

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Исследование основ периодизации искусства в целом, а тем более на уровне того или иного региона – нелёгкая задача, но необходимая, поскольку изучение и описание эволюционной линии движения искусства как коллективного феномена позволяет понять реальные функции теоретических моделей и классификаций общего искусствознания, контролировать последствия, казалось бы, формальных определений.

Для многих искусствоведов, антропологов, и мыслителей современной эпохи очевидно, что исторический опыт искусства как таковой имеет дело с мирозерцанием той эпохи и того этноса, которые это мирозерцание выражают. Подавляющее большинство исследователей сходятся во мнении относительно того, что механическое соединение, скажем, европейского и восточного мирозерцания в принципе невозможно, если при этом иметь в виду то обстоятельство, что восточный мир сегодня являет перед Западом свою поистине колоссальную многоликость и историческую глубину.

Исторический путь, пройденный тюркскими народами и племенами населявшими Казахстан, раскрывает богатое культурное наследие, которое до сих пор таилось в глубинах народной памяти. В контексте обретения Казахстаном независимости возникла необходимость более глубокого освоения казахского культурного наследия на уровне тех современных научно-методологических требований, которые способствовали бы не только восстановлению исторической памяти, но и дальнейшему продвижению Казахстана в русле ценностей общечеловеческой цивилизации.

Вот почему для нас так важен исследовательский контекст, связанный с понятием этноса, в нашем случае тюркских этнических групп, проживавших и проживающих ныне на территории Казахстана.

Само понятие «этнос» достаточно широкое понятие, которое призвано для обозначения определённой группы людей, связанных некой

культурно-исторической идентичностью. Понятие этноса предполагает существование гомогенных, функциональных и статичных характеристик, которые отличают группу от других, обладающих иным набором характеристик. В связи с понятием «этнос» применяются и такие термины как «этносоциальный организм» [1, с. 280], или «биосоциальный организм» [2, с. 29].

Говоря об «этносе» или об «этничности», для нас прежде всего важны те элементы, которые связывают некую группу людей в определённое сообщество. Прежде всего нас интересуют такие элементы как общие верования (религиозные представления), версии различных культурно-исторических мифов о происхождении, запечатлённых в генетической памяти, и конечно же родство, которое порождено общими практиками творческого характера. Здесь мы имеем в виду такие области коллективной жизнедеятельности как различные виды ремесла и искусства.

Известно, что издревле народы Центральной Азии обладали синкретичным мирозерцанием, для которого характерен сплав различных духовных традиций и религиозных верований, в частности шаманизм и тенгрианство. В VI – первой половине XIII века здесь сосуществовали зороастризм, буддизм и христианство. Начиная с середины VIII века стал распространяться ислам, получивший статус государственной религии в X веке в государстве Караханидов.

В целях установить некую периодизацию такого культурного феномена как искусство, добираясь до его истоков, исследователь находит бесконечную цепь превращений, переходов их одного состояния в другое. Оказывается, что всякое начало относительно, оно само является следствием долгого предшествующего развития, звеном бесконечной эволюции. Не только происхождение жизни на земле и человеческого рода не мыслится как единовременный акт «творения» или появления, но и происхождение собственно человеческих институтов, таких, как семья, собственность, государство, – также итог длительного процесса, звено в цепи превращений.

То же можно сказать и об искусстве. Когда, где и почему оно «началось» – точный и простой ответ невозможен. Оно не началось в строго определённый исторический момент – оно постепенно выросло из не-искусства, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком. Искусство, в том числе и первобытное, может быть правиль-

но понято лишь в социальном контексте, только в связи с другими сторонами жизни общества, его структурой, его мировоззрением, взятым как единая и цельная система. В этом и проявляется изначальный синкретизм не только искусства, самого древнего вида человеческой деятельности, но и человеческой культуры вообще.

В синкретизме, свойственном центральноазиатской кочевой культуре, имплицирована принципиальная идея, которая расцветёт в западноевропейской гуманитарной мысли в XX веке. Согласно этой идее возможна множественность культур, когда существует не одна универсальная, единственная, истинная и соответствующая человеку культура, а в самом факте культурного бытия заложена множественность культур.

