Дронниковым во Франции. Дальше была выставка художника, устроенная в Национальной библиотеке в ноябре 1996 года известным чувашским литературоведом Атнером Хузангаем. В 2000 году, наконец, приехал и сам художник. Это был первый после его переезда во Францию визит в Россию, который организовал Геннадий Айги в связи с выставкой, приуроченной к 70-летию Дронникова в залах Чувашского государственного художественного музея. Значимой для него эта поездка была по многим причинам. Кроме того, что эта была первая персональная выставка Дронникова в новой России, он открывал для себя древнюю чувашскую культуру, так же, как и Волгу, о которой написал: «Волга… Это моя река — Волга», так он выразился в одном из своих интервью [2]. Он создал здесь немало пейзажей и в следующем 2001 году издал серию открыток «Волга» (2001) с графическими работами по впечатлениям от своего пребывания в Чебоксарах, потом в Ульяновске и Казани.

Дружба художника и поэта стала залогом формирования в Чебоксарах одной из самых больших коллекций картин, рисунков и уникальных книг Дронникова, имеющихся в России. К этому времени на родине Айги в Чувашии его имя звучало как символ перемен, он получил здесь поистине всенародную известность. Музеи — Национальный и Художественный, а также Национальная библиотека Чувашской Республики стали к этому времени тем местом, где и сам поэт восстанавливал утраченные связи с родиной.

С тех пор дружба Николая Дронникова с Чувашией продолжалась взаимными обменами книг и выставками. Сразу после смерти поэта в 2006 году он создал четыре рукотворные книги «Реквием по Айги», каждая по двадцать пять экземпляров. Последним даром Николая Дронникова Чувашии стала большая коллекция его работ, книг, а также парижского архива Айги Национальному музею Республики в 2018 году.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Амурский В.И. В поиске самоценного слова. Беседа с Геннадием Айги. — Новое русское слово, 1990. 24 августа. — С. 13.
2. Деменок Е.Л. Летописец русского Парижа // Журнал «Гостиная». URL: https://gostinaya.net/?p=8215 (дата обращения: 3.11.2025).
3. Разбежкина М.А. Незамызганное слово Геннадия Айги // Культурная Эволюция. URL: https://yarcenter.ru/articles/culture/nezamyzgannoe-slovo-gennadiya-aygi/ (дата обращения: 3.11.2025).
4. Эммануэль Пьер. Предисловие // Геннадий Айги. Отмеченная зима. Сб. стихотворений. — Париж: Syntaxis, 1982. — С. 5.

Zhang Xu
PhD student at the Department of Art History and Creative Industries,
Altai State University
Senior Lecturer at the Institute of Literature and Arts, Shihezi University
e-mail: 51117145@qq.com
Shihezi, China

Pan Duowei
PhD student at the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University
Associate Professor at the Institute of Literature and Arts, Shihezi University
e-mail: 56556361@qq.com
Shihezi, China

Sergey M. Budkeev
Doctor of Art History,
Professor at the Department of Art History and Creative Industries,
Altai State University
e-mail: lwlm@yandex.ru
Barnaul, Russia

Alla L. Usanova
Doctor of Art History
Professor at the Department of Cultural Studies and Design,
Altai State University
e-mail: alla_leo@mail.ru
Barnaul, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-107-122

MORPHOLOGY AND CULTURAL SEMANTICS OF THE “RAM’S HORN” PATTERN IN THE ORNAMENTATION OF THE KAZAKH PLUCKED INSTRUMENT DOMBRA (XINJIANG, CHINA)

Summary: The article examines the decorative motif known as the “ram’s horn”, which adorns the body of the Kazakh plucked instrument dombra, as a key element of the visual culture of the Kazakh people of Xinjiang. The study is based on fieldwork conducted in 2022, including interviews with craftsmen and musicians, and employs a comprehensive methodology combining art-historical, iconographic and ethnomusicological analysis. The author identifies three main morphological types of the pattern — figurative, abstract and compositional — each analysed in terms of its visual characteristics, production techniques and functional adaptation. Particular attention is given to the interaction between the instrument’s visual design and its acoustic properties, as well as to the technological logic governing the placement of ornamentation on different parts of the dombra. The examples discussed demonstrate that the “ram’s horn” motif is not merely decorative but fulfils structural and semiotic functions, expressing core ideas of cosmological order, totemism and the sacred role of sound in nomadic culture. The article further addresses issues related to the transmission of craft knowledge, mechanisms of improvisational adaptation of ornamentation depending on materials and tools, and colour choices shaped by the instrument’s contextual use. The article emphasises the significance of ornament as a visual language that ensures the continuity of ethnocultural traditions and outlines prospects for further study in the context of safeguarding intangible cultural heritage.

Keywords: *dombra, “ram’s horn” motif, Kazakh people, decorative art, cultural symbol.*

In the context of globalisation, the preservation and transmission of intangible cultural heritage have become increasingly important. The dombra, as a prominent symbol of Kazakh culture, has gone beyond its practical role as a musical instrument to become a cultural emblem and a carrier of national identity, travelling across the steppes on horseback. [1] Yet for a long time, academic research has tended to emphasise sound over visual form, focusing mainly on musical aspects such as tonal structure, playing techniques, historical origins and social functions. Meanwhile, the richness of ornamental patterns and the depth of their aesthetic meaning have received little systematic study or

cultural interpretation. This imbalance in scholarly perspective limits a deeper understanding of the dombra's cultural value.

Regarding the key motif of the "ram's horn", existing studies reveal two significant limitations.

1. There is a noticeable shift in research focus. Most studies concentrate on analysing ornaments in areas of material culture such as clothing and carpet weaving (G. Ikhran, 2016; Guo Yunzhu, 2010; C. Weiwei, 2021, etc.). However, due to fundamental differences in the objects that bear these ornaments, the findings are difficult to apply directly to a musical instrument such as the dombra, which limits the accurate interpretation of the motif's morphology and its underlying cultural logic.

2. In modern academic literature, research on the relationship between acoustic function and the visual design of plucked instruments is virtually absent. The morphology of ornaments is often examined in isolation, without considering their correlation with sound-production features, playing techniques or the structural and technological aspects of the instrument itself.

By focusing on the "ram's horn" motif, this study examines the most representative and central pattern in the decorative system of the dombra. Its contours, derived from the abstraction and transformation of the physical features of ram's horns, form a pattern system with distinct semantic depth. However, contemporary research has neither clarified its specific morphological classification on the dombra nor revealed the mechanism of mutual interpretation between "ornaments (form) — musical instruments (function) — culture (meaning)".[10]

Therefore, the present study aims to address the gaps identified above. Its main objective is to explore three fundamental questions: What unique morphological system does the ram's horn motif exhibit on the dombra? How does this morphology interact with the instrument's functionality and the technological thinking of its makers? And what deeper layers of nomadic cultural meaning are embedded within this ornament? Based on fieldwork conducted in 2022 in the Ili and Tarbagatai regions of Xinjiang (including interviews with 13 craftsmen and 3 akyns), this paper applies an analytical framework of "morphological classification — functional correlation — cultural interpretation". The integrated use of the iconographic method enables systematic documentation and classification of ornamental morphology, while a semiotic approach allows for deeper interpretation of the cultural symbolism and meanings concealed behind the patterns. Together, these methods contribute to a comprehensive understanding of the dombra's decorative art and its unique cultural value.

