любого произведения искусства является степень отражения уникальности самовыражения автора-творца. Древнейшие же формы орнамента являются побочным продуктом технологии изготовления предметов, декорированных тем или иным способом. Так, например, самые архаичные узоры на керамике – клетка и упорядоченная штриховка, вне всякого сомнения, происходят от следов сплетенных веток, являвшихся основой первых бытовых изделий из глины, а орнаментальные композиции из отпечатков человеческих рук на стенах ряда пещер, скорее всего, трансформировались из первичных случайных мазков первобытного художника, работавшего над своими произведениями без кисти и мастихина. Поэтому говорить об орнаменте как об искусстве, определяя таковое как индивидуальное осознанное самовыражение, мы можем лишь с известной долей допущения.

Эстетические учения прошлого, кстати, проводили четкую грань между творчеством «свободным» и «механическим», причем до эпохи Ренессанса относили к последнему все виды изобразительных искусств: «...Первые охватывали семь видов – грамматику, риторику, диалектику, арифметику, музыку, геометрию и астро-

номию,.. вторые включали все ремесла, а с ними вместе и изобразительные искусства... Гуго Сен-Викторский определял поэзию как всего лишь «приложение» к «свободным искусствам».¹

Закрепление технологических реликтов в качестве орнаментальных устойчивых элементов, вероятнее всего, имело утилитарную роль – с точки зрения примитивного человека, разумеется. Он попросту закреплял магическим способом функциональные качества предметов: клетчатый рисунок на глиняном горшке, например, мог, с его точки зрения, придавать относительную прочность плетенных и обмазанных сосудов их более поздним аналогам, изготовленным без лозовой основы. Логичным выглядит предположение, что орнамент в целом формировался как магическое, эзотерическое приложение к прикладным ремеслам, сохраняя и фиксируя те или иные качества изготавливаемых предметов, которые считались необходимыми и ранее отличали данные объекты в силу особенностей их производства. Наиболее четко это проявляется на предметах, пожалуй, ранее всего потребовавших от человека профессионального исполнения – оружия и защитных доспехах. Например, традиционный узор из последовательных изогнутых клиньев на металлических основах военных шлемов большинства народов Европы. Его часто интерпретируют как стилизованное изображение морской волны. Однако более предпочтительным видится восприятие его как условного изображения кабаньих клыков, коими вплоть до позднего средневековья укреплялись кожаные шлемы малосостоятельных воинов. Использование кабаньей шкуры в качестве доспеха, а кабаньего черепа вместе с клыками в качестве защитного головного убора зафиксировано в «Илиаде». Поэтому мы имеем все основания предполагать, что реальные кабаньи клыки попросту «перекочевали» на металлические доспехи, став элементом орнамента, который должен был передать надежность защиты древнего доспеха своим развитым разновидностям.

Аналогично дело обстоит с узором «плетеная коса», появившимся на металлических шишаках как память о тех временах, когда коса длинных волос – иногда с вплетенными в нее твердыми деталями – служила защитой от ударов медного оружия, то же самое можно сказать о стандартном восточном узоре из спирально закрученных секторов, идущих от бармицы к острию шлема. Вспомним знаменитые шлемы тевтонских рыцарей и шлем Александра Македонского, давший своему обладателю прозвище «Зулкарнай» – «Двурогий». Закрученные сектора, из которых состоит основной металлический корпус шлема подобного типа, никоим образом не прибавляют доспеху прочности. Но они обязательны, ибо представляют собой условные рога, собранные в конус – с уче-

¹Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. С. 23.

том того простого обстоятельства, что во времена использования последних в качестве материала для оборонных одеяний они (рога) действительно являлись наиболее прочными элементами из всех применявшихся.

Закономерно полагать, что орнаментальные формы как неотъемлемая часть прикладного искусства во всех видах традиционных ремесел присутствуют в декоре в качестве символических обозначений тех или иных объектов, отмеченных особыми рабочими качествами. Орнамент призван передать эти рабочие качества вновь изготавливаемым предметам. Иначе говоря, семантика орнамента функциональна в координатах архаичных типов мышления – во-первых. Семантика орнаментальной композиции была вполне прозрачна для человека, жившего в пространстве архаичных представлений об окружающем, а сами первичные системы гносеологии – магия, тотемизм – полностью детерминировали как семантику узоров, так и их форму.

По мере развития человеческого общества и, естественно, мышления, первичное содержание орнаментальных мотивов трансформировалось, постепенно теряя характер витального инструментария, помогавшего людям выживать. Приход же монотеистических верований полностью лишил узор как таковой его магических функций, тем самым разрушив единую семантику орнамента, во многих случаях заменив традиционное содержание некоторых элементов на новое. Тем не менее, языческие мотивы, связанные с народными мифами, еще долго и прочно жили в декоративно-прикладном искусстве. Иначе говоря, если в периоды доминирования примитивных форм мышления – магической и мифической – орнамент был, точнее, воспринимался, важным механизмом адаптации общества к вызовам агрессивного мира, с приходом и утверждением новых форм сознания, основанных на рациональном восприятии, он стал частью культурного универсума, фиксируя преимущественно художественные предпочтения общества [12. С. 26].

С другой стороны, семантика орнамента всегда устойчива и определена, так как именно постоянство значения узора или его элементов лежит в основе его первичного назначения. Естественно, по мере развития человеческого общества магическая составляющая смыслового содержания орнамента постепенно терялась. Однако это не меняло самого смысла – «бараний рог» оставался именно бараньим рогом в своем стилизованном виде, дендрологические узоры оставались изображением растений и так далее.

На определенном этапе магическая функциональность орнамента была заменена на эстетическую, он начал рассматриваться как художественная составляющая изготавливаемых предметов, однако, повторимся, константность семантики орнаментальных форм является их обязательным качеством.

Поэтому орнамент всегда существует в совершенно определенном культурном поле, если быть точнее – он всегда декларирует конкретную этническую культуру. Традиционность смысла узора и его постоянство, то есть художественная значимость, возможны лишь в границах схожих эстетических стандартов, при сохранении преемственности семантической интерпретации, а это условие соблюдается лишь в однородной среде национального мировоззрения.

С этой точки зрения, различные виды традиционных карачаево-балкарских орнаментов, вне всякого сомнения, «читаются» в пространстве общетюркской культуры. Учитывая же ее номадический, в основном, характер, мы можем утверждать, что семантика элементов карачаево-балкарского декора тесно связана с бытийным окружением и витальностью кочевых народов.

Основное свойство любой номадической культуры – ее открытость. Учитывая огромные пространства, на которых одновременно проживали тюркские народы и их тесные контакты с совершенно различными по своему характеру цивилизациями – Китай, Тибет, Персия, славянский мир, Византия, пестрота и неоднородность цивилизационных показателей различных ветвей тюрков неудивительна и вполне ожидаема. Средневековые узбеки практически по всем слагаемым своего быта и презентативной культуры резко отличались от уйгуров, те, в свою очередь, мало чем напоминали кипчаков Паннонии. Тем не менее, в современном понимании – все они тюрки. И дело не только в языке. Лингвистический принцип объединения не универсален, примеры испаноговорящих филиппинцев и англоязычных аборигенов Гавайских островов четко фиксируют этот факт.

Основными показателями генетического родства народов служат наиболее стабильные параметры культуры народов, той ее части, которая служит основой, субстратом. Устойчивость орнаментальных форм и, еще более – семантики этих форм – позволяет считать традиционный национальный декор одним из основных признаков общего происхождения народов, их родства. Являясь выражением исконного представления и осмысления окружающего мира, орнамент с течением времени лишь повышает устойчивость своего смыслового наполнения. Контакты с носителями иной культуры, «размывающие» первичный облик народа в одних областях самовыражения, компенсируются стабильностью в других секторах, с этой точки зрения воспринимающихся коллективным сознанием нации ориентирами этнической самоидентификации: «Племена, разработавшие тот или иной орнаментальный комплекс, надолго сохраняют входящие в него мотивы. Части или группы распавшегося племени нередко расходятся, теряют связь между собой, но орнамент продолжает хранить древние традиции, свидетельство о древней общности этих групп».

Процесс этот, однако, не однозначен. Как мы покажем далее, семантика орнамента в целом может меняться, каждое конкретное изделие, покрытое узором, способно выражать некую мировоззренческую картину, отличную от той, которая предлагается у другого (родственного) народа, даже в случаях полного или почти полного совпадения самого узора. В этом смысле схожие сочетания одинаковых элементов, например, на алтайском войлочном ковре и на карачаево-балкарском кийизе могут обозначать не одно и то же.

Очевидно, что в ходе развития общественных взаимоотношений, в процессе перехода народа из одной их стадии в другую, ремесла, а вместе с ними и прикладное искусство, также меняли формацию. Конечным итогом стала полная коммерциализация ремесла и, соответственно, потеря мировоззренческой концептуальности орнамента вообще. Узор на предмете при товарном производстве становится простым украшением, и лишь инерция традиции позволяет приблизительно определять его первичное смысловое содержание. К слову, уже в 20-х – 30-х гг. прошлого века производство валяных изделий из шерсти приобрело в Балкарии и Карачае массовый характер. Совершенно не случайно именно в эти годы начинают стираться общекомпозиционные различия между орнаментами чегемских, баксанских, черекских и холамо-безенгиевских кийизов. Мастерицы попросту не задумывались над вопросами сохранения того или иного стиля и стремились к улучшению товарного вида изделия. Так, линейно очерченный краевой бордюры кийиза – действительно придающий ковру некую завершенность и эстетическую целостность – перекочевал из чегемских войлоков во все остальные их разновидности. В эти же годы в употребление вошли рыжие и золотые цвета, до этого не использовавшиеся ввиду соображений статусного характера.

Иногда осознаваемый смысл орнамента теряется в прямой зависимости от изменения социальной среды. Насечка на обжимающих кольцах коновязи («тогай»), ранее служившая знаком дворянского происхождения и принадлежности к определенному атаулу (генетической фамильной линии), превратилась в простой декоративный элемент сразу после прихода и утверждения Советской власти, тогда же потеряли свое исконное значение узоры и расцветка родовых флажков, употреблявшихся при различных обрядовых действиях (например, свадьбах) и т. д.

Иначе говоря, восприятие производимого продукта как простого товара создает условия для полной десемантизации общей орнаментальной композиции. Однако еще и до этого этапа существующее жизненное окружение, системы хозяйствования, ландшафтные условия могут влиять на комплексную символику орнамента. Выше мы упоминали, что в карачаевских и балкарских войлоках фоновое пространство называется «кёк» («небо»), в отличие от всех других

тюркских народов, у которых оно именуется «суу» («вода»). В порядке рабочей гипотезы можно предположить, что общетюркское значение более архаично. Общетюркский орнамент воспроизводит мировоззренческую модель, восходящую к буддийско-индийской мифологии, где первоосновой вселенной была именно вода, безграничный и вечный океан.

Прочтение типичного тюркского орнамента в этой версии вполне прозрачно. Фон – вода, в окружении воды – либо солярные крестообразные и другие небесные знаки, либо мировое древо, либо различные сочетания указанных элементов. Краевой бордюр при этом у разных народов может быть разным – от клеточного условного изображения остова юрты до различных модификаций знака бесконечности. Часто бордюр вообще отсутствует. Во всех случаях перед нами – мифологическая схема мироздания; она либо разомкнута (при отсутствии бордюра), либо обрамлена границами дома-мироздания некоего божественного начала.

Совершенно иная трактовка напрашивается в случае рассмотрения карачаево-балкарского войлочного узора. В сущности, наши мастерицы воссоздавали на коврах стилизованную картину реального национального ландшафта. Знаки солнца, знаки луны, в соответствии с визуально наблюдаемой реальностью, располагаются на фоне неба. Заметим в этой связи, что частота использования центральной фигуры мирового древа в карачаево-балкарских кийизах весьма незначительна в сравнении с частотой использования солярных символов, да и само древо чаще всего трансформировано в некую переходную форму, которую тоже возможно воспринимать как крест. Кроме того, бордюрное окаймление для карачаево-балкарских ковров – практически обязательный элемент. И здесь надо заметить, что наиболее типичным бордюром является линия из совмещенных треугольников. Подобный узор, кроме как у балкарцев и карачаевцев, обычен у горных алтайцев. Мы видим в этом подтверждение нашей гипотезе о ландшафтном типе орнаментального представления, ибо в нашем прочтении данный бордюр – не что иное, как стилизованное изображение гор, в зрительных представлениях балкарца, карачаевца или алтайца действительно окаймляющих небо. Говоря другими словами, семантика и концептуальное содержание общей композиции тюркского орнамента, вполне возможно, претерпели существенные изменения даже на стадии их сакрального, символично-значимого применения. Однако версификация содержания общей орнаментальной композиции никоим образом не меняет смысла составляющих ее элементов. Их значение, как уже говорилось, стабильно и неизменно у всех тюркских народов, и для карачаевцев и балкарцев, скорее всего, представляло собой одну из компонент их систем этнической самоидентификации: «Орнамент – художественное отражение мировоз-

зрения и культуры народов, его изобразительный фольклор. Как вид народного творчества имеет безгранично широкое содержание, разнообразнейшую тематику, неразгаданную языковую и смысловую тайну. Он ярко свидетельствует об уровне материальной и духовной культуры народа, в нем сосредоточены глубина его мысли, творческая фантазия, художественное мастерство» [90. С. 3].

Можно с уверенностью утверждать, что карачаево-балкарские орнаментальные элементы в своей семантике полностью аналогичны общетюркским. Однако, вполне возможно, что и здесь существуют исключения. В первую очередь это касается дендрологических деталей национального узора – они, так же как и общая семантика конкретных орнаментальных композиций, могут иметь не мировоззренческое, мифологическое по своей сути содержание, а быть отражением части этноландшафта.

Причина этого достаточно проста – за века бытования культа дерева у карачаевцев и балкарцев данный объект претерпел существенные изменения, потерял свой статус общевселенского конструкта. Суть их в постепенном сегментировании, «дроблении» космического отвлеченного символа и переносе эзотерического потенциала «вечного древа жизни» на конкретные деревья, произрастающие на территории Балкарии и Карачая. То есть – уже на уровне религиозных представлений балкарцы и карачаевцы поклонялись реальным растениям, которые, с одной стороны, были объектами культа, с другой – визуальными деталями повседневного окружения.

Культ конкретного дерева у карачаево-балкарского народа существовал в виде концепта этноформирующего характера. Последнее священное дерево на территории Балкарии – Раубазы, судя по устным рассказам, было срублено не ранее начала XX в., но еще долго после этого женщины-балкарки хранили его щепки, считая, что они могут помочь при бесплодии. Культ матери и женщины в коллективном сознании народа представляли единое целое, в основе которого лежала идея репродуктивности.

Согласно фольклорным источникам, балкарцы и карачаевцы пришли к обожествлению и почитанию дерева после конкретного случая, когда неожиданный летний град уничтожил практически все поголовье скота, исключая группу животных, выживших под прикрытием густой кроны большого дерева [42. С. 57]. Однако это объяснение, скорее всего, можно отнести к позднейшим «народным» версиям, так как в разряд этнических объектов поклонения входит целый ряд деревьев различной породы – сосна, тополь, береза, груша, осина. Предметом поклонения дерево может быть и ситуативно, вне зависимости от ботанической принадлежности. В этом случае конкретное растение связывается в сознании народа с тем или иным божеством, и вокруг него формируются практики

ритуального плана, сопровождаемые жертвоприношениями, мольбами и т.п.

С деревом соотносилось не только материальное благополучие, ему приписывались и охранные функции – исцеляющие потенции дерева обусловили народные практики ритуальных обращений к нему, практики медицинского характера, когда прямой телесный контакт с растением должен был гарантировать излечение больного [79. С. 89].

Естественно, подобное перенесение культовых представлений с абстрактного «вечного древа» на вполне земные деревья не могло не сказаться на характере дендрологических узоров карачаево-балкарского орнамента. Так, для всех тюркских этносов характерны орнаментальные мотивы, графически восходящие к дереву. Но узоры на войлоках балкарцев и карачаевцев не просто более вариативны, но эта вариативность еще и типологична, то есть зависит от типа изделия. В кийизах позднейшего изготовления архаичные формы растительных узоров сохранились не только в своем классическом виде. Можно проследить, как исходные мотивы трансформируются в специфические национальные. В многочисленных вариантах традиционной окантовки кийизов основные конституирующие архетипы – цветок, трилистник и розетка – встречаются у всех тюркских народов [66. С. 85].

Эти элементы вполне органичны в границах общей композиции, строящейся вокруг «вечного древа». Однако тут же мы сталкиваемся с частыми указаниями на конкретную родовую и видовую принадлежность растения в виде модификаций «плодовитого» орнамента, в высшей степени свойственного карачаево-балкарским войлочным коврам.

Заметное разнообразие дендрологических элементов в карачаево-балкарском орнаменте и их ландшафтная семантика, однако, практически полностью исчерпывают отклонения в символическом значении традиционных деталей по сравнению с общетюркским смысловым содержанием последних. Оно же, в свою очередь, обусловлено основными составляющими культуры тюркских народов и преимущественными формами жизнеобеспечения кочевых цивилизаций.

Семантика общетюркских орнаментальных мотивов и элементов и по сей день известна старшим поколениям балкарских и карачаевских ремесленников. Кочхар мыйюз (**бараний рог**) – один из самых популярных мотивов в войлочном и кожевенном ремесле, в вышивке по войлоку, кроме того, это – одна из самых популярных тем в историографии, посвященной карачаево-балкарской орнаментике. Данный элемент часто интегрируется в состав самых разнообразных композиций и представляется, пожалуй, одним из наиболее узнаваемых и типичных символов декоративно-приклад-

ного искусства карачаевцев и балкарцев. Семантика его очевидна – при преимущественном восполнении жизненных потребностей народа в рамках отгонно-пастбищного животноводства овцы и бараны становятся естественным эквивалентом богатства и благополучия, на уровне актуализации социальной символики это однозначное благопожелание, так как баран, кроме всего прочего, выступал в роли своеобразной денежной единицы скотоводческих народов, стандартной единицей стоимости.

Неудивительно, что в карачаево-балкарском орнаментальном искусстве стилизованные бараньи рога встречаются во всех видах орнаментальных композиций, часто занимая в них доминирующее место и определяя абрис всего узора. В рогообразные орнаментальные мотивы вкладывался благожелательный смысл. Это ритуальная эмблема кочевников. Такой орнаментальный элемент распространен у многих народов мира. Баран – сакральное и священное животное практически у всех номадических этносов. Он олицетворял жизненную силу и материальное благополучие.

У гунов это животное было самым предпочтительным для жертвоприношения богам, у кёктюрков лучшими животными для жертвоприношения считались кони и бараны. У казахов баран символизирует независимость и смелость, поэтому его голова изображалась на доспехах и щитах казахских воинов [35. С. 16].

Данный символ часто встречается у карачаевцев и балкарцев. Баран и баранья голова являются символом рода Науруза (один из предков карачаевцев) [35. С. 16].

У адыгских народов рога барана размещались над очагом, осетины отводили им почетное место на опоре крыши общего жилого помещения. Все народы использовали бараний рог в качестве ритуального (а позднее – и повседневного) сосуда для питья. В карачаево-балкарской пастушьей традиции баран был обязательным жертвенным животным, предназначенным как местным высшим силам при переходе на новое место пастьбы, так и используемым во всех точках календарных пастушеских циклов – стрижка, окот, перекочевка и так далее [53].

Различные кости скелета этого животного считались или оберегами, и в этом случае (черепа) вывешивались на оградах и специальных опорах, или употреблялись для гадания (лопатка) из соображений близости барана к сферам высшего порядка. Исключительная значимость овна на протяжении всей истории человеческой цивилизации подтверждена многочисленными его изображениями в самых различных ареалах с древнейших времен – например, в зоне арамейской и халдейской культур, а также в Месопотамии изображения овна (барана) традиционны и постоянны с начала I-го тысячелетия до н.э.

Особой символической мощью наделены бараньи рога. Спира-

левидные рога египетских богов символизируют циклическое движение солнца через земной мир живых и загробное Царство Мертвых. В национальном орнаменте татар, калмыков, алтайцев, бурят и тувинцев узор в виде рогов барана олицетворяет настойчивость и целеустремленность. Широко известны поверия и у казахов о том, что «там, где лежат кости барана или его рога, не бывает злых духов, он является самым чистым животным, появившимся раньше человека. Он носит некую силу, удачу, счастье».

В карачаево-балкарском орнаментальном искусстве часто встречающиеся в композиции элементы стилизованных бараньих рогов занимают, как уже говорилось, одно из центральных мест. Эти изображения встречаются в художественной резьбе по дереву и металлу, вышивках и в узорных войлоках.

Крест – центральный элемент конфессионального и художественного сознания в целом ряде культур. Это одна из наиболее распространенных и, одновременно, архаичных символических форм, насыщенная богатейшим семантическим содержанием и имеющая огромное количество визуальных модификаций. Крест бытует на территории всей Евразии у самых разных народов, и в своих многочисленных версиях известен задолго до возникновения христианства. Можно предполагать, что изначально крест представлял собой стилизованное изображение лучкового станка, с помощью которого добывался огонь. Вероятно, поэтому в огромном количестве своих культурных ипостасей крест символизирует огонь, де факто, в большинстве религий крест представлен как символ огня – сначала обычного, а затем «высшего» небесного. Можно предполагать, что модель «гашение огня» – «возжигание огня», будучи в какое-то время обычным жизненным наблюдением, затем была переосмыслена и получила сакральное наполнение, связанное с наблюдаемыми суточными циклами солнца, а позже именно эта семантика сделала возможной применение креста в качестве символа возрождающегося («воскрешенного») Иисуса, хотя, вновь констатируем – в различных языческих системах он был очистительным символом воскресения и бессмертия задолго до христианства.

Форма креста определяет геометрическую эзотерику символов и элементов, так или иначе с ним связанных и к нему восходящих. Четыре исходящих из единого центра луча образуют крест. Магический смысл числа 4 подтверждался у большинства народов его бытованием в ритмах и явлениях окружающей природы – времена года, материальные начала (огонь, влага, земля и воздух) интровертное безусловное ощущение существующих направлений, позднее оформившееся в концепцию четырех сторон света и так далее.

Два последних значения тесно связывали число 4 с культом солнца. Например, славянский бог Святovit имел четыре головы,

Збручский идол имеет четыре лика, обращенные к четырем сторонам горизонта. Святилище, открытое В. В. Хвойкой в Киеве, имело четыре выступа, ориентированные по сторонам света. Гуннские мастичные четырехликие головы также имеют прямое отношение к эзотерике креста, равным образом шаманские бубны у целого ряда народов Севера конструктивно представляют собой круглое солярное поле с перекрестием в его центре. Примечательно, что у саамов солнце изображалось кружком с четырьмя лучами, называвшимися «четыре вожжи солнца» и обозначающими власть солнца над всеми сторонами земли.

Можно предположить, что у огромного количества народов в период их язычества крест, являясь священным символом солнца-огня, служил также амулетом, оберегавшим его владельца со всех четырех сторон.

У карачаевцев и балкарцев самую большую группу знаков в орнаменте также составляют кресты. Кресты бывают прямые, косые, с крючками, рожками, дужками, стрелами, лопаточками, крестиками, чашечками, шариками, кружочками, ромбиками, квадратиками, молоточками, серпиками, звездочками, в ромбе, квадрате, круге, полукруге или прямоугольнике [65. С. 28]. Повсеместное, буквально тотальное распространение креста во времени и пространстве большинство исследователей объясняют его солярным характером и его прямой соотнесенностью с огнем [27. С. 25].

Так, например, многочисленные знаки равноконечного («греческого») креста на аланской керамике (В. М. Батчаев пишет, что «не будет особым преувеличением предположить решающую роль аланского этноса в этногенезе балкарцев и формировании основ их материальной и духовной культуры» [19. С. 127]) изображены посредством либо двух простых пересекающихся линий (на резных или рельефных), либо восьми коротких линий, соединенных попарно под прямым углом и взаиморасположенных таким образом, что пространство между четырьмя «угольниками» образует крест. В одном случае на концах такого креста имеются поперечные «перекладины» [121. С. 30].

Как в древности, так и в последние столетия изображения креста могли не иметь никакого отношения к христианству. На Кавказе этот знак известен еще с эпохи бронзы [68. С. 11]. Надо полагать, что в различных регионах Старого Света в древности этот знак осмысливался по-разному. На Кавказе его языческая символика оказалась настолько устойчивой во времени, что в характерных для последних столетий условиях религиозного синкретизма его изображения встречались порой в весьма курьезных сочетаниях. Например, на стенах некоторых мечетей Чечни были зафиксированы кресты с начертанными на них подписями «Аллах» и «Мухаммад» [13. С. 347].

Крест как основа орнаментальной композиции встречается в орнаменте верхних плоскостей цилиндрических и конических головных уборов, в узорах рукавов и их подвесок, на обшлагах и полах верхней одежды в целом.

