

Альмира Наурзбаева  
Жанерке Шайгозова  
Динара Сайкенева  
Ануар Галиев  
Канат Ускенбай



# ЯЗЫКИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Картина мира казахской  
традиционной культуры:  
теоретико-методологические аспекты

Искусство Казахстана в фокусе  
семиотического подхода:  
невидимое в видимом

«Свой» – «чужой» как предмет  
мифопоэтической семиотизации  
в казахской культуре

Символический дискурс власти  
и современная политика памяти



ISBN 978-601-7448-30-1



9 786017 448301



Министерство науки и высшего  
образования Республики Казахстан



**KAZAKH RESEARCH  
INSTITUTE OF CULTURE**

Казахский научно-исследовательский  
институт культуры

# **ЯЗЫКИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ**

**КАРТИНА МИРА КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ:  
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

**ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В ФОКУСЕ  
СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА: НЕВИДИМОЕ В ВИДИМОМ**

**«СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» КАК ПРЕДМЕТ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ  
СЕМИОТИЗАЦИИ В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**СИМВОЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ВЛАСТИ  
И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИКА ПАМЯТИ**

Алматы, 2023

УДК 008 (574)  
ББК 72 (5Каз)  
Я41

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор **К. З. Халыков**  
доктор филологических наук, профессор **Р. М. Гейбуллаева**  
доктор искусствоведения, профессор **Л. И. Нехвядович**

Научный редактор:

доктор философских наук, профессор **А. Б. Наурзбаева**

Я41 Наурзбаева А. Б., Шайгозова Ж. Н., Сайкенева Д. К., Галиев А. А.,  
Ускенбай К. З. **Языки казахской культуры.** – Алматы: КазНИИК,  
2023. – 422 с.

ISBN 978-601-7448-30-1

В монографии рассматривается круг тем, связанных проблематикой языков казахской культуры и их изучения: теоретико-методологические аспекты картины мира традиционной культуры, искусство Казахстана как семиотический объект, пространственные оппозиции в казахской культуре, символический дискурс власти и современная политика памяти.

Семиотический подход не только определяет направления исследований многообразия языков казахской культуры, но и позволяет приблизиться к их пониманию как единого комплекса культурного самовыражения казахского этноса, а также открывает семиотический потенциал современного исторического дискурса. Авторы не претендуют на полноту освещения темы и надеются, что в будущем по мере накопления материалов издание будет дополняться и уточняться.

Монография подготовлена в рамках проекта Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан АР09259280 «Языки казахской культуры как основа этнической идентичности: семиотика и семантика» и адресована специалистам в области культурного наследия, молодым исследователям, студентам и преподавателям, а также широкому кругу читателей.

На издание получено Свидетельство о регистрации авторских прав в Национальном институте интеллектуальной собственности РК №38944 от 07.09.2023 г.

Монография рекомендована к изданию Ученым советом ТОО «КазНИИК» № 3 от 04.09.2023 г.

ISBN 978-601-7448-30-1

УДК 008 (574)  
ББК 72 (5Каз)

© Министерство науки и высшего образования Республики Казахстан, 2023

© Казахский научно-исследовательский институт, 2023

© Наурзбаева А. Б., Шайгозова Ж. Н., Сайкенева Д. К., Галиев А. А., Ускенбай К. З., 2023



*Посвящается памяти первого руководителя  
проекта «Языки казахской культуры как  
основа этнической идентичности: семиотика  
и семантика» доктора исторических наук,  
профессора Ануара Абитаевича Галиева*

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
<b>I.</b> Картина мира казахской традиционной культуры: теоретико-методологические аспекты. <i>Альмира Наурызбаева</i> .....	7
<b>II.</b> Искусство Казахстана в фокусе семиотического подхода: невидимое в видимом (к постановке вопроса). <i>Жанерке Шайгозова</i> .....	95
<b>III.</b> «Свой» – «чужой» как предмет мифопоэтической семиотизации в казахской культуре. <i>Динара Сайкенева</i> .....	247
<b>IV.</b> Символический дискурс власти и современная политика памяти. <i>Ануар Галиев, Канат Ускенбай</i> .....	323
Иллюстрации к Разделу II .....	406

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Человеческая цивилизация невозможна без знаков и знаковых систем, человеческий разум неотделим от функционирования знака – а возможно, и вообще интеллект следует отождествлять именно с функционированием знаков*

*Чарльз Моррис*

Монография содержит несколько аспектов вопроса о языках казахской культуры и их соотношений – языка (устного и письменного), обрядности, орнаментики, а также других вербальных и невербальных проявлениях сознания казахов в знаках, символах и текстах, отражающих менталитет этого народа.

