

ОРНАМЕНТ АНДРОНОВСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ОБЩНОСТИ КАК ЗНАК-СИМВОЛ

Керамика андроновской культурной общности делится на 3 основных типа: петровской культуры (VII – XV вв. до н.э.), алакульской культуры (XV – XII вв. до н.э.) и фёдоровской культуры (XV – XI вв. до н.э.). Памятники петровской культуры впервые выделены по материалам могильника Петровка и в настоящее время открыты на Урале, в Зауралье и в Северном Казахстане. Алакульскую культуру выделил археолог М.П. Грязнов в 1927 году. Открытые им памятники он определил как типичные для западноандоновской территории. Памятники фёдоровского типа, как составляющая часть андроновской культуры, впервые выделены С.А. Теплоуховым в 1923 году.

Наша главная задача состоит в том, чтобы исследовать орнаментику андроновской культурной общности не только в контексте археологической орнаментологии, но и, прежде всего, как феномен декоративного искусства, требующий строгого философского осмысления. Для этого нам в первую очередь необходимо терминологически обозначить объём самого термина «орнамент».

Орнамент – объект изобразительного искусства, следует рассматривать как рисунок или иное образование из чередующихся одинаковых фигур или групп фигур, построенных на основе одной из нескольких плоских решёток. В обиходном значении, которого придерживаются и в археологии, – это декоративное украшение в целом. Что касается предмета нашего исследования, а именно андроновского орнамента, то он представляет собой систему бордюров. Бордюр – это обособленный от других частей композиции компонент орнамента, занимающий особую горизонтальную полосу. Как правило, он состоит из цепочки одной и той же повторяемой фигуры.

В андроновском орнаменте единичный оттиск или прочерк элементарен к более сложной фигуре, та в свою очередь элементарна по

отношению к бордюру или собственно орнаменту, последние элементарны по отношению к общей композиции, орнаменту в целом, который элементарен к группе сосудов памятников и т.д. В связи с этими обстоятельствами в отношении андроновского орнамента становится возможной предельная терминологическая унификация, основывающаяся на свойстве относительной элементарности любых орнаментальных образований. Для всех этих образований предлагается базовый термин «модуль», суммарное значение которого применительно к орнаменту может быть сведено к тому, чтобы воспринимать орнамент как фигуру, неизменяемую при любых преобразованиях. Исходя из этого, мы считаем, что модуль того или иного орнамента – это некий знак, обладающий некой формой и содержанием. Орнаментальная же композиция в целом образует некую знаковую систему.

Мы считаем, что андроновский орнамент имеет двойственную природу. С одной стороны, его следует воспринимать как семиотический знак, являющийся выражением долингвистического пространства языка, где субъект отождествляет себя со знаком. С другой стороны, андроновский орнамент воспринимается как элемент символической системы, функционирующей с целью коммуникации с неким адресатом. С этой нашей точки зрения было бы весьма закономерным воспринять андроновский орнамент как некий знак-символ.

Разумеется, мы отдаём себе отчёт в том, что существует принципиальная разница между содержаниями таких понятий как знак и символ. Знак от символа отличает способ представления им действительности. Знак всегда и непременно замещает явления действительности [1, с. 76].

Художественный же символ отражает действительность. Это значит, что диалектика перехода изобразительного начала художественного символа и эстетического знака в содержании различна. Художественный символ – это такое образование, в котором выраженная им идея и его собственная изобразительная природа находятся в органическом единстве и как бы выступают «отражениями-носителями» друг друга, тогда как в знаке это не происходит. Так, знак (и в этом его «субстанциональная» особенность) всегда лишь указывает на что-то, не будучи органически связанным своей собственной структурой или изобразительным началом с тем, на что он указывает. Иными словами, смысл знака всегда продуцирован извне, он трансцендентен. Иную картину мы наблюдаем в

художественном символе. Его смысл всегда продуцирован им же самим, его собственной природой, он всегда имманентен себе.

В андроновских композициях бронзового века необходимо учитывать то, что чаще всего на тулове сосудов помимо *собственно бордюров* фигурируют так называемые *орнаменты*. В симметрологии эту разновидность геометрической симметрии, согласно которой исходная форма транслируется не только по горизонтали, но и по вертикали, называют именно орнаментом [2, с. 29 - 36].

И.В. Рудковский считает, что «в андроновской орнаментике к этому классу относятся, чаще всего, горизонтальные и вертикальные пачки зигзагов» [3, с. 112].