Круг в большинстве культур трактуется как символ солярного движения, возобновляемости, вечности и совершенства. Будучи самозамкнутой фигурой, он абсолютно ожидаемо заключает в себе семантику как стационарности и стабильности, так и движения, и возрождения. В иероглифике Междуречья круг был более стационарен, и смысловой нюанс динамического изменения придавался ему с помощью дополнительных элементов в виде лучей или крыльев. Сверх всего прочего, круг может олицетворять женское плодоносящее начало или мужское качество. Поэтому естественно, что круг получил столь широкое распространение в тамговой и орнаментальной символике народов Кавказа. Понятно, что это так или иначе было связано с определенным языческим культом. Наиболее популярная в научной литературе интерпретация круга предполагает самую непосредственную связь с культом солнца. Такую трактовку этого знака – причем именно на аланском материале – выдвинул Г. Е. Афанасьев [14. С. 130]. На наш взгляд, это вполне возможно. Во всяком случае, не исключены и другие направления поиска. Нелишне, в частности, обратить внимание на чрезвычайную популярность данной символики у горцев Северного Кавказа (да и не только у них) в качестве «оберега». Например, у балкаро-карачаевцев и кабардинцев вокруг упавшего человека на земле как можно быстрее старались очертить круг, призванный, по представлениям суеверных горцев, оградить пострадавшего от негативного вмешательства «нечистой силы» [121.С.29]. Если человек сильно ушибался при падении, вокруг него ножом очерчивали круг (гюрен) и перечеркивали круг косым крестом (къынгыр къач). Считалось, что он упал по вине злых духов, гнездящихся в земле на этом месте и что после этого они уже не смогут причинить упавшему никакого вреда. Если же падение было сильным и человек терял сознание, в центре круга вбивали железный гвоздь и, разбив о него куриное яйцо, произносили заклинание:

Тейринг сени энди жыкъмасын,
Бу жумуртхалай чачылсын аурууунг,
Къуфу, болсун шайтанынг – жауунг [42. С. 11].
Пусть бог твой тебя больше не свалит,
Пусть разобьется твоя болезнь, как это яйцо,
Пусть улетучатся твои враги – бесы.

Кольцеобразная форма предметов считалась непроходимой для злых духов. Доттуева Ф. Б. из Гунделена, 1882 г.р., сообщала, как

в годы ее молодости родившегося ребенка как бы продевали через отверстие прялки, считая его защищенным после этого от всяческих бед и сглазов [84. С.28].

Крест, вписанный в круг – совмещение репродуктивного начала и иницирующего – во многих древних культурах воспринимался как единение противоположностей. Крест или крест в круге у карачаевцев и балкарцев обозначал солнце, солнце же отождествлялось с божеством, служило символом плодородия. Земля отождествлялась с женщиной и с плодородием. Яхтанигов Х. Х. пишет: «Что касается круга с вписанным крестом, то он мог отражать какие-то синкретические формы верований, скажем, языческо-христианские [121. С. 29]. В работе И. Иванюкова и М. Ковалевского интересно описание так называемой «присяги крестом», которая практиковалась в прошлом у балкарцев. «Начертив на земле круг, татарин (балкарец. – Яхтанигов Х.) острием своей палки проводит по нему крест-накрест две черты и, став в середине круга, там, где пересекаются линии, произносит клятвенное обещание сказать судьям правду» [68. С. 106].

Магия знака «крест в круге» распространялась не только на людей, но и на животных. Так, например, место, где споткнулся конь, «очищали» с помощью этого знака [86. С. 53]. Крест в круге – один из древнейших символов, известных со времен дольменной и Кобанской культур, – крест в круге может иметь несколько общепринятых смыслов, один из которых астрономический – изображение солнца и звезд [86. С. 52].

Крест, вписанный в окружность, отмечен альтернативным семантическим наполнением. Так, наиболее частый вариант этой формы – стилизованное колесо с тремя или четырьмя спицами, причем спицами нефункциональными, внешними – весьма распространенное изображение на керамических изделиях доэтнического периода. Для народов трипольской, например, культуры такой знак символизировал конкретный объект – костер и, одновременно, концепт огня в целом. Семантика костра, кстати, свойственна и другим культурам [72. С. 207, 208]. Точка в круге превращает его в знак солнца и, одновременно, в эмблему золота, традиционно утвердившуюся в алхимии Европы и Азии.

В древнетюркских письменах, сделанных до и после периода Кёктюрков, часто встречается знак тура, – один из древнейших тотемов тюркского мира, который символизирует свободу, независимость, решительность, смелость, благородство, хитрость, умение достигнуть недостижимого. Мотив тура также является символом тюркского каганата, являющегося представителем бога неба на земле. В курганах, гробницах, в наскальных письменах, на статуях для представления кагана или для выражения верности правителю использовался знак тура. По словам тувинского ученого М. Ман-

най-оола, этот знак, символизовавший род правителя Кёктюрков Ашина, уходит корнями в VIII в. до н.э. [35. С. 15].

Тур (на карачаево-балкарском – джугутур) занимает важное место в культуре древних карачаевцев и балкарцев. В виде тура изображался бог Апсаты, являвшийся хранителем оленей, что является показателем того, что тур всегда был священным животным [35. С. 16].

Оленьи рога также составляют один из наиболее излюбленных и распространенных мотивов балкарского и карачаевского национального орнамента. Олень был почитаемым животным у широкого круга древних и современных народов не только на Кавказе, но и на огромной территории Евразии [88]. Кудаев М. Ч. пишет: «В мифологии балкарцев и карачаевцев олень окружен ореолом святости» [65. С. 69].

Свастика – также один из наиболее древних символов, имеющих значение в обширном комплексе разнообразнейших орнаментальных композиций. По сути дела, свастика – не что иное, как эволюционная форма прямого креста, и в семантическом плане также представляет собой солярный знак, данный в динамике. Понятно, что в ряду смыслов свастики отсутствует стационарный «земной» огонь, и любые ее трактовки так или иначе соотносятся с циклическими и замкнутыми эволюциями космических объектов и, в целом, пространства. В более общем изобразительно-идиоматическом значении свастика воплощает в себе синтетический комплекс концептов медиаторного, объединяющего плана, актуализирующихся в орнаментах различных народов в виде синтетического представления «вечного» огня – центра мироздания – и изменчивости пространства, воплощенного в круге [30. С. 23].

На Кавказе бытование свастики зафиксировано с древнейших времен – начинаясь с образцов кобанской культуры, она продолжает существование в обширном хроно-пространственном ареале аланской цивилизации, проникая, таким образом, в культуры всех или почти всех народов региона. За пределами Кавказа этот знак также имеет весьма широкое распространение и в пространстве, и во времени: появившись еще в эпоху энеолита, в последующие тысячелетия он встречается уже практически во всех частях света [23. С. 74].

Не столь глобален, но также весьма значителен мотив змеи, воплощенный в наиболее типичной форме в виде спирали или зигзагообразной полосы, изображающей змею с головкой и хвостом, которые часто впоследствии утрачиваются. Вопрос, является ли любой орнаментальный зигзаг условным изображением змеи, на сегодняшний день остается открытым. В любом случае, существование культа змеи у предков современных кавказцев вполне ожидаемо и естественно. Причем на Кавказе змея – хтоническая по

своему происхождению сущность, к небесным драконам востока она отношения не имеет. Кстати, с этой точки зрения отождествление змеи и небесного дракона, наблюдаемое на периферии некоторых адыгских языков – явление явно не типичное. Змея для кавказских народов, принадлежа к миру земли и недр, зачастую предстает перед нами в роли стабилизирующего начала, она не только носительница тьмы, но и охранительница, служительница постоянства [107. С. 216].

Современные балкарцы и карачаевцы придерживаются системы различных табу, относящихся к контактам со змеями. К слову, змею, живущую в непосредственной близости от жилья, нельзя тревожить без нужды, тем более – нельзя наносить ей физический вред. Даже в народных трактовках нашего времени «гурт жилин» («домашняя змея») выступает в качестве живого оберега и талисмана дома, она обеспечивает его спокойствие, благополучие и стабильность. Олицетворением и сублимативным замещением подобного животного считался «змеиный» камень – особый вид кремня с зигзагообразным узором. Находка такого камня считалась добрым знаком, приносящим в дом гармонию личных взаимоотношений и материальное благополучие. Меньшей силой обладали «выползки» – остатки шкурок отлинявших змей, они служили репродуктивными амулетами: при трудных родах шкурку надевали на роженицу, как пояс; корове, если долго не отходило детское место, давали змеиную кожу с солью и т.п. [107. С. 216].

Согласно верованиям карачаевцев и балкарцев, змея, выполняя функции некоего «хозяина дома», следовала за переезжающим семейством. Существовало строгое табу на физическое воздействие на змею и, вообще, на контакт с нею – подразумевалось, что проклятия обиженной змеи имеют обязательную силу как для непосредственного обидчика, так и для его родственников: «...при переезде в другой дом змея следовала за своими хозяевами. Детей строго предупреждали, чтобы они не смели ее трогать – умирая, она могла страшно проклясть убийцу и его род. Перед ее норкой ставили чашку с молоком» [58. С. 276].

В целом у тюрков змея считается символом мудрости и долголетия. В тюркских верованиях змея классифицируется в качестве наиболее древнего существа этого мира, обитавшего еще до его возникновения – в различных вариантах: в мировом эфире, первичном океане и т. д. Суть той первичной мировой змеи, кстати, неопределенна, она, в принципе, бестелесна и нематериальна и свое реальное физическое воплощение получает лишь при переселении в корни мирового дерева «Байтерек». Базовые символные сущности древних тюрков – волк-смелость и ворон-мудрость – также происходят от змеи. Кроме того, змея в реликтовом виде сохраняет та-

кое качество, как бессмертие – разрубленная пополам, она оживает и срastaется для мести обидчику.

Графический символ змеи – три точки в вершинах равностороннего треугольника – три глаза змеи, но весьма часто она изображалась в своем «первозданном» виде. Изображения ее часты на кобанских топорах и поясных пряжках, на медных булавках и кабаньих клыках; змеи опоясывают многие из сосудов, найденных в Грузии, по мнению исследователей, в ряде случаев предназначенных для хранения лекарств [93].

S-образный завиток – образный элемент, выступающий самостоятельным единичным знаком – как символ бесконечности. Знак «S» обозначал благополучие, достаток, изобилие. Этот элемент включен во многие композиции в прикладном искусстве карачаевцев и балкарцев, часто выступает при многократном повторении в рапорте как кайма или бордюры.

Треугольник – так, например, на поле кафтанчика (часть национального костюма карачаевцев и балкарцев) чаще всего вышивался треугольник, заполняющий угол полы, с которым сочетались отходящие от него бараньи рога с различными отростками. Постоянство этого орнаментального мотива, повторяющегося с небольшими вариантами почти на всех кафтанчиках, объяснялось отчасти местом вышивки (угол), но, возможно, и некоторыми другими соображениями, а именно назначением его как оберега. Е. Н. Студенецкая связывает мотив треугольника в женском кафтанчике с символом материнства, наступления половой зрелости [108.С.177].

Ромб – носит название *кёз* – «глаз». Расчлененный на части ромб называется *тёрт кёз* (четыре глаза), *тогъуз кёз* (девять глаз), ромб с вписанным в него квадратом – *кёз ичинде кёз*, т.е. глаз внутри глаза. Как нам кажется, этот термин относится к древнейшему слою, в котором наименование отражает первоначальное значение. Балкарцы и карачаевцы называют солнце *кюн кёзю* – «глаз дня». В одном из известных нам войлоков имеется изображение солнца – круга с отходящими от него лучами, внутрь которого вписан ромб, рассеченный на четыре части. Это как бы подтверждает наше предположение, что термин *кёз* может быть связан с космическими представлениями первобытного человека. Известно также, что на определенной ступени развития у народов существовало представление о силе глаза, приносящей вред. Одной из действительных форм защиты от «сглаза» считалось изображение глаза, особенно множественное, например амулеты – бусины с кружочками – глазками. Возможно, что множественное изображение ромба на ала кийизах в своих древних истоках связано с мотивом защиты [107. С. 208].

Луна – *ай*, при полном ее в поздний период несоответствии луне

по начертанию также является напоминанием о древнем слое представлений. Почитание луны особенно характерно для скотоводческих народов на разных ступенях их развития. У этих же народов исчисление времени шло по лунным месяцам, что связано и с биологическим циклом разводимых ими животных. Лунное божество существовало и у многих народов Кавказа [107. С. 213–214].

Совокупность семантических значений карачаево-балкарских орнаментальных элементов позволяет определить и онтологическую, целевую направленность традиционного узора, сохранившуюся до наших дней:

во-первых – орнамент-оберег, что является одной из наиболее древних его функций;

во-вторых – орнамент как изобразительный мотив, передающий реальное ландшафтное и хозяйственное окружение народа;

в-третьих – символическое благопожелание владельцу орнаментированного предмета;

в-четвертых – орнамент фиксировал и увеличивал рабочие качества того или иного предмета, повышал его функциональность;

в-пятых – условно-символическое представление, включающее в себя высшие порядки окружающего мироздания;

в-шестых – орнамент-носитель эстетических представлений народа, одна из фундаментальных компонент систем этнической самоидентификации.

2.2. Альтернативные системы карачаево-балкарского орнамента

Ведя разговор о карачаево-балкарском орнаменте, необходимо иметь в виду одно существенное обстоятельство. Исторические судьбы карачаевцев и балкарцев сложились так, что практики передачи различных орнаментальных архетипов и элементов из одного поколения в другое не прослеживается одинаково в отношении всех культурных практик, присущих народу. Номадические (кочевые) тюркские стандарты и орнаментальные архетипы до недавнего времени – до коммерциализации прикладных видов искусств – были исполнены смысла, семантика их, как общеконпозиционная, так и элементная, была вполне понятна своим создателям.

Однако это происходило не только благодаря внутренней преемственности содержания национального орнамента. Как следует из карачаево-балкарского фольклора, балкарцы и карачаевцы были практически полностью истреблены Тамерланом, вознамерившимся наказать эти народы за их верность Золотой Орде и Тохтамышу. После этого карачаево-балкарцы прошли через несколько волн

чумы, каждый раз приводивших к значительной степени деструктуризации и дезинтеграции этноса.

Можно со всей уверенностью предполагать, что культурная тюркская традиция во всех своих составляющих, включая семантику орнамента, сохранялась не только внутри этноса, но и раз за разом подкреплялась с «внешней» стороны – благодаря постоянному контакту с другими тюркскими народами, а иногда и за счет прямого включения значительных групп из их числа в карачаево-балкарский этносоциум. Это – тема отдельного исследования, однако даже простейший обзор карачаево-балкарского фольклора и список патронимий народа подтверждают, что включения кумыков, ногайцев, крымских и волжских татар, других тюркских народов представляют значительную долю современного этноса.

Иначе обстоит дело с теми цивилизационными компонентами, потеря которых не могла быть восполненной воздействием со стороны родственных народов. Так, например, нет никакого сомнения, что до рубежа XIV–XV вв. кузнечный промысел, добыча металла и его переработка были одним из главных промыслов балкарцев – средневековые археологические памятники на горной части территории современной Кабардино-Балкарии однозначно свидетельствуют об этом.

Однако после кавказского похода Тамерлана металлообработка у балкарцев пришла в совершеннейший упадок – функционирование кузниц и литевых мастерских предполагает развитую обслуживающую инфраструктуру, наличие кадров и, главное – достаточно емкого рынка сбыта, коего у балкарцев, численность которых сразу после карательных экспедиций великого завоевателя исчислялась, скорее всего, несколькими сотнями человек, конечно, не было.

А уже в XV в. центр Северного Кавказа, в том числе и территория современной Балкарии, вошел в сферу политического и экономического влияния мусульманского Дагестана. Этот период был весьма коротким – не более века, но, как мы думаем, этого периода оказалось вполне достаточно для экономической интеграции здешнего населения в сферу влияния восточно-кавказской цивилизационной зоны. Во всяком случае, промыслы, требующие наиболее высокого уровня профессионального мастерства – ювелирный, производство оружия и доспехов – у балкарцев не развивались, хотя собственно изготовление предметов первой необходимости было восстановлено у балкарцев и карачаевцев достаточно быстро. «Археологические находки железо-плавильных горнов, различных железных предметов, ножей, скобяных изделий, пряжек, кресал и т.п., а также обнаружение на деревянных изделиях: чашах, шкатулках, погребальных колодах и прочих явных следов топора, рубанка, стамески, пилы и других орудий, свидетельствует о значительной роли металлообработки и многообразии бытовых

предметов из железа», – писал И. М. Мизиев, характеризуя ремесло карачаевцев и балкарцев XIII–XVIII вв. [82. С. 34].

Потребность в оружии и доспехах восполнялась за счет привозных дагестанских изделий. Сомнений в этом никаких быть не может, так как эта практика была вполне обычной для балкарцев и карачаевцев еще в 20-х гг. прошлого века. Потеря традиций – в том числе орнаментальных – в ремеслах, связанных с металлами, вообще чаще всего связана с социальными катаклизмами и физической гибелью носителей, так как практики металлообработки относятся как к наиболее древним, так и к наиболее устойчивым. «Добыча и обработка металла, кузнечное и оружейное дело, ювелирное искусство требовали специальных приспособлений и навыков, поэтому они раньше других видов домашнего производства стали превращаться в ремесло», – пишет по этому поводу Е. Алексеева.

Поэтому мы вполне обоснованно можем считать, что декоративные традиции карачаевцев и балкарцев в металлообработке были заново приобретены относительно недавно. Они не существовали в системе устойчивой символики, не обладали нормативной семантической элементной базой. Когда к середине-концу XIX в. (по устным данным) в горных селах Балкарии появилось несколько мастеров-оружейников и даже ювелиров, орнамент на произведенных ими предметах выполнял исключительно художественные функции, семантика же его базировалась либо в культурных архетипах Дагестана, либо формулировалась в плоскости эстетических представлений мусульманства, что, в принципе, представляет собой одну и ту же художественную традицию. В целом, оценка возможностей местной производственной базы в ювелирной и оружейной сферах особого оптимизма не вызывает. И сегодня мы помним имена оружейников дагестанского происхождения – Абакар, Базалай, Геургу, Тамлан – но не знаем ни одного балкарца. С конца же XIX в. Балкария, впрочем, как и весь Кавказ, была наводнена холодным оружием, массово производившимся мануфактурным (с разделением труда) способом в нескольких мастерских Ростова-на-Дону и Владикавказа, таких, как, например, мастерская Османа. Достаточно указать, что ныне приблизительно каждый третий из сохранившихся и найденных нами кинжалов на территории КБР, КЧР и РСО–Алании помечен именно этим клеймом. При этом анализ османовских кинжалов доказывает, что орнаменты их ножен и рукоятей являются простыми кальками с харбукских и кубачинских аналогов, т.е. выполняют роль простого, полностью десемантизированного украшения, повышающего товарную ценность.

С этой точки зрения полное доминирование дендрологического узора ювелирных орнаментов выглядит вполне ожидаемым – даже если предположить, что часть из них все же были изготовлены

местными мастерами, автохтонная традиция, скажем, доордынской эпохи не могла быть сохранена. Именно поэтому ювелирный орнамент лишь в отдельных деталях может иметь сходство с традиционным тюркским, и то, опять же, только в части дендрологических узоров, что вполне объяснимо простым механическим совпадением.

Лишь наиболее простые в смысле технологии изготовления украшения наборных мужских поясов (рис. 7), изготавливавшиеся, без сомнения, методом простого литья и затем дорабатывавшиеся, были местного производства. Не случайно именно они «читаются» в границах традиционной семантики номадического тюркского орнамента, складывающегося из знакомых элементов.

Пояс и кинжал – обязательный элемент, входящий в традиционную одежду народов Кавказа. Без пояса мужчине нельзя было выйти на улицу, его не носили только дети или немощные старики. Наборные мужские пояса делались из узкой полоски кожи с небольшой металлической пряжкой, с таким же наконечником, с обоймочкой для протягивания конца ремня. Пояса обычно украшались серебряными пряжками и набором бляшек (рис. 8) (ромбовидными, луновидными) с резьбой и чернью; у богатых наборные пояса были с позолотой [28.С.90]. По всей видимости, в средневековье, а быть может и ранее, пояса выполняли информационные функции и их серебряные детали фиксировали как родовой статус воина, так и степень его воинского мастерства. Кроме того, по сообщениям информаторов, декоративные подвески современных кавказских наборных поясов в период бытования холодного оружия представляли собой подвесные метательные ножи, а еще сравнительно недавно – два-три поколения назад – их замещали предметы, необходимые в походе – оружейная масленка, пороховница, инструмент для починки ружья и снаряжения. Знаки же рода и этнической (племенной) принадлежности располагались непосредственно на поясе и, как показывают археологические данные, принадлежали традиционным орнаментальным наборам, известным на Северном Кавказе по другим видам прикладных искусств и ремесел. Так, например, тюркская Белореченских курганов в основном представлена разнообразными мотивами «бараний рог». Варианты его достаточно разнообразны, но сводятся к нескольким типам – разнонаправленные спирали с округлыми отягощениями на концах, рога с дополнительными завитками и отростками различной закрученности. Кроме того, в захоронениях обнаружены изображения многолепестковых розеток. В целом же – вполне ожидаемо – поясные бляшки часто представляли собой тамговые знаки и различного рода обереги. Упомянутые декоративные поясные подвески «чубур» крепились с двух сторон пояса – по три с каждой стороны. После потери ими «рабочей» функциональности

они выполняли сугубо эстетические функции, и самым типичным орнаментальным их элементом являлись разомкнутые линейные фигуры (запятые), данные в бинарах с точкой в районе соединения. Пояс, согласно мифологическому мышлению, выполнял и охранительные функции, так как заключал человека в круг.

Практически все вышеперечисленные орнаментальные элементы в почти идентичных формах вполне обычны для традиционного карачаево-балкарского узора на любых носителях, но особенно явно они определяют облик традиционного балкарского и карачаевского оружия.

В остальном орнамент на металле в рамках представлений карачаевцев и балкарцев не является смыслонесущим и может рассматриваться как сугубо декоративный. Возьмем, к примеру, такой важный сектор ювелирного орнамента, как женские традиционные украшения – пояса (рис. 9) и нагрудники. Индивидуальный характер использования данных предметов обусловил то, что чаще всего они изготовлялись на местах, с возможностью внесения корректировок по размерам. Отсюда следует, что орнамент также вполне мог быть заказным. В этой связи особый интерес представляет то обстоятельство, что наиболее богатые в смысле отделки и количества использованного металла женские нагрудники и пояса часто имеют узоры совершенно особого рода. В частности, грани женских нагрудников во многих случаях украшаются своеобразной «писаницей», имитирующей арабское письмо (рис. 10). В комплектах «пояс–нагрудник», характеризующихся малым весом, украшения плоских граней застежек («туйме») нагрудника в большинстве представлены простыми геометрическими узорами. С нашей точки зрения, это может означать только одно: балкарская аристократия, давно перешедшая в лоно ислама, уже воспринимала арабскую вязь в качестве одной из составляющей своего визуального окружения, в качестве признака собственной социальной обособленности. Узор, который мы назвали «писаницей», мог напрямую заказываться будущими хозяйками ювелирных комплектов как наиболее подобающий их положению. Однако семантика самого узора их не интересовала, изречения из Корана, которые использовались во всем исламском мире в аналогичных случаях, в глазах женщин-горянок (или их мужей) представлялись простыми узорами. Говоря другими словами, традиционный для Кавказа ювелирный орнамент в координатах культуры балкарцев и карачаевцев был простым украшением, лишенным сакрального смысла. Думается, здесь следует напомнить, что в значительной степени он является таковым даже и для народов Дагестана. Дело в том, что техники филигрании и зерни начали использоваться на Северном Кавказе не ранее начала XVIII столетия, и применялись они в своем «классическом» виде: симметричный дендрологический узор, выстраивающийся вокруг

стационарных элементов в виде розеток и отцентрованных спиралей. Семантика филигранного орнамента, равно как и зернового, не может читаться с позиций этнической культуры народов Дагестана – это, прежде всего, элементы арабской, точнее исламской, традиции, видоизмененные конструктивными технологическими требованиями. В свою очередь, чеканные, гравированные, черные узоры, быть может, и приобрели семантическое наполнение в процессе долгого практического употребления, но нет никакого сомнения в том, что интерпретация их также возможна лишь в границах исламской традиции, отнюдь не этнической. Доказательством этому служат абсолютно идентичные узоры на стенах мечетей, на посуде, тканях и ювелирных изделиях на огромном пространстве от современной Бангладеш до Марокко.