The dombra occupies a central place in the musical culture of the Kazakh people and is regarded as one of the most representative instruments embodying the spiritual values, national identity and cultural continuity of the ethnic group. Its origins trace back to ancient times and, according to sources, can be followed to the era of the early ancestors of the Kazakhs, dating to the 3rd century CE [9]. Over centuries of historical development, the structure of the dombra has undergone significant transformations, resulting in a variety of forms and construction types. In contemporary practice, the two-string version of the instrument predominates, although three-string versions are also encountered. Within the typology of the dombra body, two main variants are distinguished: a flat type characterised by a straight backboard, and a pear-shaped type with a convex rear surface. A major aspect of variability also lies in the shape of the peghead, which appears in numerous configurations, including flat, double-headed, swan-shaped and other modifications [3]. This structural and morphological diversity creates a rich visual foundation for the integration of traditional ornamental motifs, among which the ram's horn pattern holds a special place.

The transformation of production technologies has had a significant impact on the decorative characteristics of the dombra. According to an interview with master craftsman Sultan Azu, the traditional technique of carving the instrument's body from a single piece of wood has now been largely replaced by the method of assembling it from separate wooden plates. In particular, the soundboard is made of pine, the body is constructed from seven or nine pieces of acacia wood, and the neck is crafted from peach wood. This structural innovation, on the one hand, enhances the acoustic qualities and overall stability of the instrument, while, on the other, it directly affects the compositional principles of ornament placement, the specifics of carving techniques and the integration of decorative elements into the body's structure. These changes form an important prerequisite for further analysis of the interrelationship between the ornamental system and the instrument's manufacturing technology.[5]

In the cultural system of the Kazakh people, the dombra possesses a value that extends far beyond that of a musical instrument. Serving as a central element in rituals (weddings, celebrations), interpersonal communication (aitys) and spiritual self-expression (narrative ballads), it fulfils a cultural function that connects the individual and the collective, the secular and the sacred. It is precisely this profound cultural essence that makes its external visual form — the ornament — not merely an aesthetic addition, but an important visual language that conveys and preserves these cultural meanings.

The decorative system of the dombra demonstrates a clear hierarchical distribution with distinct focal points and relationships of subordination. The key zones of ornamentation are concentrated on the soundboard and the back of the body, where figurative or compositional variations of the ram's horn motif often serve as the visual centre. The neck is typically adorned with a continuous decorative band composed of abstract or compositional interpretations of this motif, while the peghead generally features a more restrained design. This distribution reflects the underlying logic by which ornamentation is subordinated to the structural and functional foundation of the instrument. [4]

The decorative design of the dombra strictly follows the key principle of "sound in priority, form in accordance", achieving precise alignment between visual expression, the acoustic structure of the instrument and the conditions of its use. Specifically, the soundboard, serving as the resonant core, features a strictly controlled carving depth of 0.3–0.5 cm to ensure acoustic vibration and often incorporates rich compositional variations of the ram's horn motif to create a visual focal point. The peghead, as the primary grip area, requires rounded edges in figurative carvings to provide tactile comfort and preserve the sense of totemic symbolism. The neck, being the area where the strings are pressed by the fingers, is decorated only with flat, abstract ribbon-like ornaments, fundamentally excluding any interference with performance technique.

Among the various types of decorative design, special importance is attributed to the art of carving — a tradition that traces its origins to the practice of applying ornaments to bone artefacts among the ancient ancestors of the Kazakh people, later organically integrating into the craft of artistic woodwork [7]. It is precisely in the carving of the ram's horn motif that this tradition achieved its most

Figure 1. Antelope (Figurative pattern «Ram's Horns»)

concentrated and canonically refined expression. Oral testimonies from master craftsmen with decades of experience confirm the continuity and stability of these artisanal canons. In particular, master Akbar Khalik, with 42 years of practice, emphasises that the ornament follows strict transmission rules rooted in generational practice: "On the peghead — upright horns (proudly raised), symbolising reverence for the sky and earth; on the body — coiled horns (symmetrically twisted), embodying the fullness of life" [4]. This evidence attests to the profound structural integration of the ornament within the system of the instrument, where the morphology and placement of the pattern not only functionally correspond to the dombra's structural features but also convey a visualised model of the cosmological and existential worldview of nomadic culture.

In the nomadic civilisation of the Kazakh people, the sheep was not only a fundamental source of livelihood but also a powerful cultural symbol — particularly through the highly expressive form of its horns. The spiral and curved shapes of the ram's horns, embodying the symbolism of strength, the life cycle and abundance, were actively reproduced by the ancestors on various artefacts, establishing their status as a key decorative motif. On the dombra, the ram's horn pattern, having undergone a process of evolution, developed into the following clearly defined morphological system:

1. Figurative type

This type is characterised by carving with a high degree of realism, capturing precise contours and refined texture, which ensures ease of visual recognition. The morphology of the motif most likely derives directly from the imitation of the natural form of ram's horns. It is most commonly found on elements such as the neck, where it serves as an accent decoration that reinforces the totemic symbolism (Fig. 1).

2. Abstract type

This type represents the transformation of the basic curves of ram's horns through stylisation, exaggeration and geometrisation, resulting in concise and rhythmic spiral motifs. This variation forms the foundation of the dombra's decorative system and is especially suited for continuous ornamental bands along the neck and the framing of the body. The simplified morphology eliminates any interference with performance technique, demonstrating harmony between functionality and form (Fig. 2).

Figure 2. Goat (Abstract pattern «Ram's Horns»)

3. Compositional type

This type is distinguished by the use of abstract or figurative elements of the ram's horn motif as a structural framework, combined with other symbols of steppe culture's prosperity — such as motifs of the sun, moon and plant ornaments — forming a complex yet coherent visual system [2]. Such combinations are often found on the soundboard, creating a striking visual focal point (Fig. 3).

In analysing the morphological types presented, the ram's horn motif on the dombra reveals an evolutionary trajectory — from "realistic imitation" to "abstract creativity", and from "isolated symbol" to "compositional construction". This progression reflects not only the evolution of the Kazakh people's aesthetic consciousness but is also likely influenced by the optimisation of the instrument's functionality and the increasing efficiency of production processes. Within the decorative system of the dombra, the ram's horn motif has developed mature compositional principles that combine cultural richness with visual adaptability, which can be specifically understood through three progressively deepening levels.