Вопрос о языках культуры не сводим к собственно лингвистическому рассмотрению: философско-и-лингвокультурологические стратегии, возникшие в недрах современной эпистемы, проливают свет на знаково-символический дискурс культуры и открывают пути широкого ее изучения в различных аспектах теории текста.

В свою очередь, семиотический подход демонстрирует возможности анализа визуальных и невербальных коммуникаций, свойственных культуре и выраженной в ее языках универсальных форм осмысления реальности.

Авторский коллектив монографии на первых подступах к исследованию, безусловно, глобальной темы «Языки казахской культуры», требующей своего разворачивания по мере раскрытия ее новых аспектов, обратился к вопросам выявления «механизмов», способов и средств культуры т.е. языков, придающих функциональный смысл разнообразному опыту жизнедеятельности человека. Это позволило вникнуть в суть некоторых проявлений специфической этнической модели миропонимания казахов, обозначить дальнейший поиск скрытых значений и смыслов культурных текстов, увидеть связи и взаимодействия языков культуры как различных форм и способов выражения значений и смысла самопостигаемой культуры.

С позиции культурфилософии семиотический подход позволяет сосредоточиться на поиске аутентичного логоса казахской культуры, наследовавшей традиции конно-кочевой цивилизации. Поиску исследовательских координат, способствующих уяснению сущностных характеристик изучаемой культуры, обладающей собственной системой знаний о мире, выражаемой в языках культуры, посвящен первый раздел монографии.

Второй раздел монографии посвящен семиотическому анализу традиционного и современного искусства Казахстана. Семиотические образования смысла, описанные на языке изобразительного искусства, рассматриваются как частные случаи общих механизмов смыслообразования в традиционной казахской культуре. В процессе осмысления «старых» знаков в новых культур-

но-исторических контекстах современного искусства Казахстана наблюдается не просто контаминация «традиционного» и «современного» значений, в результате чего появляются новые смыслы и творческие инновации, но и раскрытие самого процесса семиозиса традиционной картины мира казахов.

Третий раздел открывает мир традиционных представлений универсальной оппозиции «свой – чужой» (культурное-природное) в пространстве обрядовой культуры казахов. Семиотический подход к рассмотрению данной оппозиции, которая является ключевым аспектом в познании мира, позволяет выявить представления о нем, в частности, в мифо-ритуальной традиции казахской культуры. Акцент делается на анализе кодирования пространства сакрального и профанного в парадигме оппозиции «свой – чужой», содержание которых по-разному проявляют себя в различных языках казахской культуры.

Четвертый раздел посвящен символическому дискурсу власти и современной политики памяти. Язык политики, социальная призма, политика памяти суверенного Казахстана – основные вопросы изучения этого раздела. Не ограничиваясь изучением лингвосемиотических функциональных характеристик языка политики, анализ дополнен рассмотрением его коммуникативных функций как семантически сложного комплекса этических, идеологических, экономических, психологических и иных, социо-гуманитарных измерений.

Исследования, вошедшие в монографию «Языки казахской культуры», представляют собой предварительный опыт социально-культурного расширения возможностей семиотического анализа казахской традиционной культуры, а также и современных реалий казахстанского «нациостроительства». Материал монографии можно рассматривать как своего рода пропедевтику становящегося семиотического дискурса отечественной социо-гуманитарной науки.

# **РАЗДЕЛ I. КАРТИНА МИРА КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

**А. Б. Наурызбаева**

доктор философских наук,  
профессор

Никто не усомнится в том, что в основании казахской культурной традиции находится одна из древнейших социальных практик – конно-кочевая цивилизация. Оседлость и кочевничество традиционно предстают как два альтернативных типа жизнеобитания, жизнедеятельности человека, как два различных типа культурного обустройства мира. Актуализация же вопроса о номунизме как типе культуры, который осуществлялся как в своих жестких очевидностях, так и в неявных, символически затемненных и в перенятых другими культурами его элементов, затем проявившихся в облике «другого», сосредоточена на поиске исследовательских координат, способствующих уяснению системы знаний о мире, выраженной в языках этой культуры.