Как утверждает М. Мамардашвили, «В идее синкретизма есть указание на то, что сами исторические линии, проявления нашей жизни, наши акции в том виде, в котором они совершаются, синкретичны, целостны, или, как выражался один из антропологов XX века Марсель Мосс, исторические факты тотальны по своей природе; или, иными словами, нечто совершается, содержа в себе всё то, что мы потом различим: там и чувство, и разум, и наука, и экономика, и идеология, и бытие – всё» [3, с. 134].

На наш взгляд, самым «тотальным социальным фактом», тотальным смыслообразующим феноменом является мифология, художественным воплощением и отражением которой и является искусство того или иного народа. Исходя из этой установки в отношении мифологического мышления как тотального культурно-исторического феномена и как главного источника художественного творения, мы считаем, что мифологические сюжеты и персонажи не есть просто продукт заблуждений и невежества, а являются смысловыми образованиями, посредством которых складывались структуры древнего архаического сознания, представляющие собой своеобразные коммуникативные нити человечества. Именно благодаря им и возник феномен искусства – «времён связующая нить», делающая возможным диалог между различными историческими эпохами, обеспечивая режим так называемой синхронии, единовременности присутствия смысла в имеющих место исторических событиях, которые сменяясь, тем не менее обнаруживают соотнесённость со своим началом, который их вызвал к жизни. Другими словами, смыслообразующие мифологические сюжеты и образы являются источником твор-

ческой силы воображения всякого коллективного и индивидуального разума. Миф является и феноменологическим описанием мира и исторической судьбы всякого индивидуального события, всякой творческой индивидуации как таковой.

На наш взгляд, уже на уровне мифологического сознания вступает в силу уже упомянутый нами принцип индивидуации, как необходимый элемент феноменологического описания, функция которого состоит в том, чтобы обеспечить возможность концептуально говорить об особенностях той или иной культуры. В нашем случае речь идёт о тюркской номадической культуре как особом этническом сообществе, творческая активность которого разворачивалась на протяжении веков и постоянно возобновлялась, особенно в области петроглифики и декоративно-прикладного искусства, которые возникли из архаического прошлого.

За 3000 лет центральноазиатская кочевая культура прошла яркую и содержательную творческую эволюцию, которой природные и социальные условия придали особый колорит. На территории Казахстана от этих 3000 лет остались достаточно выразительные и разнообразные следы высокоразвитых культур. К примеру, с эпохой раннего железа связаны сокровища сакских курганов Джетысу (Семиречье). Очередной взлёт номадической культуры датируется VI веком н.э. Собственно говоря, он и был осуществлён древними тюрками. Казахская земля сохранила воспоминания об этом замечательном, по выражению Л.Н. Гумилёва, народе. Они воплощены в статуях из камня – бабá, рунах и петроглифах.

В VIII веке, вслед за уходом древних тюрков с исторической арены, в Великой степи наступил длительный период культурного застоя. Однако благодаря инерционным силам социального развития древних сообществ творческая эстафета была подхвачена в средневековый период кочевыми племенами огузов и кипчаков, в результате чего появились на территории средневекового Мангышлака памятники огузо-кипчакского стиля. Здесь были сосредоточены различные сооружения из камня, образующих огромные некрополи (бейты).

При рассмотрении артефактов тюркско-казахской номадической культуры возникла необходимость обращения к словарю исторической антропологии, родоначальниками которой стали представители французской школы «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель и др.).

Ключевую роль в исследованиях представителей школы «Анналов» играют такие понятия, как менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и другие, помогающие объединить в целостном видении разные аспекты исторической действительности.

Ментальность, о которой идёт речь в школе «Анналов», присутствует повсюду и обнаруживает себя как «умонастроение», «интеллектуальный инструментарий», объясняющий устойчивость типов восприятия и миропонимания. Однако, на наш взгляд, понятие «видение мира» ближе передает тот смысл, который они вкладывают в этот термин, применяя его к психологии людей минувших эпох.

Основным объектом критики представителей школы «Анналов» была традиционная форма изучения истории, убеждение в том, что во все периоды истории человек не изменялся. Согласно представителям этой школы, историк должен попытаться проникнуть в механизм мышления деятелей прошедших эпох, выяснить мотивацию их поведения, вытекающую из присущего данной эпохе способа мировосприятия. Только в этом случае можно надеяться на то, возникнет диалог историка и источника.