Firstly, the principle of symmetrical repetition in macro-composition. The key ornaments on the soundboard and the back of the body are often arranged strictly symmetrically relative to the bridge as a visual axis, which closely corresponds to the ancient Kazakh cosmology of "the symmetry of heaven and earth" and "dual harmony". At the same time, such a perfectly stable composition gives the instrument a majestic and harmonious visual appearance, ideally in line with its sacred status in ritual practices, representing a universal characteristic of Kazakh decorative art.[10]

Secondly, the principle of framework adaptation in mesostructure. When working with asymmetric

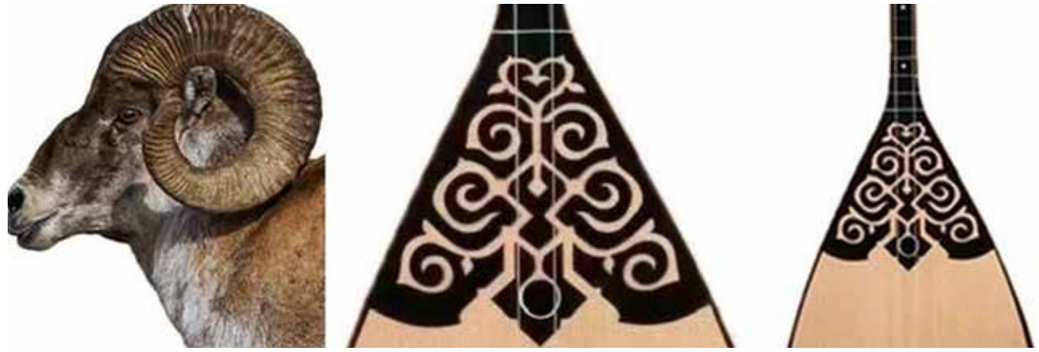

Figure 3. Argali (Compositional pattern «Ram's Horns»)

zones such as the body (trapezoidal) and the peghead (arched), the ram's horn motif employs specific methods—"angular filling" (decoration of corner space) and "contour following" (ornament tracing the outline of the object)—achieving seamless integration of decoration with the shape of its base. In this way, the motif is not passively "placed" but actively "adapted", ensuring an organic unity between ornamentation and the structure of the object.

Thirdly, the principle of smooth curves in microforms. Based on flowing S-shaped and C-shaped lines, the ornament creates a visual rhythm that stylistically harmonises with the streamlined contours of the dombra's body. Particularly expressive is the internal dynamism of the composition: the ascending tension of the "raised horns" on the peghead and the inward coiling of the "twisted horns" on the body not only evoke life energy and movement but also resonate with the melodic fluidity and acoustic nuances of the instrument. Thus, the effect of synaesthesia is achieved — the interpenetration of visual and auditory perception [3, p. 92].

In summary, the compositional organisation of the ram's horn motif appears as a multi-layered system that includes: the macro-level of symmetry and order, the meso-level of structural correspondence between form and medium, and the micro-level of curvilinear rhythm and plasticity. This structure not only fulfils the decorative functions of ornamentation but also serves as a visual representation of the Kazakh worldview — reflecting observations of natural cycles, concepts of cosmological order and the veneration of life force as the fundamental essence of existence.

The morphology and localisation of the ram's horn motif on the dombra extend beyond the purely aesthetic realm, constituting a form of "technological design" deeply integrated with the acoustic characteristics of the instrument. The mechanism of this correspondence manifests itself in three main aspects.

1. The mechanism of acoustic optimisation through carving on the soundboard.

Craftsmen regulate resonance by precisely controlling the depth and density of the ornament's distribution. For compositional variations of the ram's horn motif on the dombra's soundboard, the scheme "sparse in the centre — dense at the edges" is widely applied. The acoustic logic is as follows: the central area of the soundboard serves as the main vibration zone, where sparse carving best preserves the freedom of oscillation; meanwhile, the peripheral zones are relatively stable, and the increased carving density, while decorative, simultaneously reinforces the structural stiffness of the boundaries, thereby directing sound waves towards a more even and concentrated resonance across the soundboard surface [6, p. 23].

2. The mechanism of mechanical balance achieved through the absence of ornamentation on the peghead.

In contrast to the richly decorated body, the peghead is typically made from dense, solid wood and remains undecorated. This structural solution increases the mass in the upper part of the instrument, contributing to the dombra's balance during performance, enhancing stability in handling and preventing the displacement of its centre of gravity. Such a measure fully aligns with the fundamental principles of musical instrument mechanics. Thus, the absence of ornamentation is not a deficiency but a deliberate element of engineering functionality, optimising the instrument's performance characteristics.

3. Empirical evidence from craftsmen.

Empirical data from craftsmen provide key confirmation of the mechanisms described above.

According to comparative tests carried out by master Akbar Khalik on identical wood samples, a dombra with an adaptive ram's horn motif demonstrates approximately 12 % higher resonance efficiency — manifested in increased loudness and longer sustain — compared to a completely smooth body without ornamentation. [8]

The decoration of the dombra is by no means a matter of superficial visual effect. The placement, presence or absence, and morphology of its patterns are the natural outcome of deep integration with the instrument's acoustic structure and mechanical balance. This study empirically shows that the ram's horn motif is, from the outset, a structural component of the dombra's acoustic system, ultimately achieving an organic synthesis of practical function and aesthetic value at the level of the material object. The morphology of the ram's horn motif on the dombra is not formed in graphic sketches, but directly in the process of the craftsman's manual work, where it takes shape and develops in interaction with specific tools, materials and technological stages of production. This continuous "living interaction" permeates the entire production cycle and determines the distinctive character of the ornament's realisation.

The morphology and localisation of the ram's horn motif on the dombra are therefore the result of the combined influence of cutting tools, wood properties, the production process and the maker's embodied knowledge. It is not a passive embellishment, but an active creation that continuously "dialogues" with various technological factors throughout the making of the instrument. It is this underlying logic of interaction that enables the motif not only to grow organically on the dombra but also to be efficiently produced, thus effecting the transition from a "design sketch" to an integral part of the instrument's very being. As a condensed symbol of Kazakh culture, the ram's horn motif on the dombra is not only a form of decorative art, but also a living "social language" that, through its morphology, composition and context of use, actively participates in shaping and reinforcing the cultural identity of the ethnic group.

In the context of social rituals, the ram's horn motif on the dombra ceases to function as a static decoration and becomes an active visual focal point of cultural practices. During aitys, a dombra adorned with this motif becomes not only a musical instrument but also a symbolic element that visually

Figure 4. Ornament «Ram's Horns» without coloring on natural wood

concentrates national meanings such as courage, wisdom and ethnic dignity. Such ritualised display reinforces the connection between the ornament and the core values of Kazakh culture.[2] During important life-cycle events (weddings, birth rites), a dombra bearing this motif serves as a linking element between individual destiny and collective tradition. In such cases, the instrument becomes a "biographical artefact" whose decorative form is enriched with new layers of memory and symbolic significance.

The constant presence of the motif on the dombra plays an important role in transmitting cultural codes. From an early age, a child internalises the visual image of the ornament through tactile and visual experience within the family and community environment, which ensures the continuous transmission of ethnic knowledge without reliance on written forms, turning the dombra into a mobile carrier of cultural memory. Under conditions of intensifying cultural exchange, the preservation of the traditional motif becomes an act of conscious ethnic self-affirmation. The ornament serves

Figure 5. Ornament «Ram's Horns» emphasized with a mineral pigment, creating a classic scheme: wooden base with scarlet accents

as a stable symbol of cultural belonging, creating a visible point of reference in a changing world.[8]

Thus, the ram's horn motif on the dombra constitutes a multilayered sociocultural symbol: it anchors ethnic identity, is activated in ritual practices and upholds the continuity of the cultural tradition of the Kazakh people. The cultural origins of the ram's horn motif go back to the archaic totemism of the ancestors of the Kazakh people.[6] In the traditional belief system, the sheep transcended its utilitarian role as a source of subsistence and acquired a sacred status. The ram's horn, embodying a concentration of strength, protection and vital energy through its resilient, upward-striving morphology, was perceived as a visible manifestation of fertility, vital force and the prosperity of the lineage.[8] This analogy and sacralisation, rooted in archaic modes of thought, formed the initial spiritual substratum that nourished the emergence of the ram's horn motif. The sacred nature of the ram's horn motif is closely linked to the shamanistic worldview prevalent among the Kazakhs. In this tradition, horns were understood as a sacred ladder connecting the celestial, earthly and human realms, and as a medium for the shaman's communication with spirits. [4] Applying this symbol to the dombra endows the instrument with ritual significance, and its sound, in the collective consciousness, acquires the meaning of a sacred transmission. In this way, the dombra is transformed from a utilitarian object into a ritual bearer that unites the secular and the sacred.