Безусловно, универсалии языков культуры как определенных форм освоения мира дают основания опираться на общеметодологические принципы и подходы в изучении системы символов и знаков той или иной культурной целостности. Вместе с тем, исходя из того, что именно языки культуры создают своеобразие картины мира каждого народа и традиций его культуры, исследовательские задачи сосредоточены на поиске этнометодологических аспектов современного научного познания.

## **1.1 Этносимволизм и культурная идентичность: некоторые методологические позиции**

То, что язык в собственно лингвистическом смысле выступает базовым кодом любой культуры признано современной наукой. Между тем, культура не ограничивается одной формой своего языкового выражения. Она многолика в формах своего существования и обладает своей системой кодов. В первую очередь это наблюдается в этнической культуре, сохраняющей основы собственных культурных традиций в присущей ей системе знаков и символов. В этносимволической концепции Э. Смита [1] сформулировано положение о том, что в основе национальных традиций находится комплекс устойчивых этнокультурных символов, обуславливающих их долговечность и живучесть. Ученый считает, что культурная основа нации, ее современное состояние зависит от «предшествующего развития», от культурных традиций, языка, этнических символов.

Э. Смит разработал концепты, содержащие существенный методологический потенциал, к примеру, идеи о роли этнических компонентов нации и их историческую устойчивость. Из чего следует, что культурная основа

нации не возникает сама по себе, ее нельзя просто выдумать для решения каких-либо сиюминутных проблем. Наряду с этим, также нельзя культурную основу «протянуть в будущее без опоры на малозаметные, но очень важные основания: зависимость современности от предшествующего развития, в том числе и от культурных традиций, языковой близости, этнических символов, особых механизмов этнической мобилизации» [1, с. 13].

Методологически ценной для постановки вопроса об этнокультурной идентичности также следует признать мысль Э. Смита о том, «что национальные традиции не изобретаются заново, а лишь новаторски реконструируются, рекомбинируются. Поскольку нация не может возникнуть из небытия как абсолютно новое образование. У каждой нации имеется отпечаток своей истории, культуры, от того или иного народа, этноса ее образующих» [2, с. 256].

В свою очередь, Н. Березиков обратил внимание на мысль Э. Смита о том, что в основе устойчивости этнических идентичностей лежат символ, миф и коммуникация. «Символы могут дать отдельным группам особого рода общие переживания и ценности, тогда как мифы могут раскрыть им значение этих переживаний и иллюстрируют их ценности. Из такого понимания мифов, символов и коммуникаций складывается определение идентичности в этносимволизме...; «идентичность – это и межпоколенческая сокровищница, и наследие, и... набор значений и образов, воплощенных в ценностях, мифах и символах, которые служат объединению группы людей с общими переживаниями и воспоминаниями и отделению их от чужаков» [3, с. 115].

Следует обратить внимание на то, что процесс нациестроительства ученый рассматривает через призму формирования этнополитической общности, со своим «внутренним миром», который составляют культурные феномены, несущие на себе печать устойчивых традиционных форм, «таких как мифы, символы, ценности, историческая память, традиции, обычаи, языковая близость, механизмы этнической мобилизации» [1, с. 134]. Изучение этих феноменов в науке, безусловно, многоаспектно, но с позиции теории этносимволизма рассмотрению подлежит их роль в формировании идентичности.

Значимость социальной памяти для поддержания идентичности также является методологически ориентирующей установкой в этносимволических исследованиях. «Этнические общности образовались не путем физического наследования, а ощущением преемственности, общей памятью и коллективной судьбой, то есть культурной близостью, воплощенной в мифах, воспоминаниях, символах и ценностях, сохраняемых в памяти данной культурной единицы» [1, с. 7].