В андроновском орнаменте единичный оттиск или прочерк элементарен к более сложной фигуре, та в свою очередь элементарна по отношению к бордюру или собственно орнаменту, последние элементарны по отношению к общей композиции, орнаменту в целом, который элементарен к группе сосудов памятников и т.д. В связи с этими обстоятельствами в отношении андроновского орнамента становится возможной предельная терминологическая унификация, основывающаяся на свойстве относительной элементарности любых орнаментальных образований. Для всех этих образований предлагается базовый термин «модуль», суммарное значение которого применительно к орнаменту может быть сведено к тому, чтобы воспринимать орнамент как фигуру, неизменяемую при любых преобразованиях. Исходя из этого, мы считаем, что модуль того или иного орнамента – это некий знак, обладающий некой формой и содержанием. Орнаментальная же композиция в целом образует некую знаковую систему.

В своей теории знака Ф. де Соссюр определяет язык как систему знаков, что определённым образом переворачивает традиционные представления о языке. Соссюр предлагает ввести специальные термины для выражения лингвистической природы знака, несколько отличающиеся от обычного словоупотребления этого термина. «Мы предполагаем сохранить слово знак для обозначения целого и заменить термины «понятие» и «акустический образ» соответственно терминами «означаемое» и «означающее» [4, с. 100].

Соссюр впервые отказался от традиционной трактовки языка как суммы изолированных смысловесных элементов. Он продемонстрировал,

во-первых, что значение и форма связаны чисто произвольно [4, с. 100 - 102], что, следовательно, существует огромное количество равноправных и разнообразных знаковых систем. Во-вторых, это принципиальный момент, что значение возникает лишь в сравнении, в различии, а самостоятельных позитивных единиц смысла как таковых быть не может. О значимости можно говорить лишь как в результате системных отношений, распределения знаков по принципу взаимной дополнителности [4, с. 144 - 145]. Отсюда понимание мышления и культуры как процесса бесконечного замещения знаков, их постоянного перекодирования.

Французский философ-постструктуралист, семиотик Р. Барт следующим образом прокомментировал ситуацию относительно учения Соссюра о знаке: «До тех пор, пока Соссюр не подобрал выражение *означающее* и *означаемое*, слово знак сохраняло двусмысленность, имея тенденцию подменить собой *означающее*, а этого-то Соссюр и стремился избежать во что бы то ни стало; он долго колебался между такими парами, как *сома* и *сема*, *форма* и *идея*, *образ* и *понятие*, но в конце концов остановился на *означающем* и *означаемом*, соединение которых как раз и образует знак» [5, с. 298 - 299].

Соссюр рассматривает знак как неразрывное единство «означающего» (план выражения) и «означаемого» (план содержания), сравнивая его с монетой или листом бумаги, сторонами которых являются эти два понятия. Это нововведение, как и сами понятия «означающего» и «означаемого», существенно повлияли на дальнейшее развитие лингвистики, семиотики и других гуманитарных наук.

Таким образом, мы исходим из общей предпосылки относительно орнаментальной системы как системы знаковой. Мы знаем, что знаковые системы являются предметом такой научной дисциплины как структурная семиология. Мы полагаем, что придерживаясь методологии структурного анализа, мы сможем представить предмет нашего исследования, а именно андроновский орнамент в том ракурсе, который окажется вполне плодотворным в плане возможного его прочтения как некоего ритмизированного текста.

Также мы исходим из нашей рабочей гипотезы относительно того, что керамическая орнаментика эпохи бронзы, благодаря свойственному ей ритмическому строю, выполняла изначальную функцию конституирования и формирования смысла человеческого бытия-в-мире.

Как отмечает в связи с толкованием понятия «ритм» французский лингвист Э. Бенвенист: «Человек учится у природы, от неё он познаёт принципы мироздания; движение волн порождает в его разуме идею ритма, и это важнейшее открытие запечатлевается в самом слове... На основе *ρυθμός* – понятия о пространственной фигуре, определенной расположением и соразмерностью элементов, – вырастает понятие «ритм» – фигуры движений, организованных во времени и длительности...» [1, с. 277, 384]. Всеобщая вписанность и сопряжённость элементов орнамента вторит древней идее связанности всех проявлений бытия.