В несколько меньшей степени, но также достаточно уверенно, к альтернативным системам декора можно отнести орнамент карачаевских и балкарских надгробных плит. Они также «выпадают» из доминирующей орнаментальной традиции карачаевцев и балкарцев – как по причине модернизационного (и относительно позднего) влияния исламской культуры, так и по причине высокой сохранности элементов архаики, уже не интерпретируемой в плоскости этнических представлений. (Предлагаемый ниже материал по камнерезному искусству собран нами в поездках по Балкарии и Карачаю. С этой целью были обследованы пять балкарских ущелий – Чегемское, Хуламское, Безенгийское, Черекское, Баксанское (кладбища 14 аулов), а также три карачаевских ущелья – Учкуланское, Тебердинское, Зеленчукское (кладбища 6 аулов).)

Художественная обработка камня была распространена в виде надмогильных, придорожных памятников, коновязей, наиболее ранние из которых датируются XII–XIII вв. Позднее широко распространились антропоморфные стелы, в которых мастера использовали разные виды орнаментов в сочетании с декоративными надписями [45. С. 3].

Среди многочисленных памятников средневековья особое место занимают каменные изваяния, известные в археологической литературе под неточным, но традиционным названием «каменные бабы» [63.С.3]. «Каменные бабы» – громоздкие, приземистые, человекообразные статуи, изображающие большей частью женщин (Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия...). Обычай ставить покойнику каменную бабу возник у тюрок в VIII в. [6. С. 33].

Областью распространения древнетюркских каменных изваяний можно назвать весь азиатский пояс степей от Южного Приуралья до Восточной Монголии [119. С. 19].

Как пишет А. Я. Кузнецова, «На резьбу по камню важное воздействие оказали и генетические связи с древнетюркскими культурами. В антропоморфных стелах мусульманских надгробий да-

лекими отголосками угадываются формы половецких каменных баб» [66. С. 133].

Тюркоязычные племена если и были когда-то одним народом, то очень давно. История возникновения Первого Тюркского каганата вообще свидетельствует о том, что на первых этапах своего формирования в качестве общеазиатского цивилизационного центра тюркский этнос возник в режиме активных ассимилятивных процессов. Родственные, а зачастую и иноязычные, племена соединялись, образовывали союзы, часто воевали с соседними государствами либо захватывали их, либо, потерпев поражение, становились частью их войск и шли покорять новые земли. Многовековая история тюркских племен видится постоянным эволюционным движением возникновения и распада супердержав, вовлекавших в сферу своего влияния огромные территории и различные культуры. Только лишь глобальных государственных образований, в рамках которых происходил генезис современных тюркских (и не только их) народов, распространявших – иногда на короткие периоды, а иногда на века – свое могущество, на всю Ойкумену было шестнадцать. И всегда процессы становления этих держав и их последующий распад сопровождались бурно протекавшими явлениями этно- и культурогенеза. В этих условиях единство и общность тюркских народов не фиксировались даже в этнонимике – наименования племен и этносов были зачастую эфемерны, возникая и исчезая за очень короткие, сравнимые с продолжительностью жизни человека, периоды. В истории это известно как феномен так называемых «скользящих этнонимов» [103. С. 53]. Лишь субстратная культура тюрков была тем основанием, на котором зиждилась их общность, а ее, пожалуй, наиболее стабильной составляющей было орнаментальное искусство.

Искандер Измайлов и Булат Хамидуллин пишут: «В культуре мусульман Поволжья золотоордынского периода формируется еще одна область применения архитектурно-декоративной резьбы – каменные надгробия. Уже к концу XIII в. складывается характерный тип надмогильных камней с надписями и богатым орнаментом. Эпиграфика данных памятников была тюркоязычной, но насыщенной многими арабизмами и кораническими цитатами. Как тексты, так и каллиграфический стиль надписей чрезвычайно своеобразны. Эпитафии часто содержат надписи, выполненные разными стилями арабского письма – сульс, куфи, насх. Некоторые массивные плиты (до 3,5 метра в высоту) имели завершение в виде килевидной арки, в тимпане которой помещалась надпись (кораническая формула) изящным сульсом, близким по стилю монументальной архитектурной эпиграфике памятников Булгара. Резные бордюры чаще всего представляли собой варианты плетенки или побега с интересной формой 3- и 4-дольных листьев, бутонов и цветов» [48. С. 54].

Нет никаких оснований отрицать принадлежность резьбовых практик карачаевцев и балкарцев общетюркскому орнаментальному наследию. Во всяком случае, отмеченные в Поволжье элементы практически полностью дублируются на резных образцах КБР и КЧР. Кроме того, на территории Северного Кавказа обнаружено множество тюркских изваяний («каменных баб») и курганов, что, по мнению многих исследователей, вообще является исключительной прерогативой тюркских народов и может оцениваться как маркерная черта их культуры. Впрочем, с учетом того обстоятельства, что регион практически полтора тысячелетия являлся зоной доминирования таких тюркских народов, как булгары, аланы, хазары, печенеги, куманы [28. С. 37], татары Золотой Орды и ногайцы, аналогичность карачаево-балкарских резных архетипов общетюркским вполне закономерна.

Камнерезное искусство является одним из древнейших в северокавказском ареале. Народы всех современных национальных субъектов региона обладают богатейшими традициями в части орнаменталистики на каменных носителях, что, конечно же, во многом обусловлено богатым и обширным спектром различных разновидностей горных пород.

Среди памятников камнерезного искусства карачаевцев и балкарцев особое место занимают надмогильные памятники. Известно, что в Карачае и Балкарии существовал обычай ставить каменные надгробия всем умершим правоверным мусульманам. Надгробия устанавливаются в соответствии с мусульманскими канонами, лицевой стороной, ориентированной на Восток. На поверхность лицевой стороны наносится орнамент и надписи. Тыльная и боковые стороны обрабатывались обычно реже.

Надгробные каменные стелы у карачаевцев и балкарцев изготавливались из светлого известняка и разных цветов песчаника. Нередко употреблялось дерево, вероятно, когда у покойного не было никаких родственников либо по причине крайней бедности. Выбор материала также часто зависел от материального достатка семьи усопшего.

Камень, поставленный в изголовье, мог быть разной величины и даже конфигурации, в пределах, конечно, требований веры и национальных традиций. Разной степени сложности украшения помещались на его гранях. Камень в изголовье могилы – баш таш – в наиболее распространенных формах имеет вид вытянутого по вертикали обелиска. Именно здесь локализуется информативная – орнаментальная и эпиграфическая – часть мемориала. Кстати, термин, обозначающий каменный памятник, называется по карачаево-балкарски «сын таш».

В Карачае и Балкарии были распространены надмогильные плиты в виде вертикально поставленных стел, которые имеют много-

численные варианты, различающиеся между собой декоративной отделкой и характером оформления верха. Стеловидные надгробия в Балкарии чаще всего связаны с женскими захоронениями.

Еще одна группа балкарских и карачаевских резных камней имеет явно выраженную антропоморфную форму, сохранившую в общем силуэте отдаленное сходство с древними каменными изваяниями, особенно в разработке верхней закругленной части стелы. Антропоморфные надгробия почти всегда относятся к мужским захоронениям (рис. 11).

Б. Х. Мальбахов пишет: «Четкое осознание этой антропоморфности в народе подтверждается красноречивой деталью верхней шаровидной части памятника: в случае, если под ним похоронен человек, побывавший в Мекке, то навершие как бы опоясывается выступающим кругом, трактуемым как чалма. Таким образом, сравнение с головой человека оказывается очевидным. Стойкая приверженность этой форме памятника, противоречащая адатам, запрещающим изображения человека, свидетельствует о роли традиции в этом виде искусства. Соответственно, наиболее распространенные орнаментальные мотивы следует связывать с большим духовным смыслом» [73. С. 53].

Своеобразной переработкой антропоморфной формы можно считать «брусковые» камни с шаровидным навершием, которые позволяют думать о том, что прообразом могли быть каменные изваяния «балбалы».

Следующая форма каменных надгробий – крестообразная, она была распространена по всей территории Балкарии и особенно в Карачае и связана с христианством.

Также были каменные надгробия промежуточных форм – плоские плиты разной конфигурации – от трапециевидной до овальной. На территории Карачая и Балкарии сохранились сотни, а то и тысячи таких каменных стел.

Какой бы ни была форма надгробия или его орнамента, она всегда имеет две стороны: изобразительную и декоративную, смысловую и формальную. Эти стороны находятся в живом взаимодействии друг с другом [39. С. 33]. «В каждом художественном произведении одно выражено через другое» [7. С. 7].

Субстратная традиционная культура балкарцев складывалась в течение многих веков под воздействием, прежде всего, конфессиональных факторов. Дохристианская и доисламская эпохи истории народа – время язычества, реликтовые остатки которого заметны в современных этико-эстетических системах народа – рудиментарное почитание деревьев, поклонение богу Тейри и т.д.

Определенное художественное влияние на искусство резьбы по камню в Карачае и Балкарии оказали тенгрианство, христианство и мусульманство.

Очень интересно рассматривать узоры, высеченные на могильных стелах. С первого взгляда кажется, что все они одинаковые, но на самом деле это совершенно не так. Запретив изображать живое и тем самым поставив преграду перед развитием изобразительных искусств, ислам дал невероятный толчок развитию среди мусульман орнаменталистики. Все узоры гармоничны и выточены с высоким уровнем мастерства. Помимо дат рождения и смерти, на могильных стелах можно найти цитаты из Корана. Надписи были выполнены как по горизонтали, так и по вертикали. Причудливые переплетения арабской вязи, вырезанные на камнях, завораживают, притягивают взор. Несмотря на короткий и лаконичный текст эпитафий, их значимость как исторического источника очень велика. Главная их особенность состоит в том, что они дают представление о духовной и материальной культуре наших народов. При крайней ограниченности орнаментального поля камня формировались практики увеличения информационной насыщенности резбового поля, что также оказывало заметное влияние на характер и стиль орнаментальных украшений. Поэтому для карачаево-балкарской резьбы по камню весьма характерна зональная разбивка орнаментальных площадей – они разбивались на горизонтальные яруса декоративными бордюрами, наблюдается и секторальное членение изобразительного поля. Как правило, горизонтальные яруса разнились по своим функциям – какие-то использовались для нанесения арабской писаницы, какие-то несли растительные узоры. На наиболее старых могилах нередко встречаются тамговые и рунообразные знаки. В итоге изобразительное поле памятника превращалось в достаточно цельную композицию, состоящую из причудливых переплетений узоров, в которой бывает трудно вычлнить арабскую писаницу, тем более что в большинстве случаев речь идет не о классической арабской графике, а об адаптированном ее варианте – аджаме. Чтение таких надписей на камнях порою бывает крайне затруднительно даже для владеющих арабским языком. Отдельные сведения о жизни и смерти сообщались иногда и на родном языке, хотя писались арабскими буквами.

Тимпаны представляют собой «головную» часть антропоморфных надгробий, пирамидальное навершие брусковых камней и закругленную часть прямоугольных стел, одновременно являясь носителями информативной части орнаментальной композиции. Обычно надгробная стела венчается круглым или полукруглым тимпаном с орнаментальным заполнением, куда вписывают основные эмблематические знаки ислама: символический полумесяц со звездой; спирально изогнутые монограммы из узорных арабских букв, чаще всего встречается монограмма, составленная из двух арабских букв, повторенная зеркально, совмещенная с полумесяцем; изображение мечети; турецкой фески; геометрические и рас-

тительные элементы узора, известного под названием ислими (две ветки, скругляющиеся навстречу друг другу наподобие венка); два встречных симметричных роговых завитка; сердцевидные фигуры; солярные знаки в виде различных розеток (вихревых, трехлопастных, многолепестковых), многолепестковая розетка, похожая на цветок, в некоторых камнях розетка осмысливается как магометанская звезда; спирально закрученные завитки; узор «мархарай», позаимствованный у дагестанцев.

В декорировке некоторых надгробий использовались ленточные бордюры из мотивов чередующихся завитков, побега или вьюнка с отходящими в разные стороны завитками от стебля, трилистниками, полупальметтами и т. д. На надгробных камнях также изображались предметы, имеющие какое-то отношение к умершему. На стелах мужских могил раньше можно было видеть рельефные изображения оружия – боевые топоры и кинжалы, ружье, клинок, а на женских – ножницы, кувшин с водой, иголки, ювелирные украшения (серьги, браслеты, ожерелья) и т.д. (рис. 12).

В каждом ущелье существовал свой вариант формы и орнаментальной обработки надгробий, изменявшийся со временем.

Надгробие сельского старосты на кладбище Эль-Тюбю в Чегеме – один из самых примечательных памятников. Высокая стела отличается особой цельностью построения декора. Она украшена со всех сторон арабской вязью с изречениями из Корана в стиле сульс. Надписи выполнены как по вертикали, так и по горизонтали.

Высота надгробия обычно зависела от знатности, родovitости и богатства. Чем выше социальный статус, тем выше и богаче оформлен памятник, хотя это не всегда обязательно. Как правило, на стелах изображены солярные знаки различного семантического наполнения, геометрические фигуры, восходящие к аналогичным изображениям, связанным еще с эпохами неолита и энеолита. Функциональное назначение данных архетипов, как считают некоторые исследователи, – коммуникация двух миров: живого и мертвого. Назначение их в качестве оберегов – защита умершего и в целом захоронения от потусторонних существ, в качестве коммуникаторов – налаживание связи между различными уровнями мироздания [73. С. 53].

Главная отличительная черта надмогильных плит на карачаевских и балкарских кладбищах в том, что их эпиграфика и орнаменты в неизменном и первоизданном виде сохраняют тамговую петроглифику, свойственную практически всем тюркским народам. Де-факто тамги являются – по крайней мере, некоторые из них – буквенными обозначениями древнетюркского алфавита.

Значительная часть древнетюркских захоронений, захоронений позднейшего времени отмечены наличием многочисленных тамго-

вых маркеров. В подавляющем большинстве случаев они не несут витальную информацию, а лишь соотносят умершего с определенной популяционной, племенной или родовой группой. Это совершенно не случайно, ибо свидетельствует о генеральном моральном императиве, присущем практически всем тюркским народам – предпочтение и приоритет общественного перед индивидуальным. В качестве частного случая коллективного мировосприятия и самоактуализации можно привести пример двойных захоронений, маркированных синтетическими совмещенными тамговыми знаками супружеских пар.

Можно предположить, что в целом и в общем тамги и реликты древнетюркской руники используются в качестве орнаментальных деталей и отдельных украшений бытовых предметов настолько часто и регулярно, что их можно определить как еще одну орнаментальную систему карачаево-балкарского народа. В смысле культурной преемственности и тамга, и руника – сугубо аутентичны, хотя многие исследователи высказывают свои сомнения по этому поводу. Сармато-аланским наследием тамгу считают последователи теории ираноязычия алан, скифов и сарматов, но тут же констатируют, что ряд проблем в рамках подобной гипотезы не находят своего решения. Так, Б. А. Калоев утверждает: «Появление тамг у сармато-алан несомненно связано с коневодством, – одной из главных отраслей хозяйства древних иранцев. В этом нас убеждает камень с Кривого Рога, на котором высечено множество тамг с изображением в центре головы лошади». Но тут же ученый-иранист задается вопросом: «Однако вот вопрос: если появление этих знаков связано с сармато-аланами, то почему они повсюду имеют тюркские наименования – тамга и тавро, причем последнее – только у русских?» [54. С. 84]. По-разному этимологизируют и сам термин «тамга». Основная масса ученых по этому вопросу высказывает мнение, что «тамга» по-тюркски – «выжигание» и восходит к древнетюркскому глаголу «дамламак» – «выжигать».

В. П. Пожидаев пишет: «Иное название для этого знака – «тавро» (можно думать, от греческого слова – бык). Обычай метить свой скот особым знаком с давних пор распространен, кроме Кавказа, и далеко за пределами его, у тюрков, у финнов; а у египтян он был известен уже за 3 тысячи лет до н.э. Знали этот обычай и славяне, которые называли этот знак «пятном», «меткой» и «знамением»» [94. С. 240–241].

Проблема в том, что по ходу развития и расхождения языков тюркской группы содержание термина действительно менялось. Оно последовательно наполнялось различной семантикой. В эпоху Золотой Орды данная тюркская лексема и функционирующий объект проникли во все этноареалы, попавшие в сферу влияния государства джучидов, и были переосмыслены, обозначая в XIII–XV вв.

определенную форму документа или знака-удостоверения данного документа.

Однако обращение к карачаево-балкарскому языку снимает все вопросы. Местная семантика и более однозначна, и более архаична – «тамга» буквально означает «пятно». С учетом того очевидного факта, что таврение путем выжигания – все же более позднее изобретение по сравнению с нанесением красочных знаков, мы можем утверждать, что культура восприятия и интерпретации тамговых и связанных с ними рунических элементов может считаться постоянной составляющей карачаево-балкарского орнаментального искусства на протяжении многих и многих сотен лет.

Еще в начале XX в. в быту народов Северного Кавказа, в частности карачаевцев и балкарцев, тамги выполняли весьма значительную роль. Они играли самые разные функциональные роли, главной из которых была фиксация принадлежности, а побочными – ритуально-презентативные, в частности они служили знаками флагов, могильных плит и т. д. [121. С. 3].

Вообще, тамги и тамгообразные знаки весьма характерны для ряда кавказских народов с эпохи средневековья, для балкарцев же и карачаевцев они представлялись бытующим элементом повседневности практически до современности. Необходимо констатировать, что хотя тамги являли собой знак некой корпоративной, групповой принадлежности, в ряде случаев они могли быть символом объединения более низкого уровня и даже – индивидуальным. Согласно некоторым свидетельствам, тамга могла быть метой отдельной личности, правда, сохраняя и обобщающую свою роль [120. С. 57].

Взаимосвязь тамговых знаков и руники до сих пор не выяснена современной наукой. Существуют версии происхождения руники из тамговых систем, однако, вне всякого сомнения, мы найдем достаточное количество примеров осмысления рунической графемы в качестве родовой тамги. Кроме того, ряд ученых вообще отказывают тюркской письменности в естественном характере зарождения и эволюции, считая всю тюркскую рунику единомоментным изобретением одного автора. Однако для нас нет принципиальных различий между рунической и тамговой орнаменталистикой – первая не интерпретируется балкарцами и карачаевцами уже несколько столетий, вторая перестала восприниматься как знаковая система, по всей видимости, сравнительно недавно. Однако именно орнаментальный характер ее интерпретации – вне всякого смыслового содержания – несомненен, и это вытекает из самой схемы переосмысления тамги и перевода ее в статус детали узора: «Основные требования, предъявляемые к тамгообразному знаку – это графическая выразительность и лаконизм, а также наличие потенциальной возможности варьирования в рамках существующей изоб-

разительной схемы. Так, вероятно, учитывалось, что постоянное использование знака путем нанесения его на разные поверхности (камень, кожа, дерево и др.) будет тем легче, чем проще будет начертание самого знака» [89. С. 75–86].

«Информационные возможности тамгообразных знаков не безграничны; с течением времени область их применения должна постепенно сужаться, ограничиваться более совершенной информационной системой – письменной. Но определенный период сосуществование двух указанных систем вполне возможно и даже неизбежно. Дальнейшие пути эволюции тамгообразных знаков приводят обычно в область геральдики (тамги – своеобразные «гербы»), религиозную (тамги – сакральные символы), юридическую (тамга – «факсимиле», знак подтверждения принадлежности, владения и т.д.) либо традиционно-бытовую (тамга – элемент орнамента) сферы.

Для того чтобы молодое поколение обязательно и четко помнило свою фамильную тамгу, у горцев существовало множество традиционных приемов, помимо непосредственного хранения самого железного трафарета. Так, например, метили предметы патронимического пользования» [100. С. 91]: участок земли, кош, котел, а также личные вещи: оружие, посох, лопату, музыкальный инструмент [120. С. 67].

Аналогичным образом тамговая память для будущего поколения закладывалась и в другом режиме: «одним из орнаментальных мотивов являлось изображение родовых тамг, особенно развитое в золотом шитье» [50. С. 264], ту же форму запоминания видим соответственно и у балкарцев «в аппликационных войлоках» [50. С. 264]. Следует сказать, что зарождение «орнаментального стиля, выполняемого знаками» [109. С. 193], должно иметь солидный возраст, но «граница тамг и орнаментов – вопрос особый» [120 С. 67].

Поскольку горская фамилия имела на кладбище свой патронимический «участок» [60. С. 204], следует упомянуть роль тамги и здесь [121. С. 67].

Тамга патронимии часто располагалась на тыльных и боковых плоскостях могильных камней, что, скорее всего, объясняется стремлением сохранить фронтальную часть обелиска для основных информационных записей [121. С. 67]. На памятнике тамга ставилась рядом с датой смерти.

Что же касается известного литографического документа «Тамгъалы таш», зафиксировавшего патронимии тарковского шамхальства, то, скорее всего, следует также предположить, что на нем у кумыков были высечены тамги знатных правящих родов. Во всяком случае, такая традиция существовала у их сородичей карачаевцев. В Верхнем Архызе, например, еще в XIX в. находилась

каменная плита, на которой были высечены тамги всех карачаевских родоначальников по их значимости, сверху вниз столба [69. С. 241]. В ходе своей эволюции, трансформируясь в «технологичные» графические знаки, тамги могли превращаться в сугубо эстетические элементы, инкорпорируя в этом процессе в традиционный орнамент в качестве его локальных элементов. Во всяком случае, мы весьма часто можем наблюдать тамги и тамгообразные знаки в узорах местных этносов [94. С. 251].

Элементы тамгового орнамента можно увидеть по всему Кавказу, но главное его средоточие – это Северный Кавказ и западная его половина в особенности. Самые ранние образцы этого орнамента, как я уже отметила выше, мы находим в северокавказских могильниках, – это бронзовые украшения, бляшки, амулеты.

Элементы тамги встречаются и на ковре, на женских украшениях и женском платье, на конской сбруе и домашней утвари. Можно на их примере проследить, как тамга переплетается с орнаментом. Например, тамга и орнамент – голова быка, пятиконечная звезда, черепаха, сова, жуковина, цветок, ромб, крест, солнечный диск в различных видах и т.д.

Глава 3

РОЛЬ И ФУНКЦИЯ ОРНАМЕНТА В ФОРМИРОВАНИИ ПРЕДМЕТНОГО МИРА КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

3.1. Резьба по камню

Виды карачаево-балкарского орнамента на различных твердых носителях невозможно объединить типологически, исходя из истории их развития и изначальной целенаправленности. Резьба по камню, например, имела характер знаковой системы в силу бытования ее в совершенно определенных областях. Нельзя сказать, что декор памятников совершенно не интересовал их создателей, однако литография всегда служила преимущественно одной цели – передаче информации последующим поколениям. Причем это наблюдается во все эпохи и у всех народов. По всей видимости, камень во всех архаичных культурах рассматривался как наиболее подходящий материал для надежного и долговременного хранения знаний. Это закреплено библейской традицией – скрижали Моисея, как мы помним, именно каменные – и находит подтверждение в истории Междуречья (Бехистунская надпись) и в опыте тюркских народов, делавших свои важнейшие памятные надписи на каменных стелах.

На первый взгляд, балкарцы и карачаевцы имеют непрерывную традицию искусства резьбы по камню. Но это впечатление ошибочно, если исходить из того, что непрерывность традиции подразумевает, прежде всего, последовательную и неискаженную передачу смыслового содержания орнаментальных архетипов из поколения в поколение – сопровождающуюся, разумеется, цельностью и преемственностью элементной базы орнамента.

Прежде всего, отметим в этой связи то, что резьба по камню у балкарцев и карачаевцев изначально оказалась замкнута в весьма узких рамках традиционного бытования – еще в средние века турки Северного Кавказа, выпав из сферы влияния христианской культуры Византии, утратили все виды резьбы по камню, кроме поминальных надписей и узоров. Подавляющее большинство из них, по всей видимости, вплоть до начала XII в. представляло лапидарные могильные надписи типа «Место захоронения», причем если в рунических памятниках на бытовых предметах (особенно на пряслицах) можно наблюдать какие-то попытки орнаментального представления эпиграфики, то на местах погребения надписи

были сугубо информативны, не имея даже признаков какой-либо внешней эстетизации.

Наиболее стабильной оказалась форма намогильных камней. Изначально она восходила к традиционным тюркским «балбалам», что предопределяло некоторые моменты их орнаментального декора. В частности, нижняя часть многих старых надгробных камней «отбита» горизонтальным узорчатым периметром, вне всякого сомнения, восходящим к нижним бордюрам указанных «балбалов». Исходя из некоторых особенностей погребального обряда древних тюрков, в том числе и прямых предков балкарцев кипчаков, ряд исследователей полагают, что нижний бордюр подобных памятников – не что иное, как условное изображение кресла, на которое тело умершего усаживалось на предварительном этапе процесса похорон.

Исходя из этого, можно предполагать, что так называемый «сын таш» на самом деле символизирует собой конкретного умершего человека, продлевая его присутствие в мире живых, первично обозначенное несколькими сутками «сидения» трупа перед окончательным погребением.