In nomadic life, the sheep served as a foundation of survival and a symbol of prosperity, which elevated the animal to the level of a philosophical concept. Its horns, as a non-utilitarian part, underwent symbolic transformation and came to signify gratitude for and veneration of life. Figurative patterns convey a value-laden attitude towards the animal; abstract forms reflect the dynamics of herd movement and the striving for prosperity; compositions with plant motifs visualise the idea of harmony between human beings, livestock and nature. [5] The colour system of the ram's horn motif on the dombra follows the aesthetic principle of "honouring the natural colour of the material, with restrained use of accent contrasts". This principle precisely reflects the dual nature of the Kazakh character, which combines reserved depth with passionate expressiveness. According to field observations, the overwhelming majority of ram's horn motifs on the dombra retain the natural colour of the wood (Fig. 4), which reflects deep respect for natural materials and aesthetic authenticity. At the same time, on dombra used in ritual contexts such as weddings and celebrations, craftsmen subtly emphasise the contours of the motif with an ochre-based mineral pigment, creating the classic colour scheme of a "wooden ground with scarlet accents" (Fig. 5). In Kazakh culture, the colour red goes beyond festive symbolism, embodying fire, the sun, life and well-being, intensifying the sacredness of the motif while simultaneously expressing protection from evil forces, a wish for prosperity and a sincere love of existence.[10]

Thus, the colouristic treatment of the ram's horn motif transcends mere visual embellishment and becomes a carefully codified language of emotions. Through the aesthetic tension between the restrained naturalness of the ground and the fiery intensity of concentrated accents, it articulates and culturally fixes the key emotional concepts of the Kazakh people: reverence for nature, praise of life and collective exultation. The systematic analysis of the ram's horn motif on the dombra conducted in this study has revealed it as a complex symbolic

system deeply rooted in the fabric of Kazakh nomadic civilisation, synthesising visual representation, functional adaptation and cultural logic.

The main findings can be summarised as follows. Firstly, within the morphological system of the dombra, the ram's horn motif appears not as an arbitrary embellishment but as a hierarchically structured form, spanning a range from figurative realism to abstract-composite symbolism. This spectrum not only reflects the regularities of artistic transformation but also attests to a shift in Kazakh visual expressiveness from naturalistic imitation to conceptual signification.[9] Secondly, the decorative practice of this motif functions as a form of technological thinking in which morphology, composition and carving technique are inseparably linked to the instrument's acoustics, mechanical balance and production cycle. This demonstrates that, within the constructive logic of the dombra, ornament and function do not stand in opposition but exist as interrelated and mutually dependent aspects of an integral system.[5] Thirdly, from a cultural perspective, the ram's horn motif emerges as a key visual code that condenses a stratum of ethnic meanings — from shamanistic and totemic notions to the philosophy of nomadic life and social identity. Acting as a visual-symbolic mediator between sacred and everyday meanings, it enables the continuous cultural transmission of these values across generations and through the ritual forms of collective memory.[8]

In conclusion, the primary significance of this study lies in overcoming the traditional opposition between "sound and form" by proposing an analytical triad of "morphology — function — culture", which reveals their mutual complementarity. It has been established that the ornamentation of the dombra is not a mere decorative addition, but an integral part of its value as an object of intangible cultural heritage. Uncovering the symbolic system of the motif makes it possible to deepen the understanding of the philosophy of form-making and the national spirit of the Kazakh people, while the identified correlation between ornament and the instrument's functionality provides a scholarly basis for safeguarding tradition in restoration, replication and innovative design. In this way, the study contributes to the viable transmission of cultural heritage under contemporary conditions.

REFERENCES

1. Ikran, G. (2016) 'Preliminary study of Kazakh patterns and ornaments in Kazakh jewellery', *Popular Literature and Art: Fine Arts and Design*, (15), pp. 68–72.
2. Guo, Y. and Urazhali, Z. (2010) 'Analysis of Kazakh national patterns and ornaments', *Bulletin of the Ili Pedagogical Institute. Social Sciences Series*, 29(1), pp. 79–83.
3. Mukhatai, N. (2008) *Album of Kazakh folk musical instruments*. Urumqi: Xinjiang Science and Technology Press.
4. Xu, M. (2015) *Study of the decorative art of rhombic patterns among the Kazakhs of Xinjiang*. Master's thesis. Xinjiang Normal University.
5. Fan, X. (2009) 'Kazakh dance and animals', *Life World*, (8), pp. 86–90.
6. Qin, W. (2021) 'A view of the steppe culture of the Silk Road: patterns and cultural interpretation of handcrafted wooden objects of the Kazakhs of Xinjiang', *Journal of Changji University*, (1), pp. 32–36.
7. Zhang, C. (2017) 'On the origins of the art of bone carving among the Kazakh people', *Daguan*, (4), pp. 59–63.
8. Zhang, Y. (1998) 'Study of archaic beliefs of the Kazakh ethnos', *Xinjiang Social Science Forum*, (3), pp. 42–45.
9. Yue, S. (2002) *The Great Encyclopedia of Chinese Musical Instruments*. Beijing: Minzu Press.
10. Yu, J. (2021) 'A brief analysis of horn motifs among the Kazakhs of Xinjiang and cultural and creative design', *Xinjiang Art*, (8), pp. 67–71.

This research was funded by the China Scholarship Council.

Чжан Сюй
аспирантка кафедры искусствоведения и креативных индустрий Алтайского государственного университета
Старший преподаватель института литературы и искусств университета Шихэцзы
e-mail: 51117145@qq.com
Шихэцзы, Китай

Пань Довэй
аспирант кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета Доцент института литературы и искусств университета Шихэцзы e-mail: 56556361@qq.com
Шихэцзы, Китай

Сергей Михайлович Будкеев
доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и креативных индустрий Алтайского государственного университета e-mail: lwlm@yandex.ru
Барнаул, Россия

Алла Леонидовна Усанова
доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета
e-mail: alla_leo@mail.ru
Барнаул, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-107-122

МОРФОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА УЗОРА «БАРАНЬИ РОГА» В ДЕКОРЕ КАЗАХСКОГО ЩИПКОВОГО ИНСТРУМЕНТА ДОМБРЫ (СИНЬЦЗЯН, КИТАЙ)

Аннотация: В статье рассматривается декоративный узор «бараньи рога», украшающий корпус казахского щипкового инструмента домбры, как ключевой элемент визуальной культуры казахского народа Синьцзяна. Исследование основано на результатах полевых экспедиций 2022 года, включает интервью с мастерами и музыкантами, и опирается на комплексную методологию, сочетающую искусствоведение, иконографический и этномузыкологический анализ. Автором выявлены три основных морфологических типа узора — фигуративный, абстрактный и композиционный, каждый из которых рассмотрен в контексте его визуальных характеристик, производственных техник и функциональной адаптации.