Говоря об этимологии понятия «ритм», Э. Бенвенист далее отмечает следующие важные обстоятельства для его понимания: «Термин *ρυθμός* ... всегда употребляется в значении «форма», которая понимается как форма различительная, как упорядоченность частей некоторого целого, определяющее это целое. *Ρυθμός* обозначает ту форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее, то есть форму того, что по природе не может быть устойчивым; *ρυθμός* приложимо к отдельному типичному проявлению (*pattern*) какой-то изменчивой субстанции: букве произвольно очерченной формы... Это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая... слово *ρυθμός* означающее буквально «особую разновидность протекания» было самым подходящим термином для описания «положений» и «конфигураций», по самой природе лишённых постоянства и необходимости, представляющих такой порядок, который подвержен вечному изменению» [1, с. 380, 382-383]. Таким образом, в нашем понимании понятие «ритм» вполне применимо по отношению андроновскому орнаменту, которому присуща некая расчленённая форма движения.

Суть всякой эстетической теории нуждается в философском обосновании. Чтобы приблизиться к этой сути, необходимо понять вопрос относительно природы языка. Для нас существенным является то, что он изображает и выражает непосредственное (понимание, переживание, мышление человек) с помощью непосредственного – фраз, слов, звуков. Язык воплощён в знаках, символах, которые в свою очередь, являются не какими-то техническими аббревиатурами, а преобразёнными формами интуитивно-пережитого соответствия. Символы же и знаки посредством внешнего указывают на соответствующее им внутреннее и существуют там, где внешнее не обладает самостоятельным бытием.

Как справедливо замечает О. Шпанн: «Знак есть нечто внешнее, обладающее содержательным значением. Язык использует внешнее, опосредованное для того, чтобы вывести на свет, выявить внутреннее, непосредственное... Поэтому сущность всех сфер культуры заключается в том, что они призваны возвращать человека к его изначальному состоянию и сохранять его духовное богатство, что означает: в процессе опосредования, сохранять непосредственное. Эта их сущность определяет характер всей истории в целом» [6, с. 430].

Таким образом, демонстрация структуры и значения андроновского орнамента как следа архаической культуры и составляет главную задачу нашего исследования.

Мы считаем, что андроновский орнамент имеет двойственную природу. С одной стороны, его следует воспринимать как семиотический знак, являющийся выражением долигвистического пространства языка, где субъект отождествляет себя со знаком. С другой стороны, андроновский орнамент воспринимается как элемент символической системы, функционирующей с целью коммуникации с неким адресатом. С этой нашей точки зрения было бы весьма закономерным воспринять андроновский орнамент как некий знак-символ.

Разумеется, мы отдаём себе отчёт в том, что существует принципиальная разница между содержаниями таких понятий как знак и символ. Знак от символа отличает способ представления им действительности. Знак всегда и непременно замещает явления действительности [7, с. 76].

Художественный же символ отражает *действительность*. Это значит, что диалектика перехода изобразительного начала художественного символа и эстетического знака в содержании различна. Художественный символ — это такое образование, в котором выраженная им идея и его собственная изобразительная природа находятся в органическом единстве и как бы выступают «отражениями-носителями» друг друга, тогда как в знаке это не происходит. Так, знак (и в этом его «субстанциональная» особенность) всегда лишь указывает на что-то, не будучи органически связанным своей собственной структурой или изобразительным началом с тем, на что он указывает. Иными словами, смысл знака всегда продуцирован извне, он трансцендентен. Иную картину мы наблюдаем в художественном символе. Его смысл всегда продуцирован им же самим, его собственной природой, он всегда имманентен себе.

Вторым существенным различием художественного символа и знака является способ их функционирования. Так, эстетический знак всегда носит конвенциональный характер, в то время как символ всегда уникально неповторим, он непременно или оригинальное решение «вечных» проблем, или же новый неожиданный способ художественного выражения, нарушающий и изменяющий предшествующие взгляды на действительность.

Говоря о конвенциональности эстетического знака, необходимо подчеркнуть: его функционирование всегда обусловлено одним неизменным условием, без соблюдения которого эстетического знака просто не существует – он предстаёт как причудливое, мало что выражающее образование или же вообще не вычленяется из окружающего его контекста. Это условие заключается в предварительном знании значения знака.

Предварительно же уяснив значение знака, мы не в состоянии понять его. Нетрудно убедиться в этом, обратившись к графическим и линейным схемам орнаментов. Здесь следует подчеркнуть, что конвенциональность в каждом отдельном случае может быть весьма различной и охватывать как обширные, так и достаточно узкие группы людей. Однако широкое или узкое распространение тех или иных знаков в обществе совсем не меняет их природы. Она всегда условно конвенциональна.

Совсем другое дело мы обнаруживаем в функционировании художественного символа. Появление и функционирование художественного символа связано с совершенно иным характером и способом воплощения действительности. Художественный символ всегда нарушает прежние условности, он всегда новое, причём неповторимо уникальное раскрытие энергии общезначимых проблем» [7, с. 55 - 56].