Отсюда со всей неизбежностью следует, что в архаичных формах надгробных камней в обязательном порядке должны были присутствовать хотя бы схематические обозначения черт лица. Однако именно могильные камни Балкарии и Карачая лишены этой детали. Для нас этот факт является свидетельством несомненного прерывания традиции – скорее всего, тенгрианской, – имевшей место в XIV в., когда аристократическая верхушка тюркских народов Северного Кавказа обратилась в ислам, принятый в Золотой Орде в качестве государственной религии.

На сохранившихся до наших дней образцах мемориального характера – а даже самые старые из них датируются не ниже горизонта середины XVIII в. – традиционная доисламская орнаментика отсутствует, по крайней мере, в своем узнаваемом аутентичном виде. Узоры на могильных стелах во всех случаях представляют собой допустимый в мусульманской культуре дендрологический архетип, который лишь условно возможно трактовать как модификацию зооморфных мотивов и фигур – в частности, «бараньи рога». В тех случаях, когда мы наблюдаем на могильных комплексах некие симметричные парные узоры, основу которых могут составлять традиционные тюркские и кавказские архетипы, они настолько «осложнены» растительными наращениями, что восприниматься в качестве зооморфных могут лишь номинально.

Единственным орнаментальным элементом, перешедшим из эпохи язычества и тенгрианства и сохранившимся на могильных стелах вплоть до недавнего времени, являлись родовые тамги, но и они,

как правило, сопровождаются поздней исламской символикой – полумесяц, арабские писаницы и т.д.

Нарушение преемственности орнаментальной традиции в резьбе по камню у балкарцев и карачаевцев приобрело регулярный характер. Вне всякого сомнения, разрывы в эволюционной линии данного вида декора были связаны и с кавказским походом Тамерлана, и с миграцией на восток в течение XV–XVI вв. адыгских племен, и с утверждением в XVIII в. мусульманства. Однако окончательная точка в камнерезном декоре балкарцев и карачаевцев была поставлена относительно недавно – во второй половине прошлого столетия, когда технологические новшества в производстве могильных камней превратили их декорирование в механический процесс. На сегодняшний день можно со всеми на то основаниями утверждать, что национальный орнамент, вырезанный на камне, как совокупность устойчивых изобразительных архетипов и смыслов существует лишь в прошлом. Декорирование же современных могильных стел представляет собой сочетания различных китчевых форм – от гравированных на полированной поверхности фотографий умершего до пейзажных картин и изображений различных рукотворных объектов, например, мавзолея «Тадж-Махал». Декультуризация этой сферы зашла настолько далеко, что в наши дни теряется и исламский дендрологический архетип мемориального орнамента – в ряде случаев на могильных стелах нами зафиксированы не растительные мусульманские формы, а четко выраженные готические узоры.

3.2. Традиционный декор металлов

Совершенно аналогично обстоят дела с национальным орнаментом на металле. Вероятней всего, практически поголовное истребление балкарцев Тамерланом в конце XIV в., запечатленное народной памятью в целом ряде фольклорных текстов, окончательно «выбило» народ из систем какой бы то ни было государственности, вплоть до его вхождения в состав Российской империи в 1827 г. Столь высокотехнологичный промысел, как ювелирный, не мог существовать в среде самостоятельных сообществ без емкого и постоянного рынка сбыта, а главное – в условиях постоянного экстремального существования и борьбы за выживание. Бытование кузнечного ремесла, вне всякого сомнения, ограничивалось насущными потребностями сельских общин. Однако считаем необходимым отметить, что кованые детали местами сохранившихся дверей балкарских жилищ в заброшенных после депортации селах (В. Холам, Думала) выполнены с использованием традици-

онных зооморфных форм – чаще всего «бараний рог» и «олений рог».

Несколько кинжалов, датируемых концом XVIII – началом XIX вв. и традиционно считающихся изделиями балкарских мастеров, характеризуются некоторыми специфическими чертами геометрии клинков и рукоятей. В частности, они короче и шире традиционных адыгских кинжалов, рукояти их намного длинней декоративных рукояток адыгских парадных кинжалов, а оконечности (охвостье рукоятей) намного шире, кроме того, они не всегда традиционно полукруглы, а могут быть похожи на квадраты с округленными углами (рис. 13).

Что касается узоров ножен и рукоятей – на предполагаемых балкарских кинжалах доминирует статичный узор из простых геометрических элементов (треугольники, ромбы, короткая штриховка), выполненный простой прочеканкой по серебру и ориентированный по оси кинжала. Приходится констатировать, что даже если это самостоятельный этнический тип орнамента, он не получил эволюционного развития во второй половине XIX в. и далее. Рынки были заполнены массовой продукцией цехов Османа, Геурга, работами мастерской Чеишвили, изделиями Харбука, Кубачи и лакских производителей, многие из которых к тому же занимались отхожим промыслом и изготавливали кинжалы и другую продукцию на местах «под заказ».

Приблизительно так же развивалась ситуация с женскими ювелирными украшениями. Данные наших полевых исследований свидетельствуют, что женские пояса, женские поясные подвески и нагрудники («тюйме») четко подразделяются на два больших типологических пласта, отличающиеся друг от друга по целому ряду параметров. Главный из них – технический. Так, балкарские пояса и поясные подвески, выполненные в технике зерни и филиграни, своим нижним горизонтом имеют конец XVIII в., изготовленные до этого украшения – исключительно чеканные и чеканные с чернью. Последние имеют либо геометрический узор, либо геометрический в сочетании с упрощенным дендрологическим. Как пояса, так и поясные подвески этого типа представляют нам полицентрические орнаменты, в роли организующего начала каждого узорного периода выступают статичные розетки. Следует сказать, что требуемый для изготовления этих украшений уровень профессионализма сравнительно невысок и вполне мог быть достигнут вне развитых производственных практик, то есть – чеканные и черненные ювелирные украшения до определенного этапа можно предполагать национальными в полном смысле этого слова, произведенными в балкарских селах балкарскими же мастерами.

Приблизительно до середины XIX в. балкарские женщины пользовались поясами и поясными подвесками с чеканкой и чернени-

ем, а также грузинскими и азербайджанскими прочеканенными, в которых серебряные секции нанизывались на кожаную основу. С начала XIX в. в Балкарию начинают проникать пояса и подвески нового типа, выполненные в технике зерни и филиграни. Какое-то время они используются наравне с более архаичными чеканными, затем полностью вытесняют их. Узор их традиционен для достаточно большого ареала, объединяющего Мазандаран, Ленкоранскую низменность, горные районы (особенно – Лачинский) Азербайджана и Дагестан (рис. 14).

С точки зрения орнаментальных форм зернь и филигрань ювелирных изделий этого типа являют нам сочетания дендрологических узоров высокой степени единообразия, организованные на орнаментальном поле в отдельные узорные периоды с помощью, как это было и ранее, статичных розеток. В поясах узорный период с розеточным центром совпадает с площадью отдельного звена, в поясных подвесках задавался шириной узорчатого поля и мог циклически повторяться от трех до семи раз. Центр поясных подвесок при этом обозначался укрупненной розеткой, часто обогащенной дополнительным элементом в виде расходящихся лучей, двух полумесяцев и т.д., поясная же бляха-застежка, состоявшая из трех визуальных полей, была намного шире остальных звеньев пояса и к тому же организована в округлые, плавные – овальные или овально-сводчатые – формы. В поясах, сделанных для представительниц аристократических сословий, застежка дублировалась еще дважды – по бокам изделия. Это объяснялось этническими канонами красоты – талия человека (независимо от пола) должна была быть столь тонка, чтобы под лежащим на боку могла проползать кошка. В женских поясах это эстетическая норма, обозначавшаяся с помощью двух дополнительных блях по бокам.

Что касается другого обязательного женского украшения – серебряных нагрудников – мы констатируем, что ни форма, ни характер их украшения серьезных изменений на протяжении XVIII–XX вв. не претерпели. Единственное эволюционное наращение их дизайна было сугубо орнаментальным – на протяжении первой половины XIX в. геометрический и мелкий дендрологический узор их граней был сменен арабской писаницей либо геометрической стилизацией под таковую. В исключительных случаях (не более десятка образцов на территории КБР и КЧР) элементы нагрудника выполнялись в технике филиграни, совмещенной с зернью.

Можно с высокой степенью вероятности предполагать, что ювелирный промысел в балкарских селах не выдержал конкурентной борьбы с производителями из других районов Северного Кавказа. Во всяком случае, в наших полевых исследованиях мы не смогли найти ни одного достоверно подтвержденного имени мастера-

ювелира и даже мастера-кинжальщика из этнических балкарцев, которые работали бы во второй половине XIX – начале XX в. По всей видимости, их и не было, так как зафиксированные нами ювелирные вещи и кинжалы, сохранившиеся до наших дней, в своих стилевых трансформациях абсолютно аналогичны дагестанским синхронным прототипам. Даже ярко выраженные признаки эстетической безвкусицы, своеобразный кавказский «китч» в виде скрещенных пистолета и кинжала на центральных секциях женских поясов, в Балкарии появляются одновременно с дагестанскими образцами. И так же, как и в Дагестане, узоры на изделиях, датируемых (согласно сведениям владельцев) второй половиной XIX в., меняются в той же последовательности – от традиционного «тутта» к «мархараю» и далее – к «москову».

Подводя краткий итог сказанному, считаем возможным констатировать, что, несмотря на типологическую разницу орнаментов на различных твердых носителях, они могут быть объединены в единый класс ввиду полного (или почти полного) исчезновения как, собственно, орнаментальной традиции, так и навыков, и элементной базы их смыслового чтения. Что касается орнамента на металле и камне – их в национальном своем воплощении в настоящее время попросту не существует. Немногие мастера ювелиры, работающие в наше время, не выходят за рамки дендрологических исламских мотивов, либо используют архетипы дагестанских традиционных орнаментов – упомянутых «тутта», «мархарай» и «москов».

3.3. Резьба по дереву

Весьма глубоки традиции балкарцев и карачаевцев в резьбе по дереву. Некоторые деревянные изделия декорировались узорами либо узорными элементами в обязательном порядке. Орнамент на детских зыбках (люльках) имел сакральную семантику, был призван обеспечивать защиту ребенка от болезней и темных сил. Первую функцию выполняли многочисленные солярные знаки, симметрично расположенные на боковинах люльки (рис. 15). Охрану от шайтанов, черных джиннов, ведьм и прочей нечисти составляли условные изображения волчьих челюстей или волчьих зубов. Часто встречающееся и на современных детских люльках окаймление по всему периметру ее рабочей части (места ребенка) в виде зубчатого сплошного бордюра – не что иное, как стилизованное изображение волчьих зубов. Полагалось, что подобный бордюр не может быть преодолен любым видом потусторонних существ, так как у балкарцев испокон веков считалось, что волки видят все формы

нечисти и поедают ее детенышей. Страх нечисти перед всем волчьим (а экстраполятивно – и собачьим) настолько велик, что даже бытовые вещи, имеющие отношение к этим зверям, отпугивают чертей, бесов и джиннов. Это вполне определенно зафиксировано в карачаево-балкарской части эпоса «Нарты».

Обязательным было декорирование и по другим основаниям, например, для выявления социального статуса. Как уже говорилось, социально обусловленными были идентификационные узоры на коновязях, форма и декор которых напрямую декларировали сословность владельца. То же самое относится к резьбе на верхней части входных дверей балкарского традиционного жилища (иногда узор располагался на верхней поперечной балке входа). Эти места, как правило, снабжались как охранительными, так и благопожелательными знаками, но главное – орнаментальное обрамление этих знаков допускалось лишь в жилищах аристократии.

Особое место среди статусных орнаментов занимал декор женских ходуль (рис. 16). В отличие от других народов Северного Кавказа, балкарцы и карачаевцы имели в своем составе сравнительно небольшую долю ущемленных в правах жителей. К слову, по сведениям Н. Грабовского, при отмене крепостного права в горских обществах Кабардинского округа свыше 50% населения балкарских обществ (сословие «каракиши») находилось в сугубо номинальной зависимости от нобилитета¹, что и подтвердилось характером их «освобождения», которое не предусматривало никаких выплат и компенсаций князьям и узденям и фактически имело форму простого объявления гражданской независимости: «Зависимость каракишей была исключительно поземельная... ...Зависимые под именем каракишей освобождены безусловно и без всякого вознаграждения владельцам».²

Наличие нескольких сословий, женская часть которых пользовалась ходулями, обусловило необходимость орнаментальной дифференциации этого класса бытовых предметов. Любое сословное общество производит статусную маркировку однотипных предметов быта, используемых в различных социальных слоях. Это тем более актуально для женских ходуль – предмета, изначально нефункционального и существующего исключительно в роли сословного атрибута. Ходулями пользовались дочери и жены таубиев, их одевали и горянки из семей независимых крестьян. Поэтому декору ходуль придавалось исключительное значение. У женщин простого

¹Грабовский Н. Экономическое положение бывших зависимых сословий Кабардинского округа. Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. III. Тифлис, 1870. Ч. IV. С. 2.

²Грабовский Н. Экономическое положение бывших зависимых сословий Кабардинского округа. Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. III. Тифлис, 1870. Ч. IV. С. 2, 3.

сословия под
либо однотон

Совершенство
рянских и к
искусству в
дозированная
лористическая
ностью и нек
женской дере

Деревянные
обуви для вы
надевали ход
ном выходе,
двигались на
и хорошие ма
чаевцев и ба
раскрывая пе
своеобразие.

Деревянные
лась «агъач а
поверх кожан
расшитых, а
рянок декори
даже драгоцен

По словам
деревянные под
щинами упот
пригодные д
эти ходули бы
подчеркивала
обуви в наци
значение» [66

Ходули по
серебряные. В
сиком, ходуль
кой) равной в
полукруга. Хо
ной к ним ши
носок ноги об
16 до 20,5 см
золотой выши
вировкой, чер
жести со шта
ровалась кост
обуви укрепл

сословия подставки для ног были либо из натурального дерева, либо однотонно окрашенными.

Совершенно иначе оформлялись ходули для женщин из дворянских и княжеских семей. Карачаево-балкарскому народному искусству в целом свойственны подчеркнутая монументальность, дозированная гипертрофизация форм, лапидарность геометрии, колористическая сдержанность, которые сочетаются с непосредственностью и некоторой наивностью. Все это можно четко наблюдать в женской деревянной обуви.

Деревянные декорированные сандалии являлись разновидностью обуви для высших аристократических сословий. Знатные женщины надевали ходули не только на свадьбу, но при любом торжественном выходе, на праздник, на танцы. Женщины и девушки передвигались на них мелкими шагами, показывая свою грациозность и хорошие манеры, воспитанность, соответственно обычаям карачаевцев и балкарцев. Они отражали духовную культуру народа, раскрывая перед нами ее эстетическое содержание, особенности и своеобразие.

Деревянная женская обувь у балкарцев и карачаевцев называлась «агъач аякъ киййм» (деревянная обувь). Носили такую обувь поверх кожаных чувак, сшитых из сыромятной кожи и красиво расшитых, а иногда украшенных галунами. Ходули женщин-дворянок декорировались дорогой тканью, накладками из цветных и даже драгоценных металлов, золотой вышивкой.

По словам А. Я. Кузнецовой, «Богато орнаментированные деревянные подставки для ног карачаевскими и балкарскими женщинами употреблялись в исключительно парадных случаях. Не пригодные для ходьбы и на ровной плоскости, в условиях гор эти ходули были вообще неуместны. Но поскольку с их помощью подчеркивалась сословная принадлежность, то эта разновидность обуви в национальном костюме приобрела как бы символическое значение» [66. С. 113].

Ходули по большей части были деревянные, но встречались и серебряные. Вырезанные из дерева в форме ступни, но с острым носиком, ходули укрепляли на двух подставках (под носиком и пяткой) равной вышины. Подставки эти расширялись к низу в форме полукруга. Ходули удерживались на ноге при помощи прикрепленной к ним широкой петли из кожи и галуна. В петлю просовывали носок ноги обутой в мягкую обувь. Высота ходули колебалась от 16 до 20,5 см. Ходули обтягивали бархатом или кожей, украшали золотой вышивкой, накладками из металла, иногда серебра с гравировкой, чернью и позолотой. Более дешевые имели накладки из жести со штампованным орнаментом. Деревянная обувь инкрустировалась костью и перламутром. В некоторых случаях под ступней обуви укрепляли металлические звенящие подвески.

Подчеркнутая простота в производстве самих ходуль и их геометрическая лаконичность компенсировались ярким внешним декором. Вышивка, используемая в обуви, выполненная в технике «вприкреп», создавала богатую фактурную поверхность на разных фонах ткани и визуально воспринимается почти объемно-скульптурными декоративными пятнами. В то же время, цветовые сочетания деревянной обуви, украшенной золотым шитьем, были довольно строгими. Сочетание золотых и серебряных ниток шитья с излюбленными темно-красным, черным, блекло-зеленым, синим цветами придавало строгость и торжественность. Можно упомянуть еще об одном способе нанесения узора на ходули – выкладывания и нашивания золотого шнура или узкого галуна тонкой линией, согласно рисунку трафарета. Этот вид обуви специалисты делали из дерева твердой породы, главным образом – из просушенной особым способом древесины комлевой части груши или кизила. По своему пластическому оформлению ходули обладали истинно скульптурными качествами. Четкое соответствие линейных размеров ходуль и орнаментальной фактуры придавало им особую органичность, свойственную истинно народному производству, в котором эстетика предмета полностью зависит от его функциональности.

При создании ходуль, не имеющих подвижных деталей, обходились одним куском дерева. Этот принцип распространялся и на сложные по рисунку вещи. Во многом именно это обеспечивало требуемую прочность обуви и гармоничность ее геометрии, невозможную при композиционном изготовлении предмета.

Узор, используемый в деревянной обуви, позволяет понять самые разнообразные социальные соотношения, однако, помимо этого, полностью сохраняя семантику традиционного общетюркского орнамента, он вполне адекватно проецируется и на окружающий мир. Естественно, орнамент ходуль состоял из устойчивых и традиционных элементов. К слову, одним из распространенных мотивов, применяемых в ходулях и не только, было изображение бараньего рога.

В самом общем виде можно сказать, что узор этой обуви в основном был симметричным, в виде отдельных растительных элементов, геометрических знаков, встречаются мотивы, взятые и из животного мира, главным образом крупного и мелкого скота, особенно барана, коровы и оленя. Орнамент не был усложненным, а наоборот, довольно лаконичным. В оформлении изделий присутствовало чувство меры. Язык орнаментальных форм и символов был понятен всем, и элементы узора каждого предмета были полны смысла и значения для наблюдателей любого социального уровня.

Ходули бытовали в среде материально обеспеченных сословий, что, однако, объяснялось не столько их стоимостью, сколько социальным смыслом. Высокие ходули, высокая шапочка, пышный

наряд выделяли женщину, физически поднимали ее над толпой, делали «высокопоставленным» лицом.

В условиях современного быта использование ходуль исчезло, но они все еще применяются в национальных ансамблях. Ходули обладают яркой образностью народного творчества, представляют собой оригинальное явление в карачаево-балкарском народном искусстве. Ходули по праву можно считать произведением народного искусства.

В целом, резьба по дереву была весьма широко распространена у карачаевцев и балкарцев – большая часть территории их проживания была покрыта лесами из промысловых и поделочных видов растений. Доступность и разнообразие исходного материала для производства обусловила широкое распространение деревообрабатывающих практик на артельном и индивидуальном уровне, и в этих производствах существовало лишь одно ограничение – это был мужской труд.

Большинство предметов женского труда (гребни для расчесывания шерсти, катушки для ниток), спинки деревянных диванов и кроватей, кресла для старших, музыкальные инструменты и деревянная посуда (чашки, блюда, ведра и т.д.) украшались несложной резьбой, носившей геометрический характер (прямые и косые линии, зигзаги, изредка мотивы спирали) [76. С. 320].

Орнамент, украшающий деревянную утварь, не представляет собой чего-то специфического, он характерен и для костюма, войлочных ковров, обуви и других предметов домашнего обихода. Особенно богата была резьба на предметах мебели: кровати с тремя высокими спинками (орундукъ), детские люльки (бешик), столики-подносы (тепси). На кроватях делали украшения на спинках и шарики на углах. Столики, на которых подавалась еда, имели бортики, резьбу, а иногда и углубление в центре, в которое наливали присоленное кислое молоко (тузулукъ), так как чаще всего на столиках подавали куски вареного мяса, к которому полагалась острая приправа [58. С. 95].

Что касается посуды, то орнаментировка ее, как правило, была предельно лаконичной, главное внимание мастера уделяли не резным узорам, а формам предметов. Основной техникой изготовления деревянной посуды являлось выдалбливание. Так, из куска ствола выдалбливали кадки для хранения айрана (айран джыккыр), для сливок (сют башы джыккыр), для сыра (башлыкъ джыккыр), для сбивания масла (джау ургъан джыккыр). Из меньшего куска делались ведра (агъач челек), ступы (кели). Из половины куска выдалбливали корыта (тегене). Таким же образом делались различные чашки – большие, в которые помещалось до двух литров (гопан аякъ), литровые (аякъ) (рис. 17), маленькие, вмещавшие чуть больше стакана (чемюч). Ложки были тоже различного типа –

ложка для мамалыги (как к'ъашык'ъ), ложка для калмыцкого чая (к'ъалмуку' шай к'ъашык'ъ), ложка для снятия сливок (баши к'ъашык'ъ), большая разливальная ложка (чолпу) и т.д. [58. С. 95].

В деревообрабатывающем производстве карачаево-балкарцев основное место занимали индивидуальные или семейные промыслы, артельное мелкотоварное производство большой роли не играло. Причем, как правило, произведения народных умельцев отличаются устойчивостью орнаментации, разнообразием приемов выполнения.

Карачаево-балкарские ковши, ложки, традиционные чаши (гоп-паны) и кружки выполнены весьма сдержанно, однако в общей своей гармоничности и естественности являют собой образцы «органического» подхода в прикладном творчестве. Способы обработки поверхности изделий, детализации узоров и форм – ошкуривание и естественная полировка без абразивов – подчеркивали резные узоры.

Как уже говорилось, наиболее характерным мотивом карачаево-балкарской орнаменталистики на деревянных носителях был (и есть) мотив «кочхар мююз» («бараний рог»). Наиболее частым его вариантом являются завитки рогообразной формы на едином стебле. Эволюция данного архетипа приводит к его постепенному усложнению и наращению разнообразнейших наростов и выростов, подставок и различных геометрических оснований под фигуру «кочхар мююз». Главным же вектором развития мотива стала его редупликация по различным осям симметрии и совмещение с дендрологическими элементами. Сочетания различных по своей типологии фигур позволяли народным умельцам создавать простые, но удивительно органичные по дизайну и функциональности предметы, в некоторых дизайнерских решениях инкорпорированные в творчество соседних народов регионов. Ручки ложек иногда украшали изображением рыбьего хвоста или тоненькой деревянной цепочкой [58. С. 95]. Длительные поиски выразительных средств неизбежно приводили к стабилизации тех или иных орнаментальных мотивов. Время отшлифовало их, и в своей окончательной форме они выступают в качестве консолидированной в стилевом отношении культурной целостности с ярко выраженным этническим началом. Изолированность карачаево-балкарского народа обусловила высокий уровень сохранности наиболее архаичных архетипов в контексте современных прикладных искусств, и, одновременно – соответствующую степень их эстетизации. В этом смысле можно сказать, что карачаево-балкарский орнамент в его современных воплощениях осмысливается и воспринимается как исключительно художественный феномен и служит для удовлетворения духовных запросов народа.

Именно архаичность конституирующих архетипов националь-

ного карачаево-балкарского орнамента обуславливает его исключительное тяготение к симметрии. Это может быть бинарная осевая симметрия либо центрально-организованная, многоосевая. Это повышает, прежде всего, семантическое содержание орнамента, способствуя безусловно смысловому восприятию рисунка, а также влияет на технологичность производства. Как известно, симметричная композиция вообще требует традиционно оттачиваемых навыков, зато освобождает изготовителя от необходимости усложнения самого производства – мастер получает возможность работать интуитивно, лишь визуально контролируя сам процесс.

Самая распространенная и типичная посуда карачаевцев и балкарцев – это округлые деревянные чаши для напитков и жидкой пищи. Наличие в обиходе каждой семьи этих предметов и по сей день является если не обязательным, то предпочтительным – хотя бы ради использования их в обрядовых и ритуальных действиях. Делали ее из твердых пород дерева, причем само производство, будучи кустарным, было достаточно трудоемким и сложным. Еще необработанный исходный материал (сырая древесина мягких пород) формовался ножами, иногда – специальными изогнутыми резаками. Затем в массиве будущего изделия выбиралась необходимая глубина, полукруглым плоским штихелем ниша дополнительно обрабатывалась изнутри. Внешнюю поверхность обрабатывали обыкновенным ножом. Чаши были округлой формы, с маленьким плоским донышком, чаще всего без поддона, с кольцевидной ручкой сбоку и иногда с выступом напротив ручки. Они украшались резьбой геометрического характера, которая располагалась довольно свободно [76. С. 320].