Особое внимание уделяется взаимодействию визуального оформления и акустических свойств домбры, а также технологической логике размещения орнамента на различных частях инструмента. Приведённые примеры демонстрируют, что узор «бараньи рога» не является лишь декоративной формой, а выполняет структурную и семиотическую функции, выражая ключевые представления о космологическом порядке, тотемизме и сакральной роли звука в кочевой культуре.

Авторы обращаются к вопросам передачи ремесленных знаний, механизмов импровизационной адаптации орнамента в зависимости от материалов и инструментов, а также колористических решений в зависимости от контекста использования инструмента. В статье подчёркивается значение орнамента как визуального языка, обеспечивающего преемственность этнокультурных традиций, и раскрываются перспективы его изучения в рамках сохранения нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: *домбра, узор «бараньи рога», казахский народ, декоративное искусство, культурный символ.*

В контексте глобализации сохранение и передача нематериального культурного наследия становятся все более актуальными. Домбра, будучи выдающимся представителем казахской культуры, уже вышла за рамки своего физического предназначения как музыкального инструмента,

превратившись в культурный символ и носитель национальных чувств, кочующий по степям на спинах лошадей [1]. Однако в академических кругах исследования долгое время демонстрировали тенденцию «акцента на звучании в ущерб визуальной форме», преимущественно сосредотачиваясь на музыкальной онтологии — таких аспектах, как звуковая система, исполнительская техника, историческое происхождение и социальные функции, — тогда как богатство орнаментальных узоров и глубина эстетической ценности оставались без систематического анализа и глубокой культурной интерпретации. Такой дисбаланс исследовательской перспективы ограничивает способность академических кругов раскрыть культурную ценность домбры.

Применительно к ключевому узору «бараньи рога» существующие исследования демонстрируют два существенных ограничения:

1. Наблюдается смещение исследовательского фокуса. Большинство работ сосредоточено на анализе орнаментов в таких сферах материальной культуры, как одежда и ковроткачество (Г. Икран, 2016; Го Юнжу, 2010; Ц. Вэйвэй, 2021 и др.). Однако из-за фундаментальных различий в объектах-носителях полученные выводы трудно напрямую применить к специфике музыкального инструмента, такого как домбра, что ограничивает возможности точной интерпретации морфологии узора и связанной с ним культурной логики.

2. В современной научной литературе практически отсутствует исследование взаимосвязи между акустической функцией и визуальным оформлением щипковых инструментов. Морфология орнаментов рассматривается изолированно, без учёта их соотношения с особенностями звукоизвлечения, техникой удержания и конструктивно-технологическими аспектами самого инструмента.

Концентрируясь на узоре «бараньи рога», данном исследовании рассматривается наиболее репрезентативный ключевой мотив в декоративной системе домбры. Его очертания, возникшие из абстракции и трансценденции характеристик бараних рогов, формируют систему узоров с уникальным смысловым наполнением. Однако современные исследования ни прояснили его специфическую морфологическую классификацию на домбре, ни раскрыли механизм взаимной интерпретации между «узорами (формой) — музыкальными инструментами (функциями) — культурой (содержанием)» [10].

Следовательно, настоящее исследование направлено на восполнение указанных пробелов. Ключевая задача состоит в решении трёх фундаментальных вопросов: какой уникальной морфологической системой представлен узор «бараньи рога» на домбре; как эта морфология взаимодействует с функциональностью инструмента и технологическим мышлением изготовителей; и какое глубокое культурное содержание кочевой традиции заложено в данном орнаменте?

На основе полевых исследований, проведённых в 2022 году в Илийском и Тарбагатайском районах Синьцзяна (включая интервью с 13 мастерами и 3 акынами), в данной статье применяется аналитическая «морфологическая классификация — функциональная взаимосвязь — культурная интерпретация». Комплексное использование иконографического метода позволяет систематически фиксировать и классифицировать морфологию узоров, а применение семиотического подхода даёт возможность глубокой интерпретации культурной символики и смыслов, скрытых за орнаментами, с целью всестороннего раскрытия уникальной ценности декоративного искусства домбры.

Домбра занимает центральное место в музыкальной культуре казахского народа и рассматривается как один из наиболее репрезентативных инструментов, олицетворяющий духовные ценности, национальную идентичность и культурную преемственность этноса. Её происхождение восходит к глубокой древности и, согласно источникам, может быть прослежено до эпохи ранних предков казахов, датируемой III веком нашей эры [9]. В ходе многовекового исторического развития конструкция домбры претерпела значительные изменения, приобретя разнообразие форм и конструктивных решений. В современной практике преобладает двухструнная разновидность инструмента, хотя встречаются и трехструнные версии. В типологии корпуса домбры выделяются два основных варианта: плоский, характеризующийся ровной задней декой, и грушевидный, с выгнутой спинкой. Существенным элементом вариативности выступает также форма головки грифа, представленной множеством конфигураций, включая плоскую, двуглавую, лебединую и другие модификации [3]. Подобное конструктивное и морфологическое многообразие создает богатую визуальную основу для интеграции традиционных орнаментальных мотивов, среди которых особое место занимает узор «бараньи рога».

Трансформация производственных технологий оказала значительное влияние на декоративные характеристики домбры. Как следует из интервью с мастером Султаном Азу, традиционная техника выдалбливания корпуса из цельного куска древесины в настоящее время в значительной степени вытеснена методом сборки из отдельных деревянных пластин. В частности, верхняя дека изготавливается из сосны, корпус формируется из 7 или 9 фрагментов древесины акации, а гриф — из дерева персика. Такое конструктивное обновление, с одной стороны, способствует улучшению акустических свойств и общей стабильности инструмента, а с другой — оказывает непосредственное воздействие на композиционные принципы размещения орнаментов, специфику техники резьбы и интеграцию декоративных элементов в структуру корпуса. Указанные изменения формируют важную предпосылку для дальнейшего анализа взаимосвязи между орнаментальной системой и технологией изготовления инструмента [5].

В культурной системе казахского народа домбра обладает ценностью, далеко выходящей за рамки музыкального инструмента. Выступая ключевым в ритуалах (свадьбы, праздники), межличностном общении (айтысы) и духовном самовыражении (нарративные баллады), она выполняет культурную функцию соединения индивида и коллектива, мирского и сакрального. Именно эта глубинная культурная сущность делает её внешнюю визуальную форму — орнамент — не просто эстетическим дополнением, но важным визуальным языком, несущим и передающим указанные культурные смыслы.

Декоративная система домбры демонстрирует чёткое распределение с акцентами и соподчинением. Ключевые зоны орнаментации сосредоточены на верхней деке и тыльной стороне корпуса, где в качестве визуального центра часто выступают фигуративные или композиционные варианты узора «бараньи рога». Гриф обычно оформляется непрерывной декоративной лентой из абстрактных или композиционных интерпретаций этого узора, тогда как головка грифа, как правило, отличается более лаконичным дизайном. Такое распределение отражает глубокую логику подчинённости орнаментации структурно-функциональной основе инструмента [4].