Согласно этому сопоставлению понятий знака с одной стороны и символа с другой, тем не менее, мы настаиваем на том, чтобы воспринимать андроновский орнамент, в частности, и орнамент как таковой в качестве неразрывного симбиоза, выражаемого термином «знак-символ».

Отношения семиотического и символического можно сопоставить с отношениями понятий «гено-текст» и «фено-текст», введённых в структуралистский контекст теории текста и письма Ю. Кристевой [8]. С её точки зрения работа по означиванию осциллирует на границе, на линии водораздела между фено-текстом и гено-текстом.

Мы полагаем, что андроновская орнаментика как выражение некоего гено-текста является не только микромоделью творения культуры

андроновской исторической общности, но и в широком смысле – Текста Бытия. В связи с этим нашим положением, анонимный автор орнаментики становится персонажем иного, смежного текста, в котором он выступает в качестве атрибута. В данном случае наша стратегия состоит в том, чтобы посредством выявления знаковой и эстетической природы орнаментики, декодировать определённые тексты культуры.

Собственно говоря, орнаментальный знак, как знак написанный, подчинён не столько сиюминутным житейским обстоятельствам, сколько условностям второго рода – условностям самого письма – например, тем, что элементы орнамента располагаются в определённой пространственной структуре, вертикально или горизонтально, разделены разрывами и т.д. Отсюда и возникает ценность того, что орнаментика может становится непрозрачной, позволяет понять ценность непонятности в искусстве – не как самоцели, а как следствия бытийного становления и постоянного порождения и обновления различных текстов культуры.

Таким образом, геометрически выстроенная андроновская орнаментика бронзового века может быть воспринята как сочетание знаков, имеющих статус как семантического, так и символического порядка. Это означает, что они являются определённого рода *гено-текстом*, становление которого завершается символическим *фено-текстом*, служащим для возможности коммуникации в той или иной культурно-исторической среде.

Согласно нашей концепции относительно андроновского орнамента как знака-символа, мы склонны воспринять его как выражение и некоего рхее-письма, прото-письменности, понимаемой сквозь призму концепции Ж. Деррида [9]. Теория Деррида базируется на поиске пути сведения воедино – в рамках теории и философии языка – французской семиологии, идущей от Соссюра, и ницшеанско-хайдеггеровской традиции деструкции метафизики.

Архе-письмо – не есть письмо само по себе, тематически здесь присутствующее, но система отношений, которая связывает его с речью. Оно является системой, которую Деррида называет всеобщим письмом. Письмо или его Иное, 105рхее-письмо, внутри границ философии, является самым подходящим именем для изначального структурного единства, о котором идёт речь.

Поскольку эта синтетическая структура требует обхода всех самореференциальных элементов через Иное, об рхее-письме можно сказать,

что это единство различия, которое открывает и распознает язык в качестве общего корня как речи, так и письма. Таким образом, письмо в дерридианском смысле сводит вместе в одну структуру возможность саморефлексивной идеальности и её непреодолимых границ, без которых идеальность не могла бы надеяться на то, чтобы обрести себя. Архе-письмо – это движущий импульс этого процесса, непрерывное порождение значимых различий, тот энергетический поток, который бежит по цепи замкнутых друг на друга культурных знаков. В определённый момент эта игра бесконечно сходных и вместе с тем различных знаков становится самоценной и перестаёт соответствовать какому-либо «трансцендентальному означаемому» (божеству, космосу, природе и т.д.).

Следует также отметить, что, согласно Деррида, графическое письмо представляет из себя знак знака, и потому в его концепции оно нередко принимает на себя роль материального символа работы письма. Означаемое в графическом письме «отложено», «отсрочено», простора для свободной игры означающих больше, чем в речи, идёт непрерывный процесс порождения различий, и только в этом сугубо специальном смысле Деррида говорит о приоритете письма над речью.

Согласно Деррида, и до изобретения графического письма у некоторых первобытных сообществ было 106рхее-письмо, доказательством чему служит продуманная сетка дорог на территории того или иного племени, что представляет собой прототип первой карты местности. По нашему мнению, андроновская орнаментика тоже в принципе представляет собой нечто подобное этой сетке дорог.