Вторым этапом процесса изготовления была термохимическая обработка, заключающаяся в многочасовом (до 3-х суток) кипячении предмета в воде с примесью золы, чем обеспечивалась устойчивость против перепадов температур в процессе будущей эксплуатации. Последней операцией была пропитка изделия маслом или жиром животного происхождения и декорирование готового предмета. Узор традиционной утвари карачаевцев и балкарцев, как правило, локализуется в строго определенных местах – например, посуда, следующим образом: горловина украшалась линейным узором с отходящими от него лопастями. Декорировка лопасти также включала несколько рельефных линий, иногда заключенных в овал. Ручку делали в виде голов козлов, баранов, стилизованных рогов горного козла. Одна из таких чаш хранится в краеведческом музее г. Нальчика. Большие чаши делались с двумя ручками. В некоторых случаях мастера осознанно меняли традиционную форму ручки, удлиняли, вытягивали по горизонтальной оси, украшали зооморфными изображениями – это особенно свойственно для черпаков.

Г. Х. Мамбетов пишет: «Встречались также чаши более сложной работы с двумя ручками и иногда с высоким поддоном, используемые для торжественных случаев. Ручки таких чаш у балкарцев часто были сделаны в виде голов баранов или козлов, сработанных весьма искусно, с большой лаконичностью и выразительностью. В пластике имелись реалистические, но обобщенные и стилизованные изображения животных, а иногда и человека» [76. С. 320–321].

Бытовая резьба современных карачаево-балкарских художников полностью соответствует архаичным технологиям. Резьба осуществляется выборкой несущего материала ниже основной плоскости изделия, узор, таким образом, традиционно углублен. Простота орнаментальных мотивов, прежде всего, подчеркивает их функциональные «рабочие» качества и оттеняет их лаконичную и сдержанную красоту, в полном объеме выявляя этническую специфику понимания прекрасного и точному выражению художественного образа изделия.

В изделиях карачаево-балкарских мастеров обычны и упрощенная контурная и технологически усложненная трехгранновыемчатая и плоскорельефная резьба.

При достаточно ограниченном наборе технологических приемов, карачаево-балкарский орнамент, как уже говорилось, весьма многообразен в своих формах и элементах. Стремление к визуальной лапидарности приводит к уменьшению типологических изысков в узоре отдельно взятого изделия – как правило, орнаментальный эклектизм им не свойствен, резные композиции в высшей степени органичны. Однако в целом ряд орнаментальных мотивов и встречающихся композиций характеризуется удивительным многообразием и вариативностью – от простых параллельных прямых по осевым окружностям до более сложных сочетаний геометрического прямолинейного и криволинейного характера, иногда в сочетании с растительными элементами.

В части этногенерационной базы традиционного карачаево-балкарского орнамента деревянной утвари – чаш, черпаков, ложек, мотушек для ниток, вальков для белья – четко прослеживаются детали кобанского типа, зооморфные ручки традиционных чаш и кубков однозначно свидетельствуют о сармато-аланских и скифских традициях в современном прикладном искусстве.

Таким образом, карачаево-балкарские орнаменты на деревянной основе можно воспринимать как продолжение весьма древних практик, де-факто не прерывавшихся вплоть до недавнего времени. Но, опять-таки, характеризуя тенденции развития национальной резьбы по дереву в наше время, мы должны будем признать, что за редчайшими исключениями – в основном это касается резьбы на детских люльках – современные узоры полностью десеманти-

зировались, если понимать это слово во всей полноте его смыслов. Дело здесь, по всей видимости, не в каких-то перипетиях исторических судеб балкарцев и карачаевцев, хотя, быть может, тринадцатилетняя депортация народа и прервала в той или иной степени преемственность культурной традиции. Однако главным фактором деградации резного орнамента на дереве стали обычные цивилизационные подвижки в жизни этноса. Народ никогда не рассматривал предметы быта в качестве носителей некой культурной составляющей и подходил к ним утилитарно, что вполне естественно. Так же закономерно, что при появлении дешевой металлической и керамической посуды фабричного производства изготовление деревянной утвари в качестве традиционного промысла исчезло. Соответственно, исчезли те смысловые коннотации, которые скрепляли пространство национального резного орнамента в единое целое, имеющее свою семантику и функциональность в любой композиции. Карачаево-балкарский резной орнамент на дереве начал возрождаться уже в 80-е гг. прошлого века усилиями мастеров-любителей и нескольких профессиональных художников. Однако их изделия вполне ожидаемо представляли собой либо дубляж неких старинных оригиналов, либо – с набором опыта и новационных запросов – стилизацию на основе своих индивидуальных представлений о функциях и формах орнаментального декора. Именно поэтому в узорах изделий современных национальных мастеров мы можем столкнуться с совершенно неожиданными мотивами – такими, как, например, скандинавские архетипы переплетенных змей в качестве каймы балкарского гоппана, или его рукояти, выполненной в виде готической горгульи. Современная балкарская резьба по дереву вышла из границ исконной символики, ввиду этого полностью десемантизировалась и в наши дни является полем демонстрации профессионального мастерства резчика. Лаконичные и технологичные формы традиционных резных изделий попросту не удовлетворяют презентативным запросам художников-профессионалов. Поэтому современные резные предметы – сколь угодно сложные в исполнении ажурные чаши, лишь общим абрисом напоминающие традиционные гоппаны, или выточенные из цельного куска древесины гарнитуры из кружки, цепи и ложки, или деревянные туры рога, скрепленные той же цепью и т. д. Неразъемные гарнитуры из нескольких предметов, вырезанные путем выемки объемов из единого древесного монолита вообще стали весьма модными в последние два десятилетия, оказавшись визитной карточкой нескольких национальных мастеров-резчиков. Они действительно являют нам высший уровень профессионализма исполнителей, однако к традиционному прикладному искусству балкарцев и карачаевцев отношения не имеют, если, конечно, не рассматривать их как первые опыты в закладке новой национальной школы, что, к

сожалению, весьма маловероятно в реальных рыночных условиях современной России.

В настоящее время резной орнамент по дереву представлен полностью эклектичными узорами совершенно произвольного происхождения – от скандинавской кольчужной и косой «плетенки», перемежающейся готическими и барочными мотивами, до исламского растительного узора. Причем, как правило, объемные формы изделий-носителей данных орнаментов близки к традиционным – будь это ложки различного размера и назначения, будь это сосуды, из которых наиболее популярными остаются одноручные и двуручные «гоппаны». К тому же, эклектика всегда или почти всегда интегрирована в традиционные балкарские и общетюркские праформы – «бараний рог», «олений рог», мотивы мирового дерева и устойчивые тюркские антропоморфы. Все это говорит нам о полной десемантизации орнамента на дереве и восприятию его как чисто эстетического феномена. Как уже говорилось, традиционный смысл и символика орнаментальных элементов сохранились лишь в узорах на детских зыбках – по вполне понятным причинам производство этих предметов быта никогда не прекращалось.

3.4. Узорный войлок

В наиболее полном виде традиционный орнамент – причем в значительной степени имеющий традиционную семантику – представлен в карачаевских и балкарских войлоках с валяными узорами.

Как отмечал Ф. Торнау, «...Карачаевцы занимаются скотоводством и выделыванием сукон и бурок, которыми торгуют». После середины XIX в. даже соседние народы стали предпочитать разведение карачаевской породы овец, сочетавшей высокие вкусовые качества с прекрасной шерстью. Как отмечал А. Дьячков-Тарасов: «Руно карачаевских овец было в почете у всех горцев». Приблизительно в это же время – середина-вторая половина столетия – овцеводческие хозяйства Балкарии также переходят в режим товарного производства, во всяком случае, Н. Тульчинский отмечает резкий скачок поголовья мелкого рогатого скота. С 60-х по 90-е гг. XIX в. оно удвоилось, составляя в среднем по индивидуальным хозяйствам от 80 до 140 овец [53. С. 70].

Карачаевцы и балкарцы издревле занимались животноводством. Шерсть потреблялась для изготовления необходимых вещей. Понятно, что при общем повышении рентабельности шерстяного промысла, наблюдавшегося в XIX в., производство войлочных изделий получило новый толчок в своем развитии.

Традиционно изготовление войлоков от начала до конца являлось делом женщин (рис. 18). Войлоки, найденные при археологических раскопках, практически полностью сохраняют первоначальную колористику и отмечены большим разнообразием орнаментальных композиций и архетипов. Что особенно примечательно в изучении современного прикладного искусства балкарцев и карачаевцев – даже в войлочных коврах многовековой давности можно вычленить мотивы, свойственные современным кийизам карачаево-балкарцев и других тюркских народов. Карачаево-балкарские войлоки всегда ценились благодаря высокому искусству их выделки. Производство войлока – это сложный процесс, требующий определенных навыков. Он состоит из нескольких этапов: заготовка шерсти, раскладка ее на циновке, впрыскивание горячей воды, утрамбовка, получение готового войлока. Материалом для изготовления ковров служит шерсть овец кавказской породы, особо ценится шерсть осенней стрижки, которая обладает особыми свойствами сцепления.

Сами войлочные ковры балкарцев и карачаевцев делятся на несколько типов, различающихся технологией производства, которая, в свою очередь, задает характер и тип используемых орнаментальных композиций.

Первый вид – войлоки со вкатанным (вваленным) геометрическим узором «ала кийиз», или «къолан кийиз», т.е. пестрый (рябой войлок), который имеет наибольшее распространение в народном быту балкарцев и карачаевцев. Для этого вида характерным является создание узора цветной шерстью прямо на циновке. Карачаево-балкарские мастерицы укладывают орнамент единым слоем, что свидетельствует, вероятно, о восхождении кавказской традиции к технологическому и художественному стандарту тюркоязычных кочевников-скотоводов и номадических степных культур в целом.

Орнамент ала кийизов отличается удивительной устойчивостью, несмотря на то, что техника изготовления не связывала мастериц. Из шерсти можно выложить узор как линейный, так и пятнами, геометрического или растительного характера, как это можно видеть у других народов Кавказа и Средней Азии. Между тем орнамент карачаевских и балкарских ала кийизов всегда имеет геометрический, в основном, прямолинейный характер и состоит из комбинаций ромбов, квадратов, треугольников, зубчатых линий. Криволинейные формы – зигзаг, полукружия – чрезвычайно редки и встречаются главным образом в кайме. Композиция узора также весьма постоянна: прямоугольной формы войлок любого размера всегда имеет кайму – *кыйыу* и центральное поле – *ортасы* (середина) с расположенным в ней узором – *орта ою* или *орта тамгъа* (пятно). Орта тамгъа – всегда ромбы, имеющие разнообразное внут-

реннее членение, являющееся результатом проведения прямых линий (перекрест-сетка). Число этих ромбов-тамг, расположенных в один или два ряда, колеблется от 3 до 9. Промежутки между ромбами сплошь заполнены различными сочетаниями треугольников. Кайма также чаще всего составлялась из треугольников, ромбов, пересеченных квадратов, зубцов [105. С. 207].

Несмотря на трудность создания прямолинейного узора в технике валяния, он был строго традиционным. Вообще, весь характер орнамента ала кийизов уводит нас в глубокую древность. Такого рода узоры характерны для каменного века и встречаются в керамике и резьбе по кости северокавказской культуры, и, одновременно, данный орнамент стабильно используется и в войлоках, и в золотом шитье карачаевцев, балкарцев, адыгских народов и осетин [58. С. 301].

В ала кийизах наиболее древним и очень устойчивым термином было наименование линейного начертания ромба – «кёз» (глаз). Ромб, расчлененный на 4 или 9 меньших ромбов, соответственно назывался «тёрт кёз» (четыре глаза) или «тогъуз кёз» – девять глаз. Ромб или квадрат, заключенный в ромб, называли «кёз ичинде кёз» (глаз в глазу) [58. С. 301].

В наши дни он, как и раньше, с успехом декорирует интерьер комнаты, широко используется в скотоводческом быту.

Второй вид карачаево-балкарских узорных кошм – «тикмен ала кийиз» (войлок с аппликацией), или «джыйгъыч кийиз» (войлок для полки с сундуками и постельными принадлежностями, рис. 19) и «къурукъ кийиз», которым украшали горизонтально подвешенный в жилище шест (на него вешали выходную одежду).

Е. Н. Студенецкая замечает, что при сопоставлении орнамента «ала кийизов» и «джыйгъыч кийизов» бросается в глаза их типологическое несходство: это две разные стихии, два разных способа художественного мышления, даже трудно поверить, что часто они делались руками одних и тех же мастериц. Если «ала кийизы», бытующие и поныне, легко подвергаются классификации, то аппликационные войлоки настолько отличаются индивидуальностью и разнообразием узоров, творческой фантазией, что не поддаются серьезной классификации. По мнению искусствоведа А. Я. Кузнецовой, богатство орнаментальных форм аппликативных полочных кошм, их красота и выразительность делают эти старинные изделия как бы кладовыми национального орнамента. Будучи связанными с древней кочевнической культурой, «джыйгъыч кийиз» по способу их украшения несколько близки кумыкским войлокам и в значительной мере идентичны узбекским и казахским аппликационным войлокам, служащим украшением интерьера юрт [116. С. 69–70].

Джыйгъыч кийиз – вид войлочного ковра, выполненный в тех-

нике аппликации, наиболее богатый по орнаментике. Декоративность ковра-занавеса строилась на контрасте белого орнамента и черного фона. У этого вида ковра нижний край обычно обшивался бахромой, и вдоль него шла кайма, в отличие от верхнего края, крепившегося к полке и не имевшего окаймления.

2 Орнамент аппликационных войлоков извилистый, сложный и причудливый. Только в кайме можно встретить иногда прямые линии или прямолинейные зигзаги. Одним из основных элементов, входящих в различных вариантах в узор, являются бараньи рога «къочхар мюйюз» или бараньи головы «къочхар баш». Площади фона и узора стабильно сбалансированы и в войлоках этого типа соотносятся приблизительно как 50 на 50%, естественно, весьма функциональна и устойчива их композиция [58. С. 302].

Выше каймы располагался основной узор. Поле делилось композиционно на определенные участки. Это производилось при помощи зигзага, двух скрещенных зигзагов, образывавших при пересечении ряд ромбов, или просто ромбических фигур, расположенных в один ряд. По сторонам зигзага или внутри ромбов вписывались крупные и сложные орнаментальные мотивы, форма которых подчинялась заполняемому треугольному или ромбическому пространству [105. С. 210]. В том случае если между крупными фигурами оставались треугольные промежутки, они также заполнялись крупными, вписывающимися в треугольник, фигурами.

На свободных местах раскидывались – зачастую без всякого порядка и симметрии – отдельные мелкие рисунки и элементы. Среди них часто встречаются родовые тамги, примитивные изображения человечков, змейки и т.п. Они придают всему войлоку какой-то взволнованный, беспокойный и наивный вид, что невольно приводит к мысли о не только декоративном назначении джыйгыч кийизов [58. С. 303].

Третий вид войлоков имеет свою специфику: «бичген кийиз» (выкроенный войлок), или «оюулу кийиз» (узорный войлок).

Композиция узора напоминает ковры: довольно широкая кайма и крупная фигура в центральном поле. Характер узора растительный, стилизованный. Особенно ярко это проявляется в кайме, имеющей обычно вид извилистого побега с цветами и листьями. По своему облику эти войлоки представляют еще один, совершенно своеобразный художественный стиль. Они очень напоминают арбабаши кумыков и аварцев, близки им по орнаменту и выполнены тем же способом мозаики-вшивания узора. Делались подобные войлоки также у соседей кумыков – чеченцев и ингушей. В их орнаментике легко найти сходство с узорами Дагестана – в камне и металле – особенно в рисунке каймы [58. С. 304].

Перечисленные выше три вида войлоков отличаются не только по технологии изготовления и назначению, но и по стилевым

особенностям, цветовой гамме, характеру орнамента и связанной с ним терминологии. И обращаясь непосредственно к этим чертам национального орнаментального искусства на войлочных носителях, правомерно было бы вспомнить характеристику орнамента карачаево-балкарских ковров-кийизов, данную в свое время великим русским критиком В. В. Стасовым: «Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики – это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства» [102. С. 207].

Рисунки ковров создавались и видоизменялись из столетия в столетие. Творческая мысль мастеров дополняла и трактовала по своему вкусу широко известные ковровые орнаменты, отсюда и величайшее множество композиционных и орнаментальных решений. Так сложилось прекрасное традиционное искусство войлочного узорного ковра.

Карачаево-балкарские войлочные ковры богато украшены орнаментом, узоры которого являются отражениями предметов окружающего человека мира, растений, животных, космогонических и религиозных представлений. Сами названия узоров открывают их связь с первоосновой. Рогообразный завиток носит название кьочхар мюйюз (рог барана), розетка с тремя изогнутыми лучами называется юч буруч (трижды скрученная), крест с загнутыми концами – тёрт буруч (четырежды скрученная), большинство криволинейных фигур значится под общим названием къланч (кривулина) или гылджала (закрученные), ромбическая цепочка сынжыр (очажная цепь) и т.д.

В карачаево-балкарских войлоках распространен знак солнца «Кюн кёзю» (букв. «глаз солнца»). Этот орнамент относится к одним из древних, весьма распространен у многих народов. Часто встречается в кийизах мусульманская символика – звезда, луна.

В орнаментике заметное место занимают племенные и родовые знаки «тамги». Здесь можно встретить и крест-свастику – как мы уже говорили, солярный динамический знак. Наиболее многочисленные орнаменты посвящены животному миру, с которым были тесно связаны древние кочевые племена. Среди них выделяются: «кьочхар мюйюз» – бараний рог, «буу мюйюз» – олений рог. Данный орнаментальный комплекс показывает его древний этногенетический пласт, а также выявляет древность происхождения. «Кьочхар мюйюз» имеется у многих народов, чья жизнедеятельность была плотно связана с овцеводством. Встречающийся в карачаево-балкарских войлоках «кьочхар мюйюз», видимо, отража-

ет важную витальную роль овцеводства, однако он также может быть связан с культом священного оленя, распространенного как на Кавказе, так и в Средней Азии.

Орнамент, вкатанный в кийиз, обычно геометрический: ромбы, треугольники, квадраты различного, но обязательно естественного природного цвета. В чередовании черных и белых ромбов и треугольников заложена магическая символика, прослеживаемая у многих кочевых народов степного пояса Евразии: это своего рода оберег – амулет, охраняющий дом, юрту, вход в жилище от всякой нечистой силы. Особенно важно, чтобы такие ковры-обереги находились возле люльки ребенка, ибо ни для кого зло так не опасно, как для детей. Ну и конечно, валяние войлока сопровождается многочисленными поверьями и обрядами. У тех же карачаевцев, если во время работы к мастерицам подходили мужчина или женщина, непосредственно не участвующие в валянии кийиза, то ему «оставляли работу».

И на сегодняшний день сохранились основные архетипы узорных композиций балкарских войлочных ковров. Наиболее популярные орнаментальные мотивы и элементы – «треугольники», «ромбы», «кружки», «глаза», «бараньи рога», «клетки», «бегущие спирали», «бордюрные зигзаги» и прочие полностью задействованы в композициях современных карачаевских и балкарских кийизов, в подавляющем большинстве случаев составляя основу их узоров и колористику.

Однако в целом состояние дел в этом традиционном промысле крайне тревожное. Еще в 70-х годах прошлого века, за счет государственной поддержки, в горных районах республики функционировало несколько цехов по производству валяных изделий, в том числе, естественно, и кийизов. В Булунгу, В. Баксане, В. Балкарии, Хабазе в организованных артелях трудились более восьми десятков мастериц, производивших кийизы. Кроме того, небольшая мастерская на постоянной основе функционировала в Аушигере – работницами ее были балкарки из семей, поселившихся после репатриации 1957 г. в кабардинских селах. Художники этих предприятий добились признания за рубежом – в 70-х и первой половине 80-х гг. прошедшего столетия они получали дипломы различных выставок изделий народных промыслов в Бельгии и Австрии, Канаде и Японии.

Но после развала Советского Союза предприятия народных промыслов оказались не только лишены финансовой поддержки со стороны государства, но и рынков сбыта – изменившийся спрос оставил их без покупателей в регионе, а нарушенные связи с контрагентами на территории бывшего СССР не позволили компенсировать наметившиеся негативные подвижки.

В условиях хронической нерентабельности производства закры-

вались, на сегодняшний день в более-менее организованной форме производство валяных изделий существует лишь в Верхней Балкарии. Развал систем производства-реализации привел и к такому явлению, как стилевая нивелировка – приблизительно с конца 80-х гг. львиная доля производимых кийизов представлена только валяным типом с геометрическим узором «ала кийиз». К тому же, сам орнамент производимых за несколько последних десятилетий валяных ковров потерял территориальную специфику – сегодня попросту не существует ни одного выраженного стиля геометрического узора, хотя еще недавно можно было выделить несколько четко выраженных вариантов.

3.5. Традиционный орнамент национального костюма и изделий из кожи

Традиционный карачаево-балкарский орнамент в значительной мере сохранился в таких промыслах, как золотое шитье и кожевенное производство. Впрочем, данное положение верно лишь в первом приближении. Понятно, что у народов, с незапамятных времен занимавшихся скотоводством, не могла не быть развита художественная обработка кожи. Кожаная обувь, кистеты, кошельки, сумки, бурдюки, атрибуты военного снаряжения и принадлежности конской сбруи зачастую весьма примечательны в смысле законченности дизайна, как правило, они отмечены функциональностью форм, колористической выдержанностью и законченностью [45. С. 4]. Орнамент вообще является главной идентификационной метой кожаных изделий, конституирующей основой их дизайна. В этом смысле он полностью воплощает специфику и национальное своеобразие балкарских и карачаевских производителей в контексте всего Северного Кавказа. Несколько упрощая оценку балкарских изделий из кожи, можно сказать, что орнамент – геометрический, зооморфный, комбинированный и реже растительный – был единственным их украшением.

В то же время, декорирование кожаных изделий, в целом – орнамент на коже – для балкарцев также дело прошлого, и в наше время этот сектор традиционного национального орнамента никак не развивается. И надо сказать, что он никогда не играл особо заметной роли в орнаментальном искусстве балкарцев и карачаевцев, находясь на периферии как этнического художественного мышления, так и всего комплекса жизнеобеспечивающих практик народа.

В числе промыслов карачаевских и балкарских мастеров художественная обработка кожи занимала вспомогательное место. Выделка, а тем более украшение кож рассматривались как не более

чем предварительный этап производств более высокого уровня – шорного, обувного, пошива дубленок. Относительно орнаменталистики: в обиходе горцев широко использовались различные кожаные предметы, украшенные тиснением («гебха салыу») и аппликацией («сахтиан оюу»). Как правило, обработка шкур крупного рогатого скота в основном производилась мужчинами. Они же занимались изготовлением конской сбруи, мужской обуви, некоторых предметов домашнего быта, женщины были заняты обработкой и выделкой овечьих и козьих шкур. Небольшие поверхности предметов домашнего обихода, сделанных из тонких кож, декоративно украшали способом холодного и горячего тиснения, а способом аппликации – обувь, кисеты, намазлыки и т.д. [87. С. 76].

Однако уже к середине 80-х гг. прошлого века орнаментация кожи существует лишь в виде редкого, можно сказать, спорадического изготовления тех или иных предметов «на случай» – отдельные подарочные изделия, произведенные индивидуально и, чаще всего, отмеченные стилевым и культурным эклектизмом. Традиционный орнамент на таких вещах может быть полностью вытеснен современными инокультурными и даже китчевыми мотивами – так, сегодня во многих случаях классические ножны для национального ножа «бичака» заменяются шитыми футлярами из толстой тисненой кожи. Узор на последних обычно не имеет никакого отношения к национальному орнаменту и чаще всего представляет некую «усредненную» унифицированную дендрологическую форму, к тому же иногда оснащенную изображениями объектов современного антропогенного мира – самолет, огнестрельное оружие, надписи на латинской или арабской графической основе.

Единственной областью реализации традиционных орнаментальных мотивов на кожаных носителях до недавнего времени было шорное ремесло – однако и оно практически угасло в современных балкарских селах. Мастеров, занимающихся изготовлением седел на регулярной основе, а тем более – осознающих этот вид деятельности в качестве промысла, профессиональной деятельности, сегодня не осталось. Те же немногие образцы шорного производства, которые нам удалось изучить, отмечены чрезвычайным орнаментальным лаконизмом и в этом смысле ничем не отличаются от седел, сохранившихся с конца XIX – начала XX вв. Узор на них наличествует лишь на седельных лопастях (тебеньках) и особой вариативностью не отличается. Во всех зафиксированных нами случаях это тисненый орнамент, представляющий собой либо лапидарную растительную форму – сочетания дву- и трехлистников, ориентированных лепестками вверх, к седельной подушке – либо одиночный мотив «кочхар мьююз» (чаще всего обогащенный наращиваниями различного происхождения), также ориентированный вверх, т.е. нетрадиционно.