Декоративное оформление домбры строго подчиняется ключевому принципу «звук в приоритете, форма соответствует», достигая точного соответствия визуального выражения акустической структуре инструмента и условиям его использования. Конкретно: верхняя дека, являясь резонансным ядром, имеет строго контролируемую глубину орнаментации в пределах 0,3–0,5 см для гарантии акустической вибрации, при этом часто используются насыщенные композиционные вариации узора «бараньи рога» для создания визуального акцента; головка грифа как основная зона захвата требует обязательного скругления краев у фигуративной резьбы, обеспечивая комфорт тактильного восприятия и тотемической символики; гриф, являясь областью пальцевого прижатия струн, украшается лишь плоскими абстрактными ленточными орнаментами, что фундаментально исключает interference с исполнительской техникой.

Среди различных видов декоративного оформления особое значение принадлежит искусству резьбы, традиция которого восходит к практике нанесения орнаментов на костяные изделия у древних предков казахского народа и в дальнейшем органично интегрировалась в ремесло художественной обработки древесины [7]. Именно в резьбе орнамента «бараньи рога» данная традиция получила наиболее концентрированное и канонически оформленное выражение. Устные свидетельства мастеров с многолетним опытом подтверждают преемственность и устойчивость этих ремесленных канонов. В частности, мастер Акбар Халик, имеющий 42-летний стаж, подчёркивает, что орнамент следует строгим правилам передачи, закреплённым в практике поколений: «На головке грифа — стоячие рога (гордо поднятые), символизирующие почитание неба и земли; на корпусе — закрученные рога (симметрично завитые), олицетворяющие полноту жизни» [4]. Эти сведения свидетельствуют о глубокой структурной интеграции орнамента в систему инструмента, где морфология и локализация узора не только функционально соотносятся с конструктивными особенностями домбры, но и несут визуализированную модель космологических и жизненных представлений кочевой культуры.

В кочевой цивилизации казахского народа овца была не только основным источником жизненных ресурсов, но и её образ — особенно наиболее визуально выразительные рога — трансформировался в важный культурный символ. Спиралевидные и изогнутые формы бараньих рогов, воплощающие символику силы, жизненного цикла и изобилия, активно воспроизводились предками на различных артефактах, что заложило основу их статуса как ключевого декоративного мотива. На домбре узор «бараньи рога», пройдя эволюцию, сформировал следующую чёткую морфологическую систему:

1. Фигуративный тип

Данный тип отличается резьбой с высокой степенью реализма, передающей точные очертания и утончённую текстуру, что обеспечивает лёгкость визуального распознавания. Морфология узора, вероятно, напрямую восходит к имитации природной формы бараньих рогов. Наиболее часто встречается на таких элементах, как гриф, где служит акцентным декором, усиливающим тотемическую символику (Рис. 1).

2. Абстрактный тип

Данный тип осуществляется переработка базовых кривых бараньих рогов путём стилизации, гиперболизации и геометризации, создавая лаконичные и ритмичные завитковые мотивы. Подобная разновидность составляет основу декора домбры, особенно применима для непрерывных орнаментальных полос на грифе и обрамления корпуса. Упрощённая морфология исключает помехи исполнительской технике, демонстрируя гармонию функциональности и формы (Рис. 2).

3. Композиционный тип

Данному типу свойственно использование абстрактных или фигуративных элементов узора «бараньи рога» в качестве каркаса, сочетание с другими символами благополучия степной культуры: такими ка мотивы солнца, луны и растительные орнаменты, формируя сложную, но упорядоченную визуальную систему [2]. Такая комбинация часто встречается на верхней деке корпуса, что создаёт выразительный визуальный акцент (Рис. 3).

В обзоре представленных морфологических типов прослеживается эволюционная тенденция узора «бараньи рога» на домбре — от «реалистического подражания» к «абстрактному творчеству», от «изолированного символа» к «композиционному построению». Данная тенденция отражает не только эволюцию эстетического сознания казахского народа, но и, вероятно, обусловлена оптимизацией функциональности инструмента и повышением эффективности производственных процессов.

Узор «бараньи рога» в декоративной системе домбры сформировал зрелые композиционные принципы, сочетающие культурную насыщенность и визуальную адаптивность, что конкретно раскрывается через три последовательно углубляющихся уровня.

Во-первых, принцип симметричного повтора в макрокомпозиции. Ключевые узоры на верхней деке и тыльной стороне корпуса часто располагаются строго симметрично относительно подставки как визуальной оси, что глубоко соответствует древней казахской космологии «симметрии неба и земли» и «дуальной гармонии». Одновременно, подобная абсолютно стабильная композиция придаёт инструменту величавый и гармоничный визуальный облик, что идеально соответствует его сакральному статусу в ритуальных практиках, являясь универсальной характеристикой казахского декоративного искусства [10].

Во-вторых, принцип каркасной адаптации в мезоструктуре. При работе с такими асимметричными зонами, как корпус (трапециевидный) и головка грифа (арочная), узор «бараньи рога» применяет конкретные методы — «угловое заполнение» (декор углового пространства) и «контурное следование» (орнамент повторяет очертания объекта), — достигая бесшовной интеграции декора с формой носителя. Благодаря чему узор не пассивно «размещается», а активно «адаптируется», что гарантирует органичное единство декора и структуры объекта.

В-третьих, принцип плавных кривых в микроформах. Основываясь на плавных S-образных и C-образных линиях, орнамент формирует визуальный ритм, вступающий в стилистическое единство с обтекаемыми очертаниями корпуса домбры. Особенно выразительно проявляется внутренняя динамика композиции: восходящее напряжение «вздыбленных рогов» на головке грифа и интровертная свёрнутость «закрученных рогов» на корпусе не только отсылают к жизненной энергии и движению, но и оказываются созвучны мелодической текучести и акустическим переливам инструмента. Таким образом реализуется эффект синестезии — взаимопроникновения визуального и аудиального восприятия [3, с. 92].

В обобщающем плане композиционная организация узора «бараньи рога» предстает как многоуровневая система, включающая в себя: макроуровень симметрии и порядка, мезоуровень конструктивного соответствия формы и носителя, и микроуровень криволинейного ритма и пластики. Такая структура не только решает задачи декоративного оформления, но и служит визуальной репрезентацией миропонимания казахского народа — его наблюдений за природными циклами, представлений о космологическом порядке и восхваления жизненной силы как первоосновы бытия.

Морфология и локализация узора «бараньи рога» на домбре выходят за рамки чисто эстетической сферы, составляя «технологический дизайн», глубоко интегрированный с акустическими характеристиками инструмента. Механизм данного соответствия проявляется в трёх основных аспектах:

1. Механизм акустической оптимизации резьбы на верхней деке. Мастера регулируют резонанс через точный контроль глубины и плотности распределения узора. Для композиционных вариаций узора «бараньи рога» на верхней деке корпуса повсеместно применяется схема «разреженное в центре — плотное по краям». Акустическая логика заключается в следующем: центральная зона верхней деки является основной областью вибрации, где разреженная резьба максимально сохраняет свободу колебаний; тогда как периферийные области относительно стабильны, и повышенная плотность резьбы, выполняя декоративную функцию, одновременно умеренно усиливает жёсткость границ, тем самым направляя звуковые волны к формированию более равномерного и сконцентрированного резонанса на поверхности деки [6, с. 23].