Этот аспект этносимволической теории напрямую соотносим по своему социокультурному решению вопроса наследования традиции с идеями казахских теоретиков школы Е. Турсунова, выдающегося ученого-фольклориста и этнографа, автора классического труда «Происхождение носителей казахского фольклора» и других фундаментальных исследований казахской традиционной устной культуры [4]. Отметим, что в этом труде был дан раз-

вернутый анализ и выработана концептуальная идея о носителях степного кочевого знания, социальный статус которых был обусловлен типологическими особенностями бытия казахской кочевой культуры. К. Жанабаев – известный ученый-эпосовед, представитель научной школы Е. Турсунова в своей монографии «Тюркский миф в эпосе, обряде и ритуале» [5] выразил особо значимую мысль о том, что «эпос – живой идеал и напоминание кочевникам Великой Степи об их единстве и героических деяниях, их легендарной истории», которую хранят и передают из поколения в поколение – «атадан балага» носители степного знания и сокровенной памяти – жырау.

«Атадан балага» – общепринятая модель межпоколенческого взаимодействия в казахском традиционном обществе и воспроизводит практики сохранения символического капитала, т.е. традиционного знания и является основным фактором воспроизводства и устойчивости форм «социального капитала» кочевого общества. (Понятие «социальный капитал» принадлежит П. Бурдьё, характеризующее социальные связи) [6]. Символический капитал современного общества, безусловно, имеет иные практики своего воспроизводства, но в его структуре порой невидимы, в то же время осязаемы элементы традиционного взаимодействия в социуме казахов.

В изучении структуры современного символического капитала применение этносимволического дискурса концепции Э. Смита позволяет рассматривать объекты культуры в их исторической динамике как реконструкцию устойчивых символических структур, сохраняющих идентификационное ядро этноса или нации. Тем самым вопросы культурной и национальной идентичности оказываются коррелируемы в различных аспектах проблемы традиции и современности.

Эту сторону проблемы отношения современной культуры к традиции можно рассмотреть с точки зрения выявления тенденций, наблюдаемых в современном казахском искусстве. Стоит остановить внимание на одной из значимых: современное художественное творчество не ограничивается формальным обращением к культурным «образцам» в устоявшихся этнокультурных символах, важным видится поиск их забытых смыслов, воссозданием самого символического языка традиционной культуры. Происходит реконструирование как оживление смысла, превращение артефакта в культурный текст. Тем самым этносимволический дискурс актуализирует семиотическое отношение к традиционному языку символов и знаков, а также открывает новые возможности рассматривать традиционное искусство как фактор, оказывающий влияние на становление и сохранение культурной идентичности.

Также обращает на себя исследовательский интерес тенденция, наблюдаемая в дизайне современного казахского ремесла, ориентированного на устоявшиеся этнокультурные символы. Этот выбор, безусловно, преследует прагматические цели, содействуя возрождению культурной и исторической памяти, актуализируя древние символы как ключевые структуры культурного кода картины мира казахов – потомков конно-кочевой цивилизации. Соответственно требованиям эффективной коммуникативности языка дизайна,

артикулирующего смыслы этнознаков, рекомбинированию, способствует контаминация символики разных периодов этнокультурогенеза. Своеобразный художественно-эстетический прием современного дизайна в большей мере отвечает тенденциям современного нестрогого в историко-культурологическом осмыслении визуального образа. Но сам процесс освоения и осмысления знаково-символической традиции казахской культуры имеет потенциал для дальнейшего как практического, так и исследовательского интереса к ее семиотическому прочтению.

Как следует из наблюдений, современный дизайн казахстанских брендов в большинстве своем опирается на устойчивые этнокультурные символы, отдавая предпочтение анималистическому модусу знака, восходящему к архаическому «неразличению» оппозиции «культура/природа», которая много позже появилась в лоне логоцентрической парадигмы нового времени. Модус традиционного «целостного» кочевого мира артикулирует анималистические символы, апеллируя к скифо-сакской эстетике как структурному элементу этносимволики и как этнокультурному идентификационному коду языка и своеобразного первосимвола эстетического мира культуры казахов.