Взаимосвязь кожевенного производства балкарцев и современных тенденций развития их орнаментального искусства, тем не менее, существует – хотя бы теоретическая, в виде гипотетической возможности. Обусловлена она тем простым фактом, что кустарная выделка кож и предметов из нее массово существовала у балкарцев еще каких-то 20–30 лет назад. Даже сегодня нами зафиксированы (В. Балкария, Яникой, Н. Чегем, В. Чегем, Былым) случаи изготовления традиционных дубленок («тон») под индивидуальные заказы. Поэтому, хотя кожевенное производство и прекратило свое существование в виде мануфактурного или даже постоянного кустарного промысла, межпоколенная передача опыта и традиций, навыков и технологий все еще возможна и пребудет таковой – по нашим подсчетам – в течение ближайших 15–20 лет.

Особо важное место в народном искусстве карачаево-балкарских мастериц занимали шитье золотом и связанное с ним изготовление галунов и басонных изделий, выступавших обязательным атрибутом традиционной верхней одежды балкарцев. Праздничный наряд девушки-горянки был достаточно сложен: платье, богато украшенное золотым и серебряным шитьем и галунами (рис. 20), высокие конусообразные или низкие цилиндрические шапочки, также украшенные богатой вышивкой и галунами. Мужские башлыки, бурки, кафтаны, всевозможные мелкие предметы обихода – кисеты, мешочки для рукоделия, кошелки, футляры для часов, перевязи и подушечки для люльки и другие вещи также требовали соответствующего орнаментального сопровождения.

Золотошвейные изделия, произведенные в Балкарии и Карачае, закупались практически во всех частях региона. Золотым шитьем на Кавказе принято называть все способы вышивки золотыми и серебряными нитями, а также плетение басонных изделий и ткачество на дощечках с использованием золотых и серебряных нитей. С течением времени золото и серебро исчезли из состава нитей для вышивки. Но сохранилось его традиционное название – золотое шитье.

В старину золотым шитьем, шнуром («чалыу») и ткаными галунами были украшены все предметы обихода горской аристократии – одежда, обувь, различные дамские сумочки и мужские кисеты, настенные украшения, предметы военного снаряжения и т.д. Старинные секреты мастерства, старинные узоры для вышивки, секреты техники плетения и ткачества поколенно транслировались из века в век, при этом, естественно, развиваясь как в смысле технологии, так и в смысле орнаменталистики.

Существует три способа шитья и вышивки: «шов вприкреп» – внахлест, послонное шитье, или последовательное формирование орнамента с помощью галуна или шнура, и «гладь», или так называемая техника «чий тигиш».

Первые два вида, вероятно, наиболее аутентичные как по технике исполнения, так и по стилю орнамента. Поэтому при шитье «вприкреп» у карачаево-балкарских мастериц получался узор геометрического характера, очень близкий по начертанию и терминологии к рисунку войлоков с вваленным узором. При шитье способом «гладь», являющемся более поздним и простым по сравнению с основными видами шитья, преобладали стилизованные дендрологические рисунки, а в орнаменте туалета и предметов обихода – совмещение дендрологических архетипов с зооморфикой [87. С. 73–74].

Как отмечает Б. Мальбахов, «Золотная поверхность мотивов вышивки «вприкреп» обладает многообразием узорных разделок, образуемых простейшими геометрическими переплетениями. Этот «орнамент в орнаменте» придавал вышивке очень богатую фактуру» [74. С. 59].

В золотом шитье карачаевцев преобладал более массивный, монументальный узор, целиком выполненный швом «вприкреп» (рис. 21). В этом случае галун или шнур служили для окантовки узора. Этим оно отличается от адыгского орнамента, который строился, главным образом, путем совмещения объемных деталей, зафиксированных в технике «вприкреп» с соединительными галунными линиями.

Карачаевцы также иногда применяли и этот способ шитья. Форма и назначение украшаемого предмета полностью определяли орнамент. Для узких бордюрных форм (подол и борта женского платья, околыш шапочки) употребляли сильно стилизованный извилистый растительный побег с отходящими от него в обе стороны завитками, листиками или цветками. Второй вариант – ряд отдельных довольно крупных фигур, напоминавших тюльпан, лотос, плод граната в крайней степени обобщения или криволинейные мотивы неопределенных очертаний. Они располагались на расстоянии друг от друга между двумя линиями галуна. Если первый вариант (побег) можно встретить в подобном применении у многих народов, то второй встречается, главным образом, у карачаевцев и балкарцев. Сам характер этих фигур в какой-то степени напоминает орнаментику восточных тканей [58. С. 305].

Естественно, золотое шитье и тканевые орнаменты существовали на конкретных предметах, частях одежды, находясь в тесной связи с функциональным и утилитарным назначением предмета, подчеркивая его основное предназначение. Понятно, что повседневная одежда балкарцев – исключая представительниц прекрасного пола из высших сословий, для которых не существовало дифференциации в праздничном и бытовом одеянии – если и несла на себе какие-либо декоративные узоры, то лишь в крайне ограниченном объеме. Костюм крестьянки шился из дешевых тканей и так же

просто был украшен. Здесь задачей швеи было выдвинуть на первый план красоту пропорций, линий и форм фигуры, скрыть незначительные дефекты сложения и подчеркнуть в первую очередь стройность – самое важное условие красоты горянки. Кроме того, узоры повседневной одежды чаще всего не выделялись цветом – лишь фактурно и рельефно, что также лежало в русле традиционной эстетики балкарского народа, ставящей во главу угла функциональность. Вполне закономерно, что все богатство традиционного карачаево-балкарского орнамента реализовывалось в праздничной одежде. Причем публичное появление в парадно-выходной одежде в подавляющем большинстве случаев подразумевало участие их носителей в соответствующих мероприятиях, центральными из которых были танцы. В этом смысле национальный карачаево-балкарский костюм – впрочем, как и костюмы всех народов Кавказа – уникален, так как целью его является не только статусная презентация владельца, но и, если можно так выразиться, хореографическая целесообразность.

Праздничный костюм тонко соответствовал горскому этикету в его пластическом выражении, был превосходно подчинен своеобразию национального танца, требовавшего исключительной плавности движений, когда женщина плыла как лебедь. Удивительная поэзия присутствовала во всех линиях платья, способствуя стройности и величественности фигуры. Сшитое из дорогих тканей: шелка, парчи, бархата, украшенное узорочьем золотного шитья, оно делало женщину еще краше [11. С. 59].

Главной частью женского наряда было платье с расходящимися полами. Украшали его серебряные застёжки и позолоченный пояс. Ворот платья, рукава и полы отделялись вышивкой золотыми нитями «вприкреп», тесьмой и галуном, отчего оно приобретало праздничный вид. Не случайно орнаментом покрывались все «отверстия» в одежде. Это говорит о том, что узоры в древности носили магический смысл и служили оберегом [11. С. 60].

Места расположения орнаментов на одежде у многих народов совпадают – это грудь, живот, голова, т.е. наиболее нуждающиеся в защите части тела человека. Это вполне закономерно, так как орнаментальное украшение одежды в целом генетически восходит к тем или иным формам защитных доспехов. С учетом того, что воинское ремесло являлось прерогативой высших сословий, возможно констатировать, что первоначально тип праздничной одежды являлся исключительной принадлежностью нобилитета, а его проникновение в среду простых сословий – процесс более поздний, связанный, по всей видимости, с деградацией сословной структуры балкарцев после их вхождения в состав Российской империи.

Главный смысл одежды аристократки – в возвеличивании ее как представительницы социальной верхушки, что подчеркивалось

богатством убранства, отличавшегося особой пышностью и нередко перегруженного декором и специальной высокой деревянной обувью, надеваемой поверх чужак для увеличения роста и выявления стройности фигуры.

Если платью шилось для пожилой женщины, его декорировка была достаточно скромной. Это часто оригинальное использование двух рядов серебряных, ювелирной работы пуговиц с гравированным рисунком и узенькая тесьма, окаймляющая ворот и рукава. От платья как бы веяло простотой и естественностью, спокойствием и домашним уютом. Молодые женщины и девушки предпочитали более нарядные платья из шелка и бархата со звучным декором.

Своеобразной деталью карачаевского (кабардинского) и балкарского костюма были подвесные рукава [11. С. 60]. Вот что пишет Н. П. Тульчинский: «во время танцев широкие рукава развеваются по воздуху, напоминая крылья фантастической птицы».

Действительно, приставные рукава, которые прикреплялись к обычным рукавам, у балкарцев назывались «къанатла», то есть крылья. Ими девушка демонстрировала то, что она молода, свободна и не замужем. Костюмы с длинными рукавами повседневно носили обычно женщины из княжеской среды. Этим самым они подчеркивали свою власть, принадлежность к высшему сословию, пренебрежительное отношение к физическому труду [4. С. 30].

Отличаясь большой декоративностью, приставные рукава привлекают внимание к выразительности жестов рук по контрасту со статичностью туловища. Расшитые то плавными, крупными завитками, то геометрическим или зооморфным орнаментом, они очень тонко гармонировали с платьем, головным убором, с ювелирными украшениями [11. С. 60].

Совершенством покроя и отделки отличаются праздничные одеяния представительниц высшего сословия. Несмотря на гипертрофированное богатство декора, торжественный наряд княгини, благодаря мере, найденной мастерицей, ее тонкому художественному чутью, производит впечатление величественности и благородства. Верхняя часть рукава украшена мелкими отдельными узорами, которые создают ощущение легкости, воздушности. Во втором ярусе детали укрупняются, обретают весомость. Рисунок орнамента строго вписывается в трапециевидную форму средней части рукава. Здесь уже не отдельные узоры, а связная композиция. И наконец, в нижней части, которой придается форма лопасти, торжествует сложная композиция из тех же элементов, но в совершенно новом сочетании (рис. 22). Эта часть зрительно наиболее тяжелая, и поэтому платью создает впечатление устойчивости, незыблемости, как бы подтверждающая идею вечности и неизменности княжеской власти [11. С. 61].

Одним из интереснейших элементов женской одежды является

кафтанчик, надевавшийся девушками с периода, «когда они начинали ходить на танцы» (т.е. периода полового созревания). Кафтанчик украшала вышивка золотыми и серебряными нитками, выполненная швом «вприкреп» или гладью. Места вышивки были строго локализованы, а некоторые узоры отличались большой устойчивостью. Вышивка располагалась на передних полочках кафтанчика у подола и на нижней части узких и длинных рукавов. Поскольку у большинства народов кафтанчик надевался под распашное платье с открытой грудью, с короткими или разрезными рукавами, то украшались именно те его места, которые были видны из-под платья во время ходьбы, танцев и т.п. [8. С. 24].

Наибольшей устойчивостью узора отличалась вышивка в углу полочки кафтанчика. Она обычно представляла собой довольно крупный, а иногда и очень большой равнобедренный треугольник, обращенный вершиной в угол полы. От основания этого треугольника отходили изогнутые кривые, напоминающие рога. Часто эти «рога» прорастали листочками, завитками или цветками. В других случаях вместо рогов или вместе с ними (посередине) изображали трилистник или фигурку, напоминающую человека. Все эти варианты обычно назывались «узор для угла» (карачаевцы, балкарцы, кабардинцы). В менее развитой форме такой узор встречается и в углу подола распашного платья [106. С. 138].

В узорах золотого шитья вприкреп есть нечто общее с орнаментом узорных войлоков (джыйгъыч кийизов), хотя полное совпадение мотивов почти исключается. Часто трафареты для войлоков и золотого шитья вырезались одними и теми же мастерицами [58. С. 305].

Другой тип золотошвейных узоров – «чий тигиш», или гладь, является своеобразной альтернативой технике «къаты тикген». Толкования последнего термина, кстати, могут быть различны – от «твердое шитье» до «послойное шитье». Но в соотношении с гладью логично будет первое толкование – «твердое» в значении «сильное», в отличие от «чий тигиш» в значении «слабое шитье». Трафарет, вырезанный из бумаги или картона, а ранее – из кожи, нашивали на украшаемую вещь. Поверх трафарета поперек накладывали золотую нить, закрепляя ее по краям. Стежки золотой нити не использовались для передачи фактуры или строения листка или цветка, как это наблюдалось в русском золотом шитье или в вышивках народов Закавказья. Нити всегда накладывались строго поперек, как бы заштриховывая рисунок золотом или серебром. Златошвейная техника «чий тигиш» как наиболее доступная и требующая меньшего уровня профессиональной подготовки была самой обычной для нетоварного производства. Однако она накладывала определенные пограничные условия в употреблении, так как исполнение утонченной нитью объемных высокоплощадных эле-

ментов требовало чрезвычайного дробления и детализации самого узора – чаще всего дендрологического, но весьма стилизованного и эстетизированного. Понятно, что будучи самой распространенной техникой золотой вышивки, «чий тигиш» в первую очередь был ориентирован на домашнее производство и закономерно является самым обычным на платяных вышивках, еще чаще – на девичьих шапочках, а также на различных мелких предметах – кисетах, мешочках. В этих случаях встречалось изображение тамги, иногда так сильно «обросшее» листочками, что трудно указать изначальный мотив. Вышивали и инициалы русскими и арабскими буквами. Кисеты обычно служили для подарков, и изображения родовой тамги или инициалов были вполне уместны [58. С. 305–306].

Орнамент вышивки карачаевцев и балкарцев имеет узоры, весьма близкие к вышивке одежды соседних народов. Орнаментальные мотивы в виде симметрично поставленных друг против друга фигур животных, геометрические фигуры, растительные узоры и т.д. связывают карачаевцев и балкарцев с другими народами. Этнографы установили общие элементы в вышивках многих соседних кавказских народов, а также общность в памятниках материальной культуры.

Сходство между карачаевским и балкарским искусством и искусством соседних народов наблюдается не только в отношении самого стиля и орнамента, но и во вкусах и характере самого костюма и головных уборах, многих металлических украшений.

Головные уборы являлись важнейшей частью одежды (рис. 23). В них наиболее ярко прослеживались возрастные различия и изменения в семейном положении женщин [76. С. 127]. При этом головной убор карачаевок и балкарок претерпел большие изменения на протяжении длительного исторического периода. Самыми древними головными уборами в Карачае и Балкарии были всевозможные шапочки из войлока, круглые или граненые с конусообразным верхом, обшитые дубленой кожей [82. С. 67–70].

В одном из погребений на могильнике Байрым, около сел. Верхний Чегем, обнаружен комплект женской одежды 13–14 вв. На голове у покойницы была конусообразная войлочная шапочка («пятигранный пирамидальный конус с круглым основанием в лобной части»). Снаружи шапочка была обтянута коричневой шерстяной тканью [17. С. 91].

Шапочки имеют давнюю традицию у многих тюркских народов, что прослеживается по археологическим данным, иллюстративному материалу («каменные бабы») и нарративным источникам. У карачаевцев, балкарцев и ногайцев известно три вида шапочек: 1) высокая, с конусообразным верхом; 2) высокая цилиндрическая, с плоским верхом; 3) невысоким цилиндром с плоским верхом.

Их богато украшали золотым и серебряным шитьем с галунами, длинной кистью [28. С. 120].

Шапочка цилиндрической формы с высокой тульей и сферическим закругленным навершием была наиболее распространенным головным убором. Если судить по характеру украшения ее верхушки галунами, радиально направленными к центру, то можно сделать предположение о происхождении этой формы из куполообразной шапки, разбитой на дольки, бытовавшей в XVIII в. как у мужчин, так и у женщин. Цилиндрическая тулья женской парадной шапочки густо декорировалась золотыми плетеными деталями, но основным их украшением все же была золотая вышивка, в декоре шапочек главным мотивом закономерно становятся традиционные «къочхар мьююз» – «бараньи рога» – одна из основных тем тюркского орнамента [66. С. 113–115].

Однако несмотря на обширность и разнообразие фонда предметов – носителей традиционного орнамента, приходится констатировать, что национальное искусство декорирования костюма – в том числе и такая его составляющая, как золотое шитье – сегодня находится практически в том же состоянии, что и кожевенное производство. В данный момент мы вправе говорить о школе и опыте золотого балкарского шитья, существующих лишь потенциально. Наиболее поздние образцы кустарного золотого шитья и орнаментированных тканевых предметов, найденные в балкарских семьях, датируются нами 70-80-ми годами прошлого века.

Тенденции возрождения этого вида искусства, наблюдающиеся в последние годы, связаны в основном с деятельностью и личной инициативой частных лиц. К тому же стоит отметить, что производимые их предприятиями изделия не несут специфического отпечатка именно балкарской традиции и представляют собой обобщенные, свойственные всему Северному Кавказу орнаментальные практики. И, таким образом, этнические балкарские архетипы, равно как и балкарская школа золотого шитья, на сегодняшний день не имеют эксклюзивного национального воплощения. Лишь предполагая сохранение опыта и практик тканевой орнаментовки на уровне семейной преемственности и учитывая их сравнительно недавнее бытование в национальной среде, мы имеем возможность говорить о перспективах и, вообще, традициях этого вида искусства в наше время.

В качестве итога всего вышеизложенного возможно констатировать, что наиболее устойчиво орнаментальные мотивы того или иного типа проявляются, начиная с того момента, когда сам узор теряет свою сакральную, эзотерическую доминанту и начинает восприниматься как, в основном, явление эстетического ряда. Фактически это совпадает с переходом от производства уникального к типовому, т.е. – товарному, предназначенному на продажу. Скрытая

Рис. 1. Прорезной войлочный ковер «бичген кийиз». Частная коллекция Р. Ж. Локьяева. Кабардино-Балкария



Рис. 2. Войлочный ковер с вкатанным геометрическим узором «ала кийиз». Частная коллекция Р. Ж. Локьяева. Кабардино-Балкария



Рис. 3. Войлочный аппликативный ковер «жыйгыч кийиз». Частная коллекция Р. Ж. Локьяева. Кабардино-Балкария



Рис. 4. Войлочный аппликативный ковер «жыйгыч кийиз» с мотивом «бараний рог». Частная коллекция Р. Ж. Локьяева

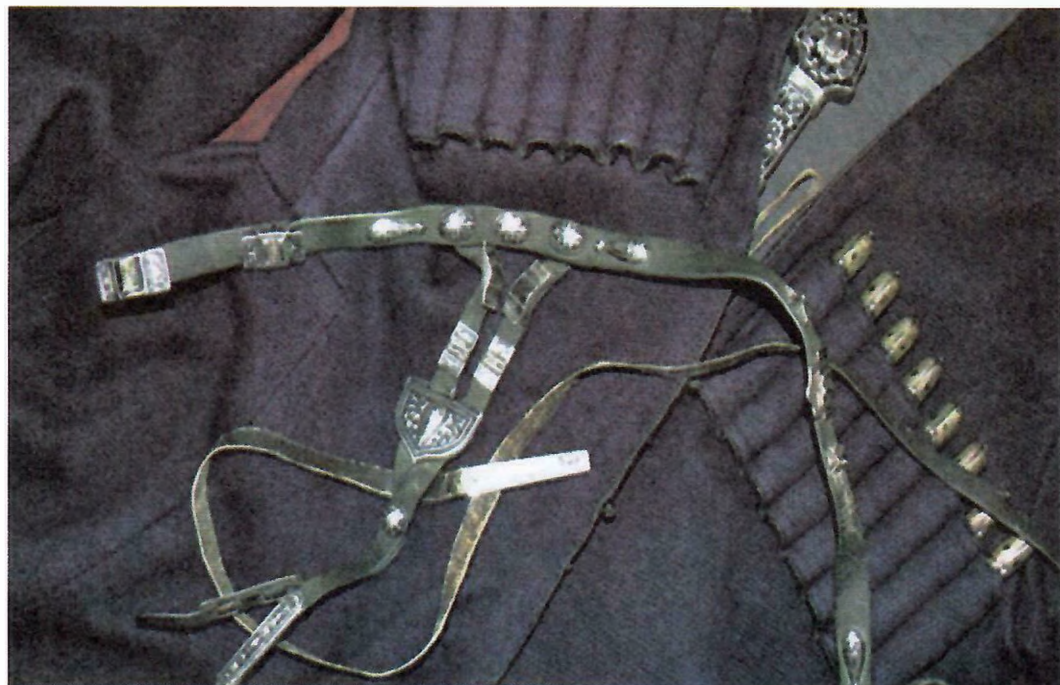


Рис. 7. Мужской наборный пояс. Кожа. Серебро. Гравировка. Чернь

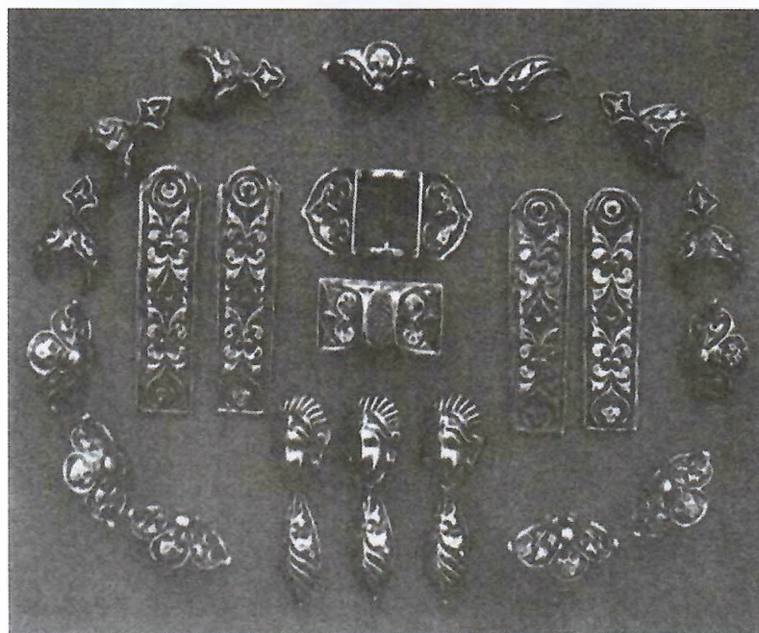


Рис. 8. Серебряные украшения к наборному поясу. Гравировка. Чернь. XIX – начало XX в. (Будачев Н. Б., 2012)



Рис. 9. Женский пояс. Серебро. Зернь. Цветные камни. Частная коллекция. Кабардино-Балкария



Рис. 10. Нагрудник-застежка. Позолота. Чернь. Гравировка. Зернь. Конец XIX в. Частная коллекция



*Рис. 12. Женская резная надгробная сте-
ла с изображением нагрудника и пояса.
Кабардино-Балкария, с. Хулам (Кузне-
цова А. Я., 1982)*

Рис. 13. Кинжал и подкинжалный нож. Серебро. Гравировка. Булатная сталь. Кабардино-Балкарский краеведческий музей

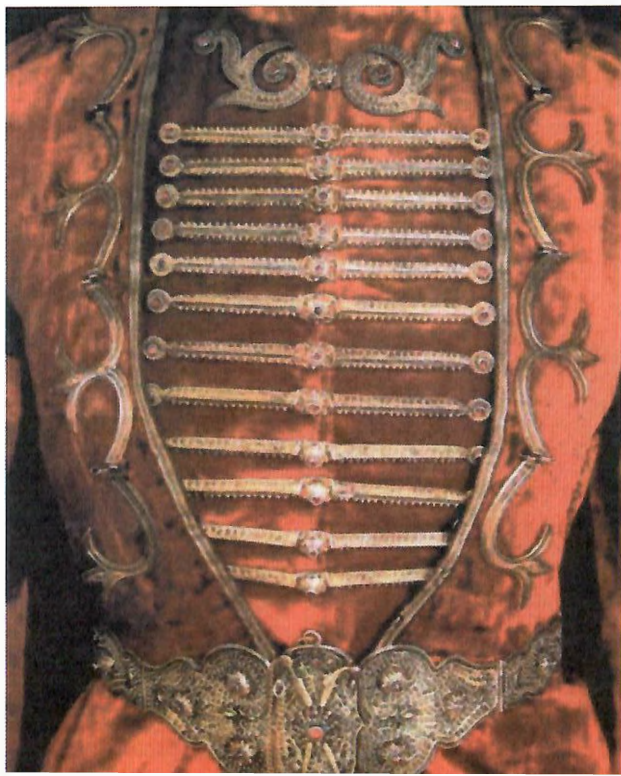


Рис. 14. Нагрудник-застежка с длинными петлями «узун илгик». Серебро. Гравировка. Зернь. Цветные камни. XIX в.