2. Механизм обеспечения механического баланса за счёт отсутствия орнаментации на головке грифа. В противоположность интенсивному декору корпуса, головка грифа, как правило, изготавливается из плотной цельной древесины и остаётся не задекорированной. Подобное конструктивное решение направлено на увеличение массы в верхней части инструмента, что способствует уравновешиванию домбры при игре, повышает устойчивость удержания и предотвращает смещение центра тяжести. Такая мера полностью соотносится с основополагающими принципами механики музыкальных инструментов [9]. Таким образом, отсутствие орнаментации выступает не как недостаток, а как осознанный элемент инженерной функциональности, способствующий оптимизации исполнительских характеристик инструмента.

3. Эмпирические данные мастеров предоставляют ключевое подтверждение указанных механизмов. Согласно сравнительным испытаниям, проведённым мастером Акбаром Халиком на идентичных образцах древесины, домбра с адаптивным узором «бараньи рога» демонстрирует приблизительно на 12% более высокую резонансную эффективность — проявляющуюся в усилении громкости и увеличении длительности сустейна — по сравнению с полностью гладким корпусом без орнамента [8].

Также стоит отметить, что декор домбры отнюдь не является поверхностной визуальной игрой. Расположение, наличие или отсутствие и морфология его узоров представляют собой естественный результат глубокой интеграции с акустической структурой и механическим балансом инструмента. Настоящее исследование эмпирически демонстрирует, что узор «бараньи рога» изначально является структурным компонентом акустической системы домбры, что в конечном итоге реализует органичный синтез практической функции и эстетической ценности на уровне материального объекта.

Морфология узора «бараньи рога» на домбре формируется не в графических эскизах, а непосредственно в процессе ручного труда мастера, где она совместно складывается и развивается во взаимодействии с конкретными инструментами, материалами и технологическими этапами изготовления. Подобное сквозное «живое взаимодействие» пронизывает весь производственный цикл, определяя специфику орнаментального воплощения.

Во-первых, визуальный стиль узора «бараньи рога» прямо коррелирует с характеристиками применяемых режущих инструментов и с системой технических приёмов, выработанных в процессе ремесленной практики. Данный фактор проявляется в трёх ключевых аспектах:

1. Характерные завитковые мотивы на домбре создаются с непосредственной зависимостью от набора полукруглых стамесок различной кривизны. Движение запястья мастера и кривизна лезвия стамески совместно определяют кривизну, глубину и плавность кривых узора «бараньи рога», что делает «абстрактные» вариации узора по своей сути наиболее адаптированной

к процессу резьбы формой, удобной для управления инструментом и эффективно создающей выразительные линии [7].

2. Для соединения геометрических элементов и прямых линий в «композиционном» узоре ключевым инструментом служит прямая стамеска. Физические свойства инструмента придают орнаменту локальные чёткие грани и геометризированную направленность, создавая визуальный ритм с контрастом плавных и резких очертаний, сочетанием жёсткости и мягкости.

3. Телесная память как механизм устойчивости и вариативности ремесленной передачи. В практике опытных мастеров, достигших высокого уровня профессионализма, техника исполнения узора «бараньи рога» формируется не как механическое воспроизведение заданного чертежа, а как результат множественного повторения, приводящего к формированию устойчивой мышечной памяти [1]. В результате резьба приобретает характер интуитивно осязаемого «тактильного знания», при котором движение инструмента направляется не расчётом, а телесно закреплённой привычкой. Подобная техника обеспечивает одновременно два ключевых эффекта: с одной стороны — сохранение устойчивости визуального стиля и ремесленной традиции при межпоколенной передаче; с другой — сохранение индивидуального авторского почерка, придающего каждому изделию тонкую неповторимую уникальность.

Во-вторых, сложность и деликатность орнаментации оказываются встроенными в общую логику производственного процесса, подчиняясь принципам временной упорядоченности и рационализации труда. Резьба, как правило, осуществляется на стадии между формированием черновой заготовки корпуса и установкой верхней деки, что создаёт уникальное «временное окно», придающее орнаментации статус самостоятельного этапа, встроенного в конструктивную цепь, а не финального декоративного дополнения [5]. Одновременно с этим производственная практика накладывает ограничения на избыточную сложность резьбы: предпочтение отдается абстрактным и композиционно упорядоченным мотивам, сочетающим декоративную выразительность с технологической эффективностью. Такой тип орнамента сформировался как результат устойчивого поиска баланса между эстетической насыщенностью и экономической целесообразностью.

В-третьих, скрытая, «неявная система знаний», хранящаяся в ремесленном сознании мастера, выступает финальным интегратором всей производственно-декоративной логики. Как подчёркивает мастер Акбар Халик: «На головке грифа — стоячие рога, на корпусе — закрученные рога», — подобные вербальные формулы одновременно несут в себе и культурно-смысловую нагрузку, и функцию технологических инструкций, предписывая выбор орнаментальных форм и техник их исполнения в зависимости от конструктивной части инструмента [9]. Однако, несмотря на существование таких канонов, окончательное решение при нанесении узора формируется ситуативно: уникальные свойства древесины (например, сучки или текстура) требуют интуитивного выбора — обойти, замаскировать или органично включить в композицию. Данная импровизационная пластичность, основанная на ремесленном опыте, воплощает собой живую взаимосвязь между технологией и орнаментикой.

Следовательно, морфология узора «бараньи рога» на домбре является результатом совместного воздействия режущих инструментов, характеристик древесины, производственного процесса и знаний мастера. Это не пассивное украшение, а активное порождение, непрерывно ведущее «диалог» с различными технологическими факторами в процессе изготовления. Именно подобная глубинная логика взаимодействия обеспечивает способность узора не только органично произрастать на домбре, но и эффективно производиться, осуществляя тем самым переход от «проектного рисунка» к органической части бытия инструмента.

Являясь концентрированным символом казахской культуры, узор «бараньи рога» на домбре представляет собой не только декоративное искусство, но и живой «социальный язык», который через свою морфологию, композицию и контекст использования активно участвует в формировании и укреплении культурной идентичности этноса.

В контексте социальных ритуалов орнамент «бараньи рога» на домбре утрачивает функцию статичного украшения и превращается в активный визуальный центр культурных практик. На айтысе домбра, украшенная этим узором, становится не только музыкальным инструментом, но и знаковым элементом, визуально концентрирующим национальные смыслы (отвагу, мудрость и этническое достоинство). Такая ритуализированная демонстрация усиливает связь орнамента с ключевыми ценностями казахской культуры [2].

Во время важных жизненных этапов (свадьбы, обряды рождения) домбра с этим узором выступает связующим элементом между личной судьбой и коллективной традицией. В таких случаях инструмент становится «биографическим артефактом», чья декоративная форма обогащается новыми слоями памяти и символической значимости.

Постоянное присутствие узора на домбре играет важную роль в передаче культурных кодов. С раннего возраста ребёнок усваивает визуальный образ орнамента через тактильный и зрительный опыт, в рамках семейной и общинной среды, что обеспечивает непрерывную трансляцию этнических знаний без опоры на письменную форму, превращая домбру в подвижной носитель культурной памяти.