К примеру, популярные в брендинге тулпар и беркут, объединяющие символизм сакского «звериного стиля» искусства ранних кочевников, представляют сплав аутентичного и «самозаимствованного» – исторически реанимированного в качестве возрожденного компонента. И как символические элементы геральдики Казахстана – на флаге и гербе, они нередко выступают в качестве центральной фигуры эмблем государственных органов, силовых ведомств и в логотипах крупных национальных компаний РК. В подобном брендинге доминирует четко выраженная цитация или стилизация символики геральдических канонов как знака принадлежности к государственным структурам. Стилистика сакского анималистического конструкта, воплощенная также в образах крылатых коней, оленей, архаров, актуализируемая и путем прямой их цитации и деконструирования, свидетельствует о ее большом символическом потенциале использования в дизайне сувенирно-подарочной продукции казахских ремесленников, а также в сфере творческих индустрий.

Новое семиотическое отношение к традиционной символике находит свое выражение в той части брендинга, в которой доминирует перформативность национальной идентичности, опирающейся на устоявшийся мифо-символический комплекс. Это обусловлено особой природой искусства ремесла, обладающего устойчивым «геном» культурной памяти, закрепленным в сфере онтологически ценностных ориентиров социума. Более того, эти ориентиры являются одновременно идентификационными ключами сообщества, организующего пространство своего бытия, передающимися от поколения к поколению, т.е. представляющих выраженный этносимволический капитал.

Опираясь на традиционные формы, современное ремесло, оставляет за собой право вписываться в картину мира современности не как атрибутика традиционного, а как один из способов выражения языка этнокультуры.



Практика казахстанского брендинга обнаруживает богатейший эстетический и семиотический потенциал архаических анималистических и зооморфных символов и активно использует их смыслопорождающий ресурс.

Современный казахстанский дизайн различных ремесел, ориентированный на этносимволический дискурс, опирается чаще на мифологизированную интерпретацию истории и культуры, тем самым открывая просторы символотворчества как процесса модернизации прошлого.

Особое место в казахской культуре по сегодняшний день занимают традиционные казахские орнаменты, несущие на себе печать этничности, визуально сигнализирующие культурную идентичность того или иного объекта, на котором они размещены. Современность по большей части использует орнамент как формальный эстетический идентификатор этничности, в то время как изначально, похоже, он был особой формой символического протописьма, фиксирующего этой своеобразной знаковой системой становящееся языковое сознание и мировоззрение народа. Казахский традиционный орнамент закрепил основные ментальные установки этноса, эстетически передававшиеся из поколения в поколение.

Символический смысл и эстетическое содержание практически были утрачены, частично сохранившись в практике потомственных ремесленных техник, мастеров, обладающих знанием о сакральном значении того или иного орнамента. Между тем именно орнамент является устойчивой семиотически закрепленной формой картины мира. Орнамент выполняет различные функции: эстетические, художественные, информационные, «картографические». Особо актуальным представляется вопрос о топологии казахского орнамента, требующий своей развернутой концептуальной разработки.

В данном случае речь идет о необходимости восстановления языка всего комплекса казахского орнамента, смысл каждого элемента которого раскрывается в контексте рассмотрения картографии вселенной кочевника, что связано с его символически осваиваемой картиной мира и представлениями о месте человека в ней. Следует помнить, что орнамент по-казахски именуется «ою» – «вырезать», а мысль по-казахски «ой», на что обращает внимание казахский исследователь А. Кажгали улы [7, с. 7]. Тем самым подчеркивается идея о мыслительном процессе «вырезания/описания/фиксирования», т.е. упорядочивания элементов воображаемой вселенной путем их четкого размещения, означивания пространства вещного мира, наделяемого сакральным смыслом.

Актуальность изучения орнамента в семиотическом ключе подтверждается активностью мировой науки, обогащающей все больше свою методологическую базу, начиная с середины XX века работами на материале разных культур: тюркской, славянской, балканской и многих других. Однако недостаточно изученными остаются многие аспекты казахского орнамента с позиции семиотического подхода, позволяющего расширить горизонты понимания не только самого орнаментального искусства как «летописи культуры», но и ее символической природы и кодовой системы. Орнамент в подобном

толковании предстает как особого рода язык, знаковая система, находящаяся в парадигматическом единстве с другими структурами культурного целого: он функционирует в пространстве различных видов традиционного искусства и ремесел и коррелятивен с другими языками культуры.

Положение о коррелятивности языка орнамента с другими языками культуры основывается на признании в качестве культурной универсалии – феномена ритма, восходящего к народным представлениям о цикличности, периодичности, круговращении