Рис. 15. Люлька «бешик» – солярные знаки симметрично расположены на боковинах люльки. Дерево



Рис. 16. Ходули-подставки для ног «агъач аякъ кийим». Дерево. Латунь. Чеканка. Работа студентки 5 курса Дпи и Нп



Рис. 17. Чаша «аякъ». Дерево. Кабардино-Балкарский краеведческий музей. Фото автора. Нальчик



Рис. 18. Женщины за изготовлением войлочного ковра типа «ала кийиз». Чегемский район, с. Булунгу



Рис. 19. Узорный войлок «жыйгыч кийиз» выполнен в технике аппликации. Нижний край обшит бахромой. Сел. Гунделен. Из фондов ГМЭ (Кузнецова А. Я., 1982)

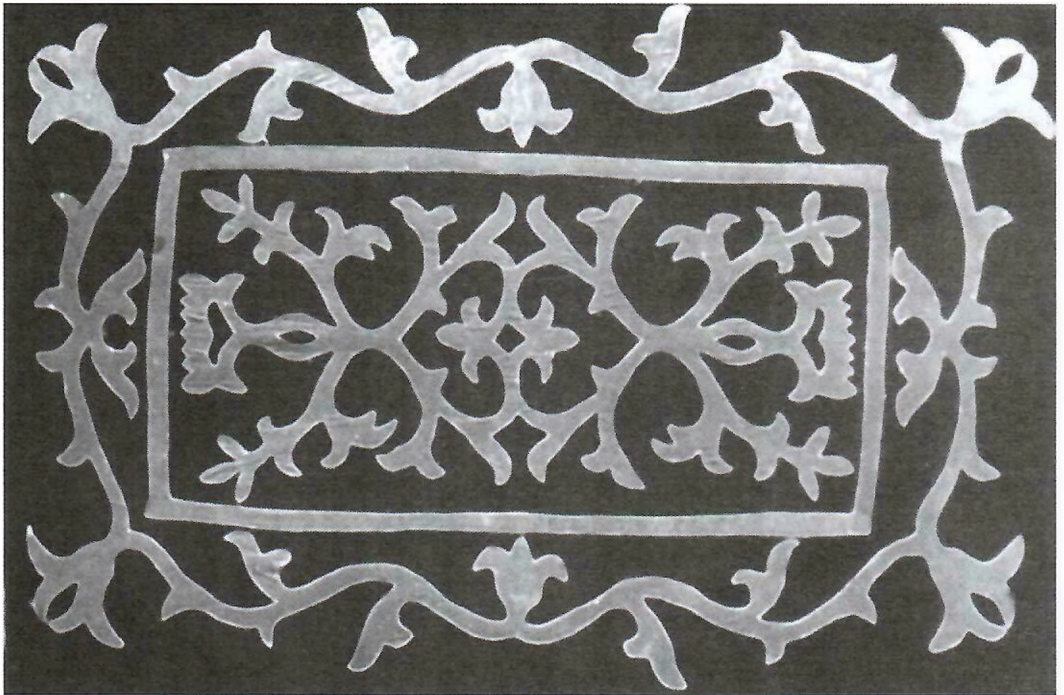


Рис. 20. Аппликативный войлочный ковер «жыйгыч кийиз». Конец XIX в. Декоративность ковра строится на контрасте белого орнамента и черного фона. Частная коллекция Р. Ж. Локьяева. Фото автора



Рис. 20. Праздничный наряд девушки-горянки, украшенный золотым шитьем и галунами



Рис. 21. Одежда балкарки. Подвесные рукава украшены золотым шитьем «вприкреп». Высокая конусообразная шапка украшена ткаными галунами

Рис. 23. Виды женских шапочек у карачаевцев и балкарцев



Агуна – нарт-ская шапочка



Алтын чокай – куполообразная шапочка



Агуна – ша-почка,
выши-тая золотыми нитками



Бий кыыз бёрк – шапочка девушки княгини



тынбаш – шапочка золотой купол



Айбёрк – луноликая шапочка

Рис. 24. Вышитая шапочка с тесьмой. Конец XIX в. Кабардино-Балкарский краеведческий музей



Рис. 25. Нагрудник-застежка.
Позолота. Чернь. Зернь. Цвет-
ные камни

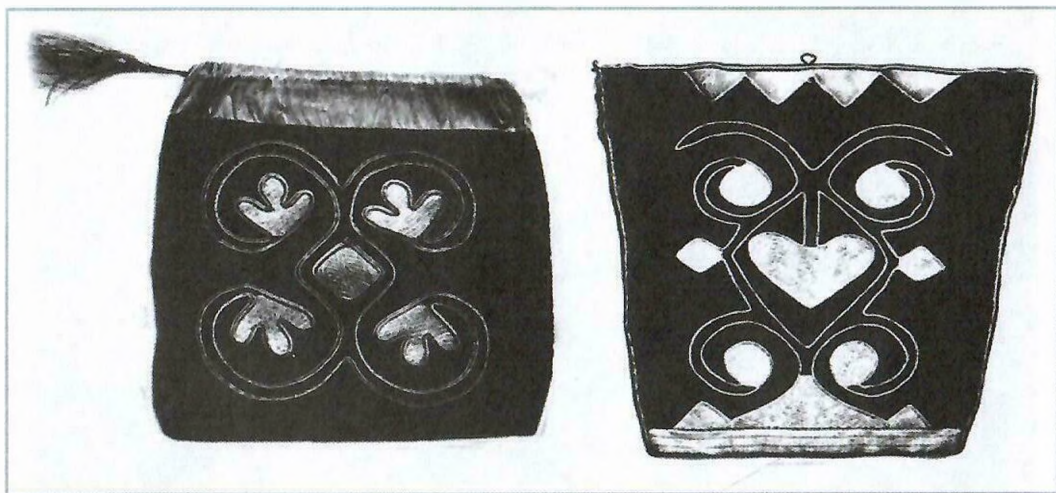


Рис. 26. Кисет с мотивом «бараний рог» с ромбом. Вышивка выполнена золотыми нитками. Кабардино-Балкарский краеведческий музей



Рис. 27. Девушка в традиционном карачаево-балкарском костюме. Конец XIX в.
Фото из семейного архива

семантика традиционного орнамента при этом сохраняется – прежде всего, за счет единых принципов типизации узора, одинаковых схем сочетаний различных его элементов, однако она либо не осознается вообще, либо осознается частично.

Главное же – товарное производство, переводя орнаментальное украшение в бытовое качество предмета, способствует устойчивому и поступательному развитию самого орнамента. И в этом смысле, говоря об орнаментальном искусстве балкарского народа, мы должны понимать, что лишь постоянное изготовление однотипных предметов позволяет говорить о различных формах художественной традиции. Более того – по всей видимости, масштабы товарного производства тех или иных продуктов и обусловили большую или меньшую сохранность орнаментальной традиции, наблюдающуюся сегодня. В самом деле – исторически у балкарцев наибольшее развитие как вид товарного производства получили промыслы, связанные с валянием сукон и войлоков. Производство шерсти и изделий из нее стало специализацией балкарцев еще в середине XIX в. По данным, например, 1870 г. ежегодные продажи шерстяных изделий только лишь из Урусбиевского общества составляли сумму в 3 тысячи рублей – при том, что годичный труд выкупавшихся крепостных оценивался в 10 рублей.¹

Масштабность и общественная значимость сукновального производства в балкарских селах были таковы, что вскоре после установления советской власти партийные органы акцентированно занялись организацией соответствующих производств уже на новых «социалистических» началах. Подтверждением этому служат несколько документов, в частности стенограммы партийных мероприятий Кабардино-Балкарского обкома в двадцатых годах. Некоторые из них напрямую посвящены проблемам сбыта и оптимизации работ в производственных артелях балкарских женщин, занятых в сфере традиционных ремесел, конкретно – изготовлении войлоков и валяных изделий. Например, 26 декабря 1925 г. в протоколе заседания Балкарского окружного комитета РКПб зафиксировано следующее: «...Средства, отпущенные по смете ОНО на организацию клуба горянок, передать Балкарскому окркому РКП(б), предложив организовать в с. В. Баксан клуб горянок». Переориентация денег была обусловлена прежде всего с функционированием кустарных промыслов в горной Балкарии и резким увеличением производимых ими товаров. Уже через три года товарная масса, продуцируемая этими артелями, достигла таких масштабов, что государство всерьез озаботилось проблемами сбыта: «...Заключение

¹Грабовский Н. Экономическое положение бывших зависимых сословий Кабардинского округа. Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. III. Тифлис, 1870. Ч. IV. Сс. 9, 10.

договоров на заготовку сукна с частником считать нецелесообразным, и предложить фракции Каббалксоюза изыскать рынки сбыта, особенно в Закавказье и других городах Европейской части Союза, командировав для этого своих контрагентов». (Из протокола заседания бюро Кабардино-Балкарского обкома ВКП(б) от 13 июня 1928 г.)

Надо думать, что если бы не трагические события 1940-х г. и последовавшая за ними депортация балкарского народа, войлочный промысел мог получить дальнейшее развитие и вполне адекватно адаптироваться к экономическим катаклизмам 90-х гг. прошлого века.

Степень сохранности орнаментального искусства золотого шитья и декоративного украшения одежд – напомним, что в своей достаточно полной форме оно существовало в кустарном виде в 70-х – 80-х гг. прошлого века – также вполне объяснима развитостью этого вида производства у балкарцев. К сожалению, новейших документальных свидетельств по данной проблеме не сохранилось, однако многочисленные фольклорные тексты балкарцев говорят нам о том, что пошив готового верхнего платья и его последующая продажа были широко распространенным явлением у балкарцев. Судя по народным песням, датируемым XIX в., горная Балкария являлась поставщиком национальной одежды для достаточно обширного ареала: «...Красота (черкески) глаза остановит (пусть)//За горою – грузина, //В России – русского, //Шей-шей, пошивай, //Ой-ай-хай-й! //В Кабарде – радующей черкеса //Пусть будет черкеска, //Шей-шей, пошивай».¹ Косвенным подтверждением высокого развития ткачества и сукновального промысла у карачаевцев и балкарцев служит свидетельство Ю. Клапрота, отметившего в самом начале XIX в., что «Их (карачаевцев. – прим. автора) ткань высоко ценится повсюду на Кавказе и производится ими сами».²

Виды орнаментального декора, связанные с промыслами, так и не вышедшими за границы кустарного производства, ориентированного на удовлетворение внутрисемейных, внутриродовых или внутриобщинных потребностей – шорное, кузнечное ремесло, резьба по дереву (опять-таки – за исключением резьбы на традиционных детских зыбках) и камню – не сохранили присущих им устойчивых традиционных архетипов и национальных мотивов. В наши дни эти виды орнаментального декора балкарцев существуют в сугубо эклектичных формах, интегрированных в мультикультурное пространство Российской цивилизации в целом.

¹Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, Эльбрус. 1996. С.237.

²Клапрот Ю. Описание поездок по Кавказу и Грузии в 1807 и 1808 годах. Нальчик, Эль-Фа. 2008. С. 171.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, считаем необходимым особо отметить несколько моментов. Следует признать, что в координатах существующих на сегодняшний день дефиниций автохтонности-пришлости народов Северного Кавказа невозможно решить проблему дифференциации аутентичных и заимствованных архетипов современного орнамента карачаево-балкарцев. Сказанное в той или иной степени относится ко всем народам региона. Данная проблема относится не только к орнаментальному и прикладному искусству горских сообществ, но напрямую выходит на моменты некорректности современных общепринятых воззрений на ход этногенеза и этнической истории Северного Кавказа. В свою очередь, правильный подход к ней позволит создать систему верного прочтения и интерпретации стабильных элементов национального декора – как в целом, так и относительно искусства карачаево-балкарцев.

Принципиальное положение о сочетании в национальном орнаменте автохтонных оснований и неких «внешних» воздействий, под которыми большинство современных ученых понимает весь корпус тюркских культурных влияний, должно быть пересмотрено. К этому нас подводит неопределенность и неизвестность этнического и конфессионального состава средневековой Алании, а главное – подтвержденное источниками присутствие в регионе тюрков, как минимум, со II в. н. э.

Нет и не может быть никакой культурной консолидированности народов тюркского происхождения, мигрировавших на Кавказ в ордынскую-постордынскую эпоху и таких тюркских сообществ, как аланы, гунны, болгары или хазары. Механическое смешение смыслодержающих архетипов эстетических систем различного происхождения приводит к невозможности их верной интерпретации. Особенно четко это проявлено в орнаментах Карачая и Балкарии.

Отрицание этого факта превращает традиции карачаево-балкарского орнамента в механическое и бессистемное нагромождение инокультурных компонентов. В частности, узоры национальных цветных войлоков вообще оказываются за гранью возможной интерпретации в контексте кавказской культуры, а сами кийизы выводятся из поля этнической принадлежности.

Поэтому единственно возможным подходом к проблематике этого ряда будет признание двуэтапного воздействия тюркских этнических сообществ на культуру народов региона, причем первое из них необходимо трактовать как такое же автохтонное, как и влияние, например, кобанских традиций. Атрибутация тюркских компонентов II–XII вв. в качестве неотъемлемых составляющих кавказского культурного субстрата – единственное методологически верное решение, позволяющее избежать фатальных противоречий

в идентификации и интерпретации орнаментальных архетипов как карачаево-балкарцев, так и других народов региона.

Первым этапом диффузии тюркских элементов в художественное сознание автохтонов можно назвать период консолидации тюркских групп и этносов различного происхождения начиная с гуннского периода (а возможно – со скифо-сарматского) до середины XIII в. н. э. в единое сообщество, известное под этнонимом «балкар»-«болкар», постоянно присутствующего на Северном Кавказе с V в. н. э.

Второй этап «тюркизации» существующей этнической «основы» балкарцев и карачаевцев начинается после становления Золотой Орды и ознаменован контактами с тюркскими народами, которые ни в конфессиональном, ни в мировоззренческом, ни в общецивилизационном планах не имели ничего общего с теми государственными образованиями тюрков, которые существовали на Кавказе до западного похода Бату-хана в 1236–1242 гг.

Скорее всего, именно этот период является исходным моментом контактов балкарцев и карачаевцев с настоящими номадическими тюркскими культурами кочевого характера.

Культурные черты тюркского происхождения на втором этапе разительно непохожи на показатели первичного тюркского цивилизационного субстрата. Причины этого вполне понятны. Тюркские народы, явившиеся этнической основой балкарцев и карачаевцев в доордынскую эпоху, входили в первую волну Великого переселения и были, в основной своей массе, тенгрианцами. Они оставались таковыми, по всей видимости, до половины XIV в. – впрочем, обращение к Тейри и сегодня остается повсеместным у балкарцев. Соответственно, семантика элементов орнамента – по крайней мере, солярных – принадлежавших этому историческому промежутку, должна была сильно отличаться от смыслового содержания их графических аналогов после 1320 г. – года принятия ислама в качестве государственной религии Золотой Орды.

Две волны тюркского присутствия в формировании карачаевцев и балкарцев определяют дихотомичность и дуальность смыслового наполнения большинства орнаментальных архетипов и элементов карачаево-балкарского народа. Бинарная семантика, как правило, не влияет на графику несущего элемента, но закономерно воздействует на общую композицию. В этом смысле возможно говорить о формировании в общих фондах декоративных составляющих карачаевцев и балкарцев специфических семантических редупликатов, отличаемых друг от друга лишь по их месту в общем композиционном рисунке орнамента.

Кроме того, содержание этих этно-хронологических бинаров соответствует их происхождению по признаку динамической модальности. Иначе – тенгрианские мотивы исполнены стабильнос-

ти, ордынские же и постордынские (номадические) – динамичны и фиксируют мировоззренческие позиции тюрков позднего средневековья, тяготевших к изменчивым, меняющимся картинам окружающего мира и мироздания в целом.

Устойчивость архетипов первичной формации (условно – «тенгрианских») позволила им полностью сохраниться в условиях массивированного культурного воздействия второй волны тюркского влияния, что привело к их параллельному сосуществованию в границах единой национальной культуры. Это подтверждается тем, что в орнаментах карачаево-балкарского народа не заметно ни количественного, ни качественного приоритета того или иного типа орнаментальных формант.

Поэтому сравнение традиционных узоров кавказских и алтайских войлоков выявляет исключительное многообразие первых – прежде всего, в части стабильной элементной базы. Балкарский и карачаевский традиционный декор инкорпорирует несколько узорных морфотипов, представленных двумя базовыми видами орнамента: геометрическим и аналоговым, который возможно также назвать рисуночным.

Относительно геометрического орнамента карачаево-балкарского народа можно утверждать, что он не является отражением базового мировоззрения и философии, схематическим представлением космогонических и экзистенциально значимых идей, как это наблюдается у других тюркских народов. В геометрических орнаментах цветных войлоков балкарцев и карачаевцев мы видим конкретное отражение ландшафта и природы Кавказа, то есть его можно воспринимать в качестве эволюционировавшей формы аналогового рисуночного узора. Это, кстати, подтверждается бытующей у мастериц терминологией – от общетюркских «кюн» («солнце»), «кёз» («глаз»), «ай» («месяц», «луна»), «баш» («голова»), «терек» (дерево) и т. д., до вполне конкретных уточнений типа «алма терек» («яблоня»), «кертме терек» («груша»), «су боюн» («берег реки», «река») и пр.

Быть может, именно поэтому геометрический орнамент в прикладном творчестве балкарцев и карачаевцев функционален в весьма узком секторе возможного использования – в основном войлочные ковры и декор традиционных сундуков-«кюбюров». Воспринимая его как аналоговое изображение реального мира, создатели, естественно, не могли не ощущать недостатки геометрического изображения объектов окружающего.

В целом же, в карачаево-балкарской орнаментике полноценно проявлены все типологические виды узорных композиций: геометрический, растительный, зооморфный, антропоморфный. Однако помимо этих традиционных для всех тюрков видов орнамента, для культуры балкарцев и карачаевцев в высшей степени свойствен-

на альтернативная система фиксации и отражения эстетической и мировоззренческой информации. Речь идет о таком специфическом компоненте традиционного декора, как рунические, тамговые и тамгообразные элементы, причем в ряде устойчивых узоров они выступают с сохранением своего семантического значения. Что самое примечательное – как мы постарались показать, даже некоторые руны, используемые в традиционном орнаменте, сохраняют свое исконное знаковое значение. Относительная близость этнического культурного субстрата и культур тюркских народов ордынской эпохи в ряде случаев весьма осложняет этноидентификацию орнаментальных архетипов, однако наличие функциональной руники на изделиях снимает этот вопрос. Думается, что установленное нами по крайней мере одно знаковое значение рунической графемы «М» достаточно иллюстративно.

Присутствие руники в балкарских и карачаевских орнаментах имеет тем большее значение для возможной этноидентификации узора, что в настоящее время именно эти народы – разумеется, вместе с кумыками и казанскими татарами – являются единственными наследниками тюркской рунической письменности на европейской части РФ. Западнее Урала рунических ареалов всего три – салто-маяцкий, секлерский и северокавказский, преемники салтово-маяцкой и секлерской культуры полностью ассимилированы. Ввиду этого наличие рун в первичном значении письменных графем может служить достоверным маркером этнической принадлежности конкретного орнамента либо декорированного изделия.

Еще один важный вывод, сделанный в результате анализа декорированных изделий и характера изменений орнаментов на любых видах носителей – семантика общей композиции подвержена влиянию природной среды, ландшафта, методов хозяйствования и социального состояния этносообществ в гораздо большей степени, нежели семантика отдельных элементов. Это четко прослеживается в сравнении общего смысла терминологического набора, используемого большинством тюркских народов и карачаево-балкарцев, при интерпретациях классических войлоков с геометрическим узором. Космогоническая доминанта, являющаяся обычной для традиционного «ала кийиза» среднеазиатских тюрков, проявлена в названиях элементов – «небо», «солнце», «луна» и т. д. В кавказских войлоках с аналогичным орнаментом солярная и небесная семантика вытеснена сугубо земной, и, как можно предполагать, даже символическое значение тех или иных стабильных мотивов претерпело значительные трансформации – в частности геометрический бордю, окаймляющий центральное поле ковра, с высокой степенью вероятности можно считать условным изображением гор.

Смысловое же содержание фрагментов и изолированных элементов орнаментов весьма стабильно – не случайно графические анало-

ги орнаментов всех без исключения тюркских народов обозначают одни и те же объекты – по крайней мере судя по их устойчивым названиям. Редчайшие исключения из этого правила – как, например, указанная нами мутация «небо»-«вода», наблюдаемая в балкарских кийизах, являются, по всей видимости, результатом и доказательством очень отдаленного в хронологическом плане «ветвления» орнаментального архетипа.

Попытки вычленивать случаи семантической трансформации на элементарном уровне, скорее всего, обречены на неудачу. Логичный вывод из наблюдаемой стабильности базовых элементов орнамента – они инкорпорированы в наиболее стационарные яруса этнического сознания, и даже серьезные изменения окружающего мира не приносят нового содержания в элементы орнамента.

В этом смысле мы вправе констатировать лишь угасание традиций семантического толкования – без обновления содержания форманта. Орнамент, живущий в конкретном культурном пространстве, всегда выполняет функции презентата того или иного общественного состояния этноса. Отсутствие тех или иных социальных, культурных констант лишает орнаментальные элементы их функциональности. Закономерно социальное наполнение – если таковое существует – орнаментального фрагмента или знака деградирует с исчезновением социального феномена, олицетворением которого этот знак являлся. Так происходило с нормами дизайна некоторых предметов повседневного обихода – узоры на них либо исчезали полностью, либо переосмыслились и несли сугубо эстетическую нагрузку.

Десемантизация орнамента – явление позднейшее. Оно связано с изменениями внутри общества, с началом товарного производства. Украшение предмета, произведенного на продажу, однозначно меняет отношение мастера-ремесленника к содержанию наносимых узоров. Их сакральное, эзотерическое значение поддерживается лишь традицией, а в ходе развития товарно-денежных отношений неизбежно угасает. При этом наблюдается совершенно очевидная взаимосвязь между состоянием того или иного народного промысла и скоростью десемантизации традиционного орнамента – рентабельность производства обуславливает стабильное существование многочисленных центров производства, а это, в свою очередь, способствует межпоколенной трансляции культурных архетипов. В этих случаях «эстетизация» орнамента протекает в границах определенного культурного стандарта с сохранением его семантики. В положении ситуативного нерентабельного производства формирования систем общих стандартов не наблюдается, единичные ремесленники индивидуально решают задачи декорирования и единственным критерием ценности предмета становится его коммерческая стоимость.

Это очень четко прослеживается при сопоставлении ремесленно-художественных производств различной специализации. Например, наблюдения над трансформациями декора женской национальной обуви – ходуль – и изменениями орнаментальных композиций войлоков позволяют сделать вывод о более форсированном угасании семантики дизайна первых по сравнению с аналогичными показателями ковров. Дело в том, что изготовление ходуль не было системным для любого мастера ввиду их малой востребованности и относительно низкой стоимости. Как результат – уже в XIX в. украшение этой обуви носило специфический социальный оттенок, что, с развитием рыночных отношений в Балкарии, привело к появлению десемантизированных изделий, единственное различие которых состояло в богатстве отделки. Кийизы же, производившиеся массово и практически во всех балкарских селах, сохраняли свою относительную семантическую состоятельность вплоть до середины XX в.

Именно ремесленные практики и их востребованность определяют перспективы и состояние орнаментального искусства, в том числе – органичность и этническую аутентичность. Орнамент бытует в определенном эстетическом пространстве, он представляет конкретную этническую культуру. Сохранность семантики и визуальных характеристик узора обеспечивается лишь соответствующей средой, причем одним из первых признаков деградации этой среды является распад единых норм эстетического порядка, дробление монолитного пространства национального дизайна на отдельные сектора и функциональные зоны.

С этой точки зрения карачаево-балкарский народ уже давно вступил в полосу этнических рисков и неблагополучия. Во всяком случае, уже в конце XIX-начале XX в. национальная орнаментика различных ремесел и производств не представлялась чем-то единым. Сквозные орнаментальные мотивы, характерные для всех видов прикладного искусства, уже тогда отсутствовали. Узоры на дереве и войлоках, камне, коже и металле имели весьма отдаленное сходство, говоря точнее – некоторые носители были совершенно лишены национального орнамента. Например, ювелирное дело и металлообработка у балкарцев носили ярко выраженный замещенный характер, узоры национального происхождения были вытеснены дагестанскими образцами. Это можно было бы объяснить конкурентным поражением балкарских ювелиров. Однако даже балкарские кузнецы, имевшиеся в каждом селении, не придерживались традиций – об этом, например, свидетельствуют сохранившиеся с XIX в. декоративные кованые накладки на входные двери горских жилищ. Выполнялись они в виде традиционных трилистников, либо в форме «кочхар мюз», однако вместо принятого у балкарцев соотношения вертикального и горизонтального размера –

подобные элементы вписывались в квадрат, либо были слегка вытянуты по вертикали – исследованные нами декоративные наклейки имели больший горизонтальный размер, нежели вертикальный. Фактическая деструкция систем орнаментальной культуры, начавшаяся около двух столетий назад, говорит о негативных подвижках в сфере этнического сознания, о начале опасных процессов маргинализации и денатурализации карачаевцев и балкарцев.