В условиях усиливающегося культурного обмена сохранение традиционного узора становится актом осознанного этнического самоутверждения. Орнамент служит устойчивым символом принадлежности к культуре, создавая видимую точку опоры в изменчивом мире [8].

Таким образом, узор «бараньи рога» на домбре представляет собой многослойный социокультурный символ: он фиксирует этническую идентичность, активизируется в ритуальных действиях и поддерживает преемственность культурной традиции казахского народа.

Культурные истоки узора «бараньи рога» восходят к архаическому тотемизму предков казахского народа [6]. В традиционной системе верований овца трансцендировала свою утилитарную роль источника жизнеобеспечения, обретая сакральный статус. Бараний рог, воплощая концентрацию силы, защиты и жизненной энергии, благодаря упругой и устремлённой вверх морфологии, воспринимался как зримое воплощение фертильности, витальной силы и процветания рода [8]. Данная аналогия и сакрализация, уходящая корнями в архаическое мышление, создали первоначальный духовный питательный субстрат для возникновения узора «бараньи рога».

Сакральная природа узора «бараньи рога» тесно связана с шаманистским мировоззрением, распространённым среди казахов. В данной традиции рога воспринимались как сакральная лестница, соединяющая небесный, земной и человеческий миры, медиум для общения шамана с духами [4]. Нанесение этого символа на домбру придаёт инструменту ритуальное значение, а его звук в коллективном сознании приобретает смысл сакральной трансляции. Таким образом, домбра превращается из утилитарного объекта в ритуальный носитель, соединяющий мирское и сакральное.

В кочевом быту овца служила основой выживания и символом благосостояния, что возвело животное в ранг философского концепта. Рога, как неутилитарная часть, в процессе символической трансформации стали знаком благодарности и почитания жизни. Фигурные узоры передают ценностное отношение к животному; абстрактные формы отражают динамику движения стад и стремление к процветанию; композиции с растительными мотивами визуализируют идею гармонии между человеком, скотом и природой [5].

Колористическая система узора «бараньи рога» на домбре следует эстетическому принципу «почитание естественного цвета материала, сдержанное использование акцентных контрастов». Данный принцип точно отражает двойственную природу казахского характера, сочетающую сдержанную глубину и страстную экспрессивность.

Согласно полевым наблюдениям, подавляющее большинство узоров «бараньи рога» на домбре сохраняют естественный цвет древесины (Рис. 4), что отражает глубокое уважение к природным материалам и эстетическую аутентичность. В то же время на домбрах, используемых в ритуальных контекстах, таких как свадьбы и празднества, мастера тонко подчёркивают контуры узора минеральным пигментом из охры, создавая классическую цветовую схему «деревянная основа с алыми акцентами» (Рис. 5). В казахской культуре красный цвет выходит за рамки праздничной символики, олицетворяя огонь, солнце, жизнь и благополучие, усиливая сакральность узора, одновременно выражая защиту от злых сил, пожелание процветания и искреннюю любовь к бытию [10].

Таким образом, колористика узора «бараньи рога» преодолевает чисто визуальное украшательство, становясь тщательно кодифицированным языком эмоций. Через эстетическое напряжение между сдержанной естественностью фона и пламенной интенсивностью сфокусированных акцентов осуществляется ценностное выражение и культурная фиксация ключевых эмоциональных концептов

казахского народа — благоговения перед природой, гимнов жизни и коллективного ликования.

Проведённое исследование системного анализа узора «бараньи рога» на домбре раскрыло его как комплексную символическую систему, глубоко укоренённую в ткани казахской кочевой цивилизации, синтезирующую визуальную репрезентацию, функциональную адаптацию и культурную логику.

Основные выводы могут быть сведены к следующим положениям:

Во-первых, узор «бараньи рога» в морфологической системе домбры предстает не произвольным украшением, но иерархически структурированной формой, охватывающей диапазон от фигуративной реалистики до абстрактно-композитной символики. Данный спектр не только отражает закономерности художественной трансформации, но и свидетельствует о переходе казахской визуальной выразительности от натуралистического подражания к концептуальной знаковости [9].

Во-вторых, декоративная практика узора функционирует как форма технологического мышления, в которой морфология, композиция и техника резьбы находятся в неразрывной связи с акустикой, механическим балансом и производственным циклом инструмента. Это доказывает, что в конструктивной логике домбры орнамент и функция не противостоят друг другу, но существуют как сопряжённые и взаимозависимые аспекты целостной системы [5].

В-третьих, в культурной перспективе узор «бараньи рога» выявляется как знаковый визуальный код, конденсирующий в себе пласт этнических смыслов — от шаманистских и тотемических представлений до философии кочевого быта и социальной идентичности. Выступая визуально-знаковым медиатором сакральных и повседневных значений, он осуществляет непрерывную культурную трансляцию сквозь поколения и ритуальные формы коллективной памяти [8].

В заключении отметим, что основное значение настоящего исследования состоит в преодолении традиционного противопоставления «звука и формы» путём формирования аналитической триады «морфология — функция — культура», раскрывающей их взаимодополняемость. Установлено, что орнамент домбры — не декоративное дополнение, а органическая часть её ценности как объекта нематериального культурного наследия. Раскрытие символической системы узора позволяет углубить понимание философии формообразования и национального духа казахского этноса, а выявленная корреляция между орнаментом и функциональностью инструмента формирует научную основу для сохранения традиции в реставрации, репликации и инновационном дизайне. Тем самым исследование способствует жизнеспособной передаче культурного наследия в современных условиях.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Икран Г. Предварительное исследование казахских узоров и орнаментов в казахских украшениях // Популярная литература и искусство: Изобразительное искусство и дизайн. — 2016. — № 15. — С. 68–72.
2. Го Юнжу, Уразхали З. Анализ казахских национальных узоров и орнаментов // Вестник Илийского педагогического института. Сер. «Общественные науки». — 2010. — Т. 29. — № 1. — С. 79–83.
3. Мухатай Н. Альбом казахских народных музыкальных инструментов. — Урумчи: Синьцзянское издательство науки и техники, 2008. — 113 с.
4. Сюй Мэнцзэ. Исследование декоративного искусства ромбовидных узоров у казахской национальности Синьцзяна: дис. ... магистра. — Синьцзянский педагогический университет, 2015. — 15 с.
5. Фань Сяоминь. Казахский танец и животные // Мир жизни. — 2009. — № 8. — С. 86–90.
6. Цинь Вэйвэй. Взгляд на культуру степей Шёлкового пути: узоры и культурная интерпретация ручных деревянных изделий казахской национальности Синьцзяна // Вестник Чанцзийского университета. — 2021. — № 1. — С. 32–36.
7. Чжан Цайфэн. Происхождение искусства резьбы по кости у казахского народа // Дагуань. — 2017. — № 4. — С. 59–63.
8. Чжан Юнь. Исследование архаических верований казахского этноса // Синьцзянский общественно-научный форум. — 1998. — № 3. — С. 42–45.
9. Юэ Шэн. Большая энциклопедия китайских музыкальных инструментов. — Пекин: Издательство «Народность», 2002. — 142 с.
10. Юй Цзе. Краткий анализ роговых узоров у казахской национальности Синьцзяна и культурный креативный дизайн // Синьцзянское искусство. — 2021. — № 8. — С. 67–71.

Данное исследование финансировалось Китайским советом по стипендиям (China Scholarship Council).