Архе-письмо – смешанное синтетическое понятие. По Деррида, оно создаёт предпосылки для любой коммуникации, для возникновения смысла. Архе-письмо является идеальной моделью, управляющей всеми знаковыми системами, в том числе, устной речью. Это общий корень и речи, и графического письма, категория, снимающая их историческое противостояние. Единство 106рхее-письма, хотя и синтетическое, поскольку оно сводит вместе в одну структуру возможности самореференции и отсылки к Иному, не может быть тотальностью именно потому, что оно является структурой отсылки к Иному и, следовательно, отсрочки. На этом же пути, который не позволяет этой структуре быть просто само-присутствующим элементом в системе различий, она не может присутствовать и как просто само-содержащая структурная то-

тальность. Архе-письмо выносит на передний план эту особенность, раскрывая различие между началом мира и внутримировым бытием.

Как мы полагаем, 106рхее-письмо, вместо того, чтобы быть одним синтезом, является пучком синтезов. Другими словами, 106рхее-письмо является пучком инфраструктур. Согласно Деррида, оно состоит из инфраструктур различания (*differance*), опространствования (*spacing*), временения (*temporization*) 106рхее-следа, повторяемости и т.д. Эти инфраструктуры различания предполагают расшифровку возникающих аллюзий, так называемых «следов», которые и составляют в большей мере труд их интерпретатора.

Если инфраструктуры являются минимальными синтезами, то всеобщее письмо является синтезом синтезов. Предположение Деррида в работе «О Грамматологии», что «письмо, являясь одним из представителем следа вообще, не есть сам след» истинно и для всех других инфраструктур [9, с. 167]. За всем этим стоит напряжённый поиск новых типов осуществления смысла андроновской керамической орнаментики.

Андроновская орнаментика – это своеобразное эхо, зависящее от вызвавшего его голоса. Она та структура, которая соединяет в себе различные интерпретации и шифры, всякий раз взывающие к своей расшифровке.

В заключение следовало бы отметить, что андроновская культурная общность, населявшая в бронзовом веке территорию современного Казахстана, прошла яркую и содержательную творческую эволюцию в отношении керамической орнаментики. Наш анализ показал, что именно андроновская орнаментика может являться некой колыбелью идеи письменности как таковой, 107рхее-письмом и гено-текстом на всём пространстве евразийского континента. И совершенно не случайно, что позднее у саков имелся уже некий алфавит, о чём свидетельствует серебряная чаша, найденная в 1969 году вблизи Алматы в Исыкском кургане-могильнике. На дне этой чаши было зафиксировано 26 знаков. Они до сих не прочитаны, однако одни учёные полагают, что надпись выполнена на одном из иранских языков, другие считают, что она выполнена на прототюркском. Но в любом случае мы уверены в том, что возникновение и развитие письменности происходило на основе андроновской орнаментики, которую позднее саки, как прямые потомки андроновцев, представили в качестве алфавита.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
- 2 Тарасов Л.В. Этот удивительно симметричный мир. – М.: Просвещение, 1982.
- 3 Рудковский И.В. Типы зонирования в андроновских орнаментах как культурно-территориальные маркеры // Археологический альманах. – 2010. – № 21. – с. 111-119.
- 4 Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977.
- 5 Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический Проект, 2008.
- 6 Шпанн О. Философия истории. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005.
- 7 Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: Наука, 1991.
- 8 Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия // Постмодернизм и культура. – М.: ИФРАН, 1991.
- 9 Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000.

Səid Qalimjanov (Qazaxistan)

Andronovo mədəni birliyinin ornamenti işarə-rəmz kimi

Məqalədə andronovo mədəni birliyinin həndəsi keramik ornament fenomeni nəzərdən keçirilir, andronovo ornamentinin quruluşu və bədiiliyi бүрүnc əsri ornamentinin işarə-rəmz olması kontekstində təhlil olunur. Müəllif belə bir nəticəyə gəlir ki, məhz andronovo mədəni birilliyinin ornamenti yazı dilinin beşiyi və bütöv Avrasiya qitəsinin ilkin yazısıdır.

Açar sözlər: ornament, işarə-rəmz, ilkin yazı, andronovo mədəni birliyi, keramika.

Səid Galimzhanov (Kazakhstan)

The ornament of Andronovo cultural community as a sign-symbol

In the article there is considered the phenomenon of geometrical ceramic ornament of Andronovo cultural community, analysed the structure and artistry of Andronovo ornament the ornament of Bronze epoch which was a sign-symbol. The author comes to the conclusion that just the ornament of Andronovo cultural community is the cradle of the written language and arche-mail on the whole space of Eurasian continent.

Key words: ornament, sign-symbol, arche-mail, andronovo cultural community, ceramics.