В свете вышесказанного особую тревогу вызывает современное положение состояние орнаментального искусства карачаево-балкарцев. Речь идет о фактическом исчезновении традиционных народных промыслов. На сегодняшний день этническое пространство нации лишилось целого ряда ремесел и прикладных искусств, в том числе – кожевенного производства с сопутствующим декорированием, металлообработки, резьбы по дереву, золотошвейного производства. В состоянии упадка находится и производство кийизов. И дело не только в том, что национальные ремесла не адаптированы к современным рыночным условиям. К сожалению, утрата значительных объемов коллективного эстетического сознания карачаево-балкарцев свидетельствует скорее о негативных процессах в сфере духовной жизни. Ведь вопрос о причинно-следственных связях между жизнеобеспечивающими практиками этносов и их этико-эстетическими нормами остается открытым и по сей день. Мы не можем уверенно утверждать о первичности рекреативной деятельности человека в сравнении с его ментальными императивами.

С этой точки зрения сохранение и развитие народных прикладных искусств, вполне вероятно, может послужить действенным методом сохранения этнического лица. У балкарцев же последние полвека наблюдаются лишь последовательные потери исконных промыслов. Усилия отдельных людей по их возрождению кардинальных изменений в ситуацию внести не могут, хотя, конечно же, пассионарный посыл в таких видах прикладных искусств, как кузнечное, резьба по дереву внушает определенные надежды.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974, с. 245–257; ЦГВИА, ф. ВУА, д. 18508/3, л. 256.
2. Азаматов К. Г. Пережитки язычества в верованиях балкарцев // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. – Нальчик, 1981.
3. Азаматов К. Г. Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе. С. 84. Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР), Нальчик, 1984.
4. Айшаев О.О. Некоторые вопросы этнографии традиционной одежды балкарцев // Институт гуманитарных исследований правительства КБР. Вестник. Выпуск 9. Нальчик, 2002.
5. Алексеева Е. П. Древняя и средневековая история Карачаево-Черкесии (Вопросы этнического и социально-экономического развития). М., 1971.
6. Алексеева Е. П., Карачаевцы и балкарцы – древний народ Кавказа. Черкесск, 1963.
7. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т 1, М.-Л., 1948.
8. Андиев Б. Ф. и Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Альбом. Предисл. Куссаев С. Орджоникидзе, 1960.
9. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. М.: Наука, 1984.
10. Анчабадзе З. В. Кипчаки Северного Кавказа по данным грузинских летописей XI–XIV вв. Происхождение балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1960.
11. Аппаева Ж. М. Рисунок времени. Нальчик: Эльбрус, 1996.
12. Аствацатурян Э. Г. Оружие народов Кавказа. Москва-Нальчик, 1995.
13. Атаев Д.М., Марковин В. И. Петрография горной Аварии//УЗ ИИЯЛ, Махачкала, 1965.
14. Афанасьев Г. Е. Дохристианские религиозные воззрения алан (по материалам амулетов могильника Мокрая Балка)//СЭ, 1976. №1.
15. Бадяева Т. А. Орнамент в народном искусстве// Народные художественные промыслы. Теория и практика: Сб. тр. НИИХП. М., 1982. С. 107.
16. Байчоров С. А. Протобулгарские этнографические памятники на скальных могильниках Кубанско – Терского междуречья // Проблемы историко-сравнительного изучения языков народов Карачаево Черкесии. Черкесск, 1983. С. 87–129.
17. Балкария. Страницы прошлого. Выпуск 2. Издательство М. и В. Котляровых («Полиграфсервис и Т»), Нальчик, 2005.
18. Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре / Т. К. Басенов. – Алма-Ата: Изд-во Акад. наук КазССР, 1957. – 98 с.
19. Батчаев В. М. Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1986.

20. Батчаев В. М., Вайнштейн С. И. К проблеме кочевнического комплекса в традиционной культуре горцев Кавказа (Балкария и Карачай)// Этнография и современность. Нальчик, 1984.
21. Берладина К. А. Народная вышивка Северной Осетии // Известия СОНИИ, т. 22, в. 4. – Орджоникидзе, 1960.
22. Биджиев Х.Х. Тюрки Северного Кавказа. – Черкесск, 1993.
23. Бобринский А. А. О некоторых символических знаках общих первобытной ориентировке всех народов Европы и Азии // Труды Ярославского областного съезда. Москва, 1902 г. – 78 с.
24. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. NMG, 13-е издание, 2009.
25. Баразбиев М. И. Этнокультурные связи балкарцев и карачаевцев с народами Кавказа в XVIII – начале XX веков.: автореф. дис. канд. ист. наук. – Нальчик, 1999.
26. Браткова Е. И. Об этнической специфике орнамента (по результатам типологических исследований): Орнамент народов Карачаево-Черкесии//Вопросы искусства Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993. С. 3–23.
27. Брок М. Крест у язычников и христиан // Сборник статей научного общества «Атеист». М., 1927. С. 25.
28. Будаев Н. М. Очерки истории одежды народов Северного Кавказа. М.: ТЕЗАУРУС, 2012.
29. Буслаев Ф. И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Петроград. Типография Академии Наук, 1917 г., 221 с.
30. Буткевич Л. М. История орнамента. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. 267 с.
31. Вайнштейн С. И. Мир кочевников центра Азии// М.: 1991. 296 с.
32. Венденбаум Е. Путеводитель по Кавказу. Тифлис, 1888 г.
33. Волков Ф. К. Отличительные черты южнорусской народной орнаментики. Труды третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в 1874, т. II, Киев, 1878 г.
34. Герчук Ю. Что такое орнамент // Декоративное искусство СССР. 1978. С. 29–31.
35. Глашев Ахмат. Происхождение карачаево-балкарских тамг. Эльбрусид. 2010. №10.
36. Грабовский Н. Экономическое положение бывших зависимых сословий Кабардинского округа. Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. III. Тифлис, 1870. Ч. IV. С. 2.
37. Гусейнов Р. Тамга как прообраз письменности у древних тюрок.
38. Гюльденштедт. Reisen durch Russland und im Kaukasischen Gebirge, t. I. SPb., 1787; t. II. SPb., 1791 г.
39. Дебириков П.М. Резьба по камню в Дагестане. М.: Наука, 1966.
40. Дебу И. Разные исторические замечания относительно народов, соседственных Кавказской линии // Отечественные записки. 1821. Ч. VIII, кн. 22: февр. С. 245–264.
41. Деген-Ковалевский Б.Е. Аланы до гунинского нашествия//Исто-

рия СССР с древнейших времен до образования древнерусского государства. Ч. III–IV. М.-Л., 1939.

42. Дудин С. Киргизский орнамент. М.-Л., 1925.

43. Джуртубаев М. Ч. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 1991. 256 с.

44. Дьячков-Тарасов А.Н. Заметки о Карачае и карачаевцах. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1898. Вып. 25. Отд. 1. С. 49–91.

45. Живая связь времен: декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии: альбом. – Нальчик, Издательство М. и В. Котляровых, 2007. 192 с.

46. Иванов С. В. Народный орнамент как этнографический источник. (К методике изучения) // СЭ №2, 1958. С. 23.

47. Иерусалимская А. А. Особенности погребального культа и некоторых верований адыго-аланских племен (по материалам могильника Мощевая Балка VIII–IX вв.) //X Крупновские чтения. Тез. докл. М., 1980, с. 54–57.

48. Измайлов И. Л., Хамидулин Б. Л. Ислам в Золотой Орде. – Казань: Таткнигоиздат, 2008. 63 с.

49. Ильин М. А. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI – XX веков. М., 1976.

50. История Кабардино-Балкарской АССР с древних времен до наших дней. Т. 1. М., 1967.

51. История народов Северного Кавказа (конец XVIII в. – 1917 г.) М.: Наука, 1988.

52. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, С. 23.

53. Казиев Ш. М., Карпеев И. В. Повседневная жизнь горцев Северного Кавказа в XIX веке.: Молодая гвардия, 2003.

54. Калоев Б. А. Осетины. 2 изд. М.: Наука, 1971.

55. Калоев Б. А. Скотоводство народов Северного Кавказа. М.: Наука, 1993.

56. Караулов Н. А. Краткий очерк грамматики горского языка 'болкар' Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа. Т. 42. Тифлис: Издание Управления кавказского уч. округа, 1912 г. С. 1–169.

57. Карачаево-балкарский фольклор. – Нальчик: Эльбрус, 1996. С. 237.

58. Карачаевцы: Историко-этнографический очерк. Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1977. 336 с.

59. Клапрот Ю. Описание поездок по Кавказу и Грузии в 1807 и 1808 годах. Нальчик, Эль-Фа. 2008. С. 171.

60. Косвен М. О. Семейная община и патронимия. М., 1963. – 218 с.

61. Костюков В. Буддизм в культуре Золотой Орды/Тюркологический сборник. 2007–2008. С. 188.; Кляшторный С. Монета с рунической надписью из Монголии/ Тюркологический сборник. 1972. С. 337.

62. Кох К. Осетины глазами русских путешественников. М., 1983.

63. Кубарев В.Д. Древнетюркские изваяния Алтая. Новосибирск, 1984.
64. Куглер Франц. Руководство к истории искусства. В 2 ч. / Пер. с нем. Е. Ф. Корша / Комментарии и обработка Вильгельма Любке. 4-е изд. М.: Тип. Грачева и К°, 1869–70. – Ч. 1-2.
65. Кудавев М. Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика. Нальчик: Эльбрус, 2003.
66. Кузнецова А. Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982.
67. Культура и быт народов Северного Кавказа (1917–1967 гг.). – М., 1968.
68. Куртин Б. А. Археологические раскопки в Триалете. Т. 1. С. 11.
69. Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск. 1958, с. 241.
70. Ламберти А. Описание Колхиды, называемой теперь Мингрелией // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1913. Вып. 43. С. 192. Эта же работа Ламберти напечатана в «Записках Одесского общества истории и древностей». Т. X, 1877. С. 212–213.
71. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М.: Республика, 1994.
72. Ловпаче Н. Г. Зарождение и развитие тамговой системы адыгов // Культура и быт адыгов. – Майкоп, 1989, с. 207, 208.
73. Мальбахов Б. Х. Орнаментальные мотивы в архитектуре современных сельских жилищ кабардинцев // Вопросы строительства и архитектуры. – Нальчик, 1975.
74. Мальбахов Б. Х. Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.
75. Мальбахов Б. Х. Художественные особенности декоративно-прикладного искусства адыгов. Нальчик: Эль-Фа, 2001.
76. Мамбетов Г. Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Эль-Фа, 2002.
77. Маркграф О. В. Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства. М., 1882.
78. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство: в 3 т. – Алматы, 1994.
79. Маремшаова И. И. Культ дерева в системе экологического сознания карачаево-балкарцев. Вестник ИГИ КБР и КБНЦ РАН. 9 выпуск. Нальчик, 2002.
80. Масанов А. Кочевая цивилизация казахов. – Москва: Эксмо-Пресс, 1995.
81. Мерцбахер Г. К этнографии обитателей Кавказских Альп. – ИКОРГО. 1905, т. 18, № 2, С. 69–130.
82. Мизиев И. М. Балкарцы и карачаевцы в памятниках истории. Нальчик, 1980.
83. Миллер А. А. Древние формы в материальной культуре современного населения Дагестана. Материалы по этнографии. Л., 1927, т. 4, вып. 1.

84. Мусукаев А. И. Балкарский тукъум. Нальчик, 1978.
85. Мусукаев А. И. К истокам фамилий. Нальчик, 1998.
86. Наков Ф. Р. Адыгская (черкесская) знаковая система. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2010. 116 с.
87. Народные художественные промыслы Северного Кавказа: традиции и современность. Сборник статей. Махачкала. 1988. 185 с.
88. Окладников А. П. Олень – золотые рога. Л.-М., 1964.
89. Ольховский В.С. (Историко-археологический альманах, No 7, Армавир, 2001. С 75–86.
90. Орнаменты и узоры всех времен, стран и народов/ М.: АСТ: Астрель, 2010.
91. Паллас П. С. Bemerkungen auf einer Reise in die sudlichen Statthalterschaften des Russischen Reichs in den Jahren 1793 und 1794, t. I – II. Lpz., 1799–1801.
92. Пиралов А. С. Краткий очерк кустарной промышленности Кавказа. Тифлис, 1900.
93. Пирпилашвили П. М. Некоторые вопросы, связанные с культом змеи в грузинской народной медицине. Т. 23. № 3. Тбилиси, 1959.
94. Пожидаев В. П. Кабардино-черкесская тамга и кавказский орнамент // Ученые записки КБНИИ. Нальчик, 1948.
95. Потапов Л. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных/Тюркологический сборник, М., 1973.
96. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Институт искусствознания Академии Наук УзССР. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961.
97. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы/ Итоги и проблемы современной науки. М.-Л.: 1952. 268 с.
98. Самойлович А. Кавказ и турецкий мир. Баку, 1926. С. 2.
99. Сб.: О происхождении балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1960. С. 310.
100. Смирнова Я. С. Семья и семейный быт народов Северного Кавказа. С. 91.
101. Сталь К. Ф. Этнографический очерк черкесского народа // Кавказский сборник. Т. 21. Тифлис, 1900.
102. Стасов В. В. Собр. соч. СПб., 1894. Т. 1. С. 207.
103. Стратанович Г. Г. Проблема «скользящих этнонимов» // Этнонимы. М., 1970. С. 53–54.
104. Стрейс Я. Я. Три путешествия. М., 1935.
105. Студенецкая Е. Н. Кавказский этнографический сборник. Т. VI, Москва: Наука, 1976.
106. Студенецкая Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. Москва, 1989.
107. Студенецкая Е. Н. Узорные войлоки карачаевцев и балкарцев // Кавказский этнографический сборник. Т. VI. М., 1976.
108. Студенецкая Е. Н. Украшение одежды у кабардинцев (XIX–XX вв.) – Нальчик, 1950.
109. Тульчинский Н. П. От Казбека до Эльбруса. Владикавказ, 1884. 60 с.

110. Уварова П. С. Могильники Северного Кавказа. МАК, 1900. Т. 8.
111. Услар П. К. Древнейшие сказания о Кавказе // Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. X. Тифлис, 1886. LXXXIII с. 581 с. «Этнография Кавказа. Языкознание»
112. Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1986.
113. Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1990. ХОББИКНИГА: Эль-Фа, 1995.
114. Ходнев Н. Заметки о древних названиях кавказских народов. II. Ясы // Газ. «Кавказ». 1867. № 67.
115. Шаманов И. М. Скотоводство и хозяйственный быт карачаевцев в XIX–XX вв. // КЭС, 1972. Т. 5. С. 67–97.
116. Шаманов И. М. Искусство народных промыслов карачаево-балкарских мастериц/Народные художественные промыслы Северного Кавказа: традиции и современность. Сборник статей. Махачкала, 1988.
117. Шарден Ж. «Кавказский вестник», Тифлис, 1900. № 9–10. С. 22.
118. Шарден Ж. «Кавказский вестник», Тифлис, 1900. № 9–10. С. 22.
119. Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.
120. Яхтанигов Х. Экспонаты повествуют. Нальчик, 1987.
121. Яхтанигов Х. Х. Северокавказские тамги. Издание консультативной фирмы «Лейтер-ибн-Марат», 1993.

ТИПЫ И ВИДЫ КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОГО ОРНАМЕНТА

1. Агъаз – ласка
2. Ай – луна
3. Ай балта – полумесяц
4. Ай тутулгъан – затмение луны
5. Айыу – медведь
6. Айыу бала – медвежонок
7. Акъ айыу – белый медведь
8. Акъ алтын – платина
9. Акъ жилян – белая змея
10. Акъкёз – белоглазка
11. Алтын – золото
12. Алтын таууукъ – павлин
13. Ана къой – овцематка
14. Ат – конь, лошадь
15. Ачыуташ – квасцы
16. Бугъа – бык
17. Бугъа тана – бычок
18. Бугъачыкъ – маленький бык
19. Бузоу – теленок
20. Бурчакъ – горох
21. Буу – олень
22. Буу бузой – олененок
23. Бууаз къой – барашка перед окатом
24. Гебенек – мотылек
25. Гитче жилян – речная змея
26. Гюлханий – тюльпан
27. Дорбункъул – скворец
28. Дудакъ – дрофа
29. Жанкъоз – подснежник
30. Жанлы – волк
31. Жарыкъ ай – светлая луна
32. Жилек – земляника
33. Жилян – змея
34. Жилян бала – змееныш
35. Жилян тил – змеиное жало
36. Жилян уу – змеиный яд
37. Жилянбаш – Змей Горыныч
38. Инжи – жемчуг
39. Кёзлюкю жилян – очковая змея
40. Кёк – небо
41. Кёл – озеро
42. Кийик эчки – серна

43. Кукук – кукушка
44. Къалияр – черемша
45. Къара жилиян – полоз
46. Къара ишхилди – черника
47. Къаргъа – ворона
48. Къаргъа къуш – черный коршун
49. Къарт теке – старый козел
50. Къач – крест
51. Къой – овца, баран
52. Къунажин – корова-трехлетка
53. Къуш – орел
54. Къызыл ишхилди – брусника
55. Кюмюш – серебро
56. Кюн – солнце
57. Кюн батыу – заход солнца
58. Кюн окъла – жгучие солнечные лучи
59. Кюн таякъла – солнечные лучи
60. Кюн тутулгъан – затмение солнца
61. Кюн чыгъыу – восход солнца
62. Марал – олень
63. Марал бузоу – олененок
64. Маржа жилиян – мать всех змей
65. От алтын – золото высокого качества
66. От Тейри – бог огня
67. Сангыраукъулакъ – гриб
68. Сокъур жилиян – слепун
69. Сютлю эчки – коза молочной породы
70. Тана – теленок
71. Тау жанкъоз – горный подснежник
72. Теке – козел
73. Токълу – барашек
74. Токълу къочхар – молодой баран
75. Тыхтен – вид дикого чеснока
76. Улакъ – козленок
77. Уллу жилиян – большая змея
78. Уллу жилиян – дракон
79. Уу жилиян – гадюка
80. Учхан жилиян – кобра
81. Шугут жилиян – уж
82. Элия къол – молния
83. Эркек къозу – баран, самец
84. Эчки – коза

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

- «сын таш» – надгробный камень
- «гылджала» – закрученные
- «кёз ичинде кёз» – ромб с вписанным в него квадратом
- «къанатла» – крылья
- «агъач аякъ кийим» – деревянная обувь
- «агъач челек» – ведро
- «адам сурат» – изображение человека
- «ай балта» – полумесяц
- «ай» – месяц, луна
- «акъ мююз саб» – рукоятка из слоновьего бивня
- «ала кийиз» – пестрая кошма
- «алтын» – золото
- «ат-аякъ» – нога лошади
- «байрак» – флаг
- «баш» – голова
- «белибау» – пояс
- «бешик» – люлька
- «битим оюу» – растительный орнамент
- «буу мюйюз» – олени рога
- «бычак» – нож
- «гебха салыу» – тиснение
- «гурт жилин» – домашняя змея
- «даулет» – отец земли
- «джау ургъан джыккыр» – ступка для сбивания масла
- «дорбункьул, къой чыпчыкъ» – скворец
- «дуадакъ» – дрофа
- «егюз мюйюзле» – рога вола
- «жаз тауукъ» – куропатка
- «жарыкъ ай» – светлая луна
- «жау жангур» – бог дождя
- «зулкарнай» – двурогий
- «ит аякъ» – нога собаки
- «кёз» – глаз
- «кёк тамгъала» – солярные знаки
- «кёк» – небо
- «кёкбий» – бог неба
- «кели» – ступы
- «къама» – кинжал
- «къара саут» – серебряная чернь
- «къаты тикген» – твердое шитье
- «къач» – крест
- «къланч» – кривулина
- «къолан кийиз» – пестрый, рябой войлок
- «къочкъар-баш» – голова барана
- «къочхар мюйюз» – бараний рог
- «къуйрукълу жулдуз» – комета

«кыйыу» – кайма
«кюбюр» – сундук
«кюмюш» – серебро
«кюн кёзю» – глаз дня
«кюн кёзю» – глаз солнца
«кюн таякъла» – солнечные лучи
«кюн тутулгъан» – затмение солнца
«кюн чыгъыу» – восход солнца
«кюн» – день
«кюн» – солнце
«мет» – ромб
«оймат» – геометрический орнамент
«орундукъ» – кровать
«папай» – бог грозы и грома
«сахтиан оюу» – аппликация
«суу» – вода
«сынжыр» – очажная цепь
«сют баши» – сливки
«тамга» – пятно
«таукъ аякъ» – куриная лапка
«тейри эшик» – божеские врата
«Темир Къазакъ» – Полярная звезда
«тепси» – столики-подносы
«тёрт буруч» – четырежды скрученная
«тёрт кёз» – четыре глаза
«тогъуз кёз» – девять глаз
«тон» – дубленка
«тузулукъ» – присоленное кислое молоко
«туйме» – нагрудник
«чалыу» – шнур
«чий тигиш» – гладь
«чипчыкъ» – птица
«чолпу» – большая разливальная ложка
«Чоппа» – бог грозы, покровитель плодородия
«чубур» – поясные подвески
«элсан къол» – бог Земли
«эль» – село
«Эрирей» – бог ветра, грозы и войны

ОТ АВТОРА 3

**Глава 1. ГЕНЕЗИС ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРА КАРАЧАЕВЦЕВ
И БАЛКАРЦЕВ**

- 1.1. Происхождение и развитие орнаментальных форм 6
1.2. Виды и типы орнаментального декора 16
1.3. Этно-идентификационная специфика карачаево-балкар-
ского орнамента 28

**Глава 2. СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КАРАЧАЕВО-
БАЛКАРСКОГО ОРНАМЕНТА**

- 2.1. Карачаево-балкарский орнамент и его интерпретация 37
2.2. Альтернативные системы карачаево-балкарского орнамента 53

**Глава 3. РОЛЬ И ФУНКЦИЯ ОРНАМЕНТА В ФОРМИРОВАНИИ
ПРЕДМЕТНОГО МИРА КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ**

- 3.1. Резьба по камню 68
3.2. Традиционный декор металлов 70
3.3. Резьба по дереву 73
3.4. Узорный войлок 82
3.5. Традиционный орнамент национального костюма и изде-
лий из кожи 88

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 99

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 106

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Типы и виды карачаево-балкарского орнамента 112
Словарь терминов 114

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
Глава 1. ГЕНЕЗИС ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРА КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ	
1.1. Происхождение и развитие орнаментальных форм	6
1.2. Виды и типы орнаментального декора	16
1.3. Этно-идентификационная специфика карачаево-балкар- ского орнамента	28
Глава 2. СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КАРАЧАЕВО- БАЛКАРСКОГО ОРНАМЕНТА	
2.1. Карачаево-балкарский орнамент и его интерпретация	37
2.2. Альтернативные системы карачаево-балкарского орнамента	53
Глава 3. РОЛЬ И ФУНКЦИЯ ОРНАМЕНТА В ФОРМИРОВАНИИ ПРЕДМЕТНОГО МИРА КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ	
3.1. Резьба по камню	68
3.2. Традиционный декор металлов	70
3.3. Резьба по дереву	73
3.4. Узорный войлок	82
3.5. Традиционный орнамент национального костюма и изде- лий из кожи	88
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	99
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	106
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ</i>	
Типы и виды карачаево-балкарского орнамента	112
Словарь терминов	114

Научно-популярное издание

Султанова Аминат Мурадиновна

**ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ДЕКОР
В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ**

Заведующий отделом

Дж. П. Кошубаев

Редактор

И. Б. Кагермазов

Дизайн переплета

Е. Н. Ведмедецкой

Художественный редактор

Ю. М. Алиев

Технический редактор

В. М. Ибрагимов

Корректор

Л. Л. Молова

Компьютерная верстка

М. С. Хульчаевой

Подписано в печать 03.06.16. Формат 70x100¹/₁₆. Бумага офсетная
№1. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75+1,3 вкл.
Уч.-изд. л. 7,58+1,19 вкл. Тираж 300 экз. Заказ №483

ГКУ «Издательство «Эльбрус»
360051, Нальчик, ул. Адмирала Головки, 6

ООО «Печатный двор»
360000, Нальчик, ул. Калюжного, 1

Сулганова А. М.

С 896 **Орнаментальный декор в традиционном искусстве карачаевцев и балкарцев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 120 с.: ил.**

ISBN 978-5-7680-2741-4

В книге рассматривается история возникновения и развития национального орнамента карачаево-балкарского народа.

**УДК 73/76.03(470.64)
ББК 85.103(2.к-6)
С896**



НАЛЬЧИК
«ЭЛЬБРУС»
2016