У представителей школы «Анналов» речь идёт по существу о целостной картине прошлого – так называемой «тотальной» истории. Рассматривая объект исследования с максимально возможного числа точек зрения, они заостряют своё внимание и на таких областях общественной жизни как искусство и религия, поскольку, согласно их убеждениям, история общества и образующих его групп не может изучаться в отрыве от истории картин мира, систем ценностей, форм социального поведения, символов и ритуалов. Таким образом следует считать, что каждая культура, как и каждая эпоха имеет свой специфический умственный инструментарий или экипировку.

В стремлении описать творческий характер кочевой (номадической) культуры философствования, такие видные философы как Ж. Делёз и Ф.Гваттари, разработавшие оригинальную версию своей «Номадологии», пытаются завоевать новое пространство мышления, где можно было бы говорить о конституировании совершенно радикальной философии «поверхностных эффектов» пустынных и степных пространств.

Такого рода философия и вместе с тем проистекающая из неё дискурсивная практика, основанная на богатом историческом и этнографическом материале, явилась бы, по мнению этих авторов, проекцией платонической философии высоты и русской «софиологической» философии глубины. Собственно говоря, эти авторы, описывая номадическое пространство мысли, пытаются сконструировать такую социальную и ментальную экологию, которая не имела бы ничего общего с такими «универсумами», как Всеобщее, выступающее в качестве основания бытия, и с Субъектом, представляющим собой принцип превращения бытия в бытие для нас.

Иными словами, номадический дискурс непосредственно примыкает к такому положению вещей, когда полностью преодолевается понимание человеческой субъективности как самосозидающего центра, находящегося в средоточии всей совокупности сущего. Классический взгляд на субъективность как на тотализующий центр, который имел место в период капиталистического западного колониализма, по мнению этих авторов потерпел крах. Теперь мы можем говорить о производстве субъективности на совершенно иных основаниях, имеющих, так сказать, полифонический, гетерогенный характер, когда следует учитывать разнообразные этнологические и дискурсивные аспекты.

Протагонистом такого понимания субъективности является фигура кочевника-номада, представляющего собой некий подвижный, децентрированный поток, приводящий к распаду старых экзистенциальных территорий. Кочевник воплощает собой безличное, доиндивидуальное пространство так называемых ризоматических множеств. Ризоматический объект, ризома как таковая, – это некая сетевидная структура, не имеющая центра и растущая вширь. Метафору ризомы Делёз и Гваттари используют с целью показа такого взаимоотношения различий, когда образуется запутанная корневая основа, в которой неразличимы отростки о побеги, и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образуют «поперечные связи» между «расходящимися» линиями развития. В буквальном смысле ризома всё дифференцирует и в то же время стирает различия. В соответствии с таким пониманием ризомы не удивительно, что именно эта метафора стала рассматриваться на Западе в качестве эмблематической фигуры постмодернистского дискурса.

Мы считаем, что ризома как эмблематическая фигура, как определённый культурный символ обнаруживает некое родство с тем повседневным и одновременно художественным материалом центральноазиатских кочевников каким является войлок. Именно войлок по своей структуре можно соотнести с таким сетевидным образованием как ризома. Номадическую культуру казахов можно без всяких оговорок назвать войлочной культурой, поскольку войлок для центральноазиатских кочевников – это первейшая необходимость. Войлок тотальным образом выступает и в качестве покрытия юрты, и в качестве ковров, и в качестве потников под сёдла, и в качестве одежды.

Сопоставить такой концепт как «ризомы» с таким тотальным жизнеобразующим феноменом творческой деятельности центральноазиатских кочевников каким является войлок – это значит «проследить линии, из которых составлена множественность, определить природу этих линий, увидеть, как они начинают спутываться, соединяться, раздваиваться, избегать фокуса или терпеть в этом неудачу. Такие линии суть подлинные становления, отличающиеся не только от единств, но и от истории, в которой они развиваются. Множественности составлены из становлений без истории, из индивидуации без субъекта» [4, с. 357].

Собственно говоря, кочевники не разделяют пространство, а разделяются в пространстве. Как утверждает В. Мерлин в предисловии к публикации «Трактата о номадологии» Ж. Делёза: «Помещая кочевника в «гладком пространстве», лишая его всякой опоры и зацепки, Делёз фактически совершает феноменологическую редукцию: изолирует свой предмет, углубляется в его внутренний смысл... как признаёт сам Делёз, восточное мышление процедурно. Оно требует не «охвата», а постепенного продвижения шаг за шагом. При этом шаги связаны как звенья одной цепи. Сила, которая их связывает, – это путь (Дао, Махаяна, колесо Кармы). Всё существующее имеет «творца-родителя» (Шакарим), то есть существует благодаря Пути от родителя к потомкам» [5, с. 183].

Здесь также следует обратить внимание на то, каким образом логика становления сказывается в ритме кочевой линии движения: «Известно, что ритм номадического движения подчинялся характеру физиологических потребностей животных. Потребность коня в пище, отдыхе, сне диктовала необходимость остановок у кочевников (которые соизмеряли эти остановки отнюдь не с человеческими потребностями, хотя они

удовлетворялись вслед за первыми). Остановки зачастую маркировались «каменными бабами», стелами, «оленными камнями». Пространство вокруг этих каменных баб обильно удобрялось естественными отходами животных и людей, и на следующий год в этих пунктах остановки всходили сочные густые травы («ризоматические множества» – А.Г.). Таким образом, остановки не являлись чистым перерывом движения, наоборот, они аккумулировали в себе его энергетический потенциал, являясь предельной интенсивностью кочевой линии движения. В связи с этим каменные бабы не носили означающей функции покоя, но не будучи ни пиктограммой, ни символом, являлись чистым движением, сверхскоростью и абсолютным эталоном пожирания пространства» [6, с. 70].

В контексте такого феноменологического предприятия по редуцированию кочевой линии движения, сформированной исходя из конкретной жизненной практики, субъект уже выступает в качестве коллективного, множественного образования, направленного как вовне индивидуума по направлению к социуму, так и внутрь личности по направлению к логике «аффектов», событий дорефлексивного плана, ритуалов и мифологических картин мира.

История искусства Казахстана нами рассматривается через призму следующей периодизации:

1. Архаический период (Искусство ранних центральноазиатских кочевников: петроглифы, керамическая орнаментика);
2. Средневековый период (Искусство кочевников Великой степи XIII-XVIII вв.: архитектура, декоративно-прикладное искусство);
3. Период новой и новейшей истории искусства (декоративно-прикладное и изобразительное искусство XIX - XX вв.).

Установив данную периодизацию, мы отдавали себе отчет в том, что всякая периодизация имеет релятивный характер. Тем не менее, здесь мы исходили из определённой фундаментальной интуиции, основой которой служит убеждение в том, что, во-первых, между обозначенными историческими периодами имеются существенные эпохальные различия и разрывы в общекультурном измерении. Во-вторых, история искусства центральноазиатской номадической общности делает возможным удивительное временное отношение, когда эстетические представления представителя более ранней эпохи служат некой ментальной и художественно-стилистической матрицей для представителя более поздней эпохи. В-третьих, взяв на вооружение осно-

вополагающую теорию «больших периодов», разработанную видными представителями исторической школы «Анналов», мы пришли к заключению относительно того, что ментальные установки той или иной эпохи, способы художественного производства отличаются необычайной стабильностью, цепкостью и сопротивлением ко всякого рода изменениям. На наш взгляд, радикальные сдвиги в культуре проявляются лишь тогда, когда прежняя картина мира разрушается под напором иных, гетерогенных способов мировосприятия. Мы убеждены в том, что социо-культурные разрывы между эпохами возникают в результате продолжительного разложения, дегенерации прежних ментальных и эстетических установок той или иной человеческой общности, на смену которым так же медленно, но верно приходят новые установки. Весь этот неспешный, планомерный исторический процесс и придаёт своеобразие каждой когда-либо существовавшей эпохи, каждому культурно-цивилизационному образованию.

Мы полагаем, что эпоха так называемого средневековья в центральноазиатском регионе завершилась именно тогда, когда были созданы все культурно-исторические предпосылки для того, чтобы на смену старому кочевому быту пришёл новый способ существования людей в казахской Степи под знаком европейской «рациональности», вызванной к жизни промышленной революцией. Таким образом, нельзя не согласиться с мнением Жака Ле Гоффа, видного представителя школы «Анналов», что «при перемещении пункта наблюдений историка Средневековье оказывается значительно более длительной эпохой, нежели это казалось при традиционном изучении» [7, с. 11].

Именно в эпоху средневековья начинает оформляться этногенез казахов, который состоит, по мнению А. Кодара, из следующих культурно-цивилизационных поворотов: «1) когда тюрки остались хранителями и продолжателями арийской примордиальной традиции, претерпевшей в Иране реформы Заратустры; 2) тюрко-мусульманского, когда быстро сориентировавшиеся в конъюнктуре степные правители успешно разыграли исламскую карту и 3) монголо-кипчакского, приведшего к завоеванию Руси и вторжению в Европу. Это был первый случай после похода Атиллы в V веке, когда кочевники так далеко вырвались за пределы своей ойкумены, что над ними нависла реальная угроза ассимиляции, которая некогда произошла с их гуннскими предками. Как бы то ни было, Батый возвращается и создаёт «Золотую Орду», на развалинах которой и возникает впоследствии казахское ханство» [8, с. 87].

Этногенез тюрков, происходивший в эпоху Древнетюркского каганата большинство исследователей связывают, наряду с традиционным шаманизмом, и с тенгрианством как народной религией тюрков. Согласно тенгрианству, мир представляет собой трёхчленную вертикальную иерархическую структуру, которая состоит из верхнего мира, принадлежащего богу Тенгри, среднего мира, населённого людьми, и нижнего мира – области хтонических божеств. Именно тенгрианство как мировоззрение центральноазиатских кочевых племён обозначило их местопребывание на древней земле Казахстана, которая по праву считается колыбелью, истоком художественных творений как прошлых веков, так и нашей современной эпохи.

Предлагаемая нами здесь версия истории искусства казахского народа необходима не только для освоения казахской традиции, но и для того, чтобы посредством подвижной ментальности казахского народа, заложенной в его природном и художественном языке, трансформировать наше современное догматическое сознание, доставшееся в наследство от советской идеологии. Многовековое искусство казахов, явив миру перспективу «поэтического мышления», горизонт Истины бытия, предоставляет нашим современникам неисчерпаемые возможности жить и творить дальше.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии. – М, 1981.
- 2 Гумилёв Л.Н. География этноса в исторический период. – Л.: Наука, 1981.
- 3 Мамардашвили М. Очерк современной западной философии. – СПб.: Азбука, 2012.
- 4 Делёз Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. – М.: ПЕР СЭ, 2000.
- 5 Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. Международный литературно-философский журнал. – № 2, 1992. – с. 183-187.
- 6 Зимовец С.Н. К проблеме промежуточных пространств России // Философские маргиналии: Сб. ст. – М.: ИФАН, 1991.
- 7 Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. – М.: Искусство, 1990.
- 8 Кодар А. Степное Знание: очерки по культурологии. – Астана: Фолиант, 2002.

Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)**Qazaxıstan incəsənətinin dövrlərə bölünməsinin nəzəri əsasları**

Məqalədə Qazaxıstan incəsənət tarixinin dövrlərə bölünməsinin fenomenologiya, fransız “Annales” məktəbinin (Mark Blok, Lüseyn Ferv, Fernan Brodel və b.) işləyib hazırladığı metodlara əsaslanan nəzəri əsasları, J.Delezin və F.Qvattarinin köçəri mühakiməsi, eləcə də Qazax fəlsəfə məktəbinin (A.Kodar) əsərlərində təqdim olunan metodoloji əsasları nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: dövrlərə bölünmə, incəsənət, Qazaxıstan, sinkretizm, mədəniyyət, əsətir.

Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)**Theoretical bases of division of the art of Kazakhstan into periods**

Theoretical bases of division of the art of Kazakhstan into periods basing on the methods worked out by phenomenology, French “Annales School” (Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel and others), nomadic discourse of G.Deleuze and F.Guattari as well as on methodological bases presented in the works of Kazakh philosophy school (A.Kodar) are considered in the article.

Key words: division into periods, art, Kazakhstan, syncretism, culture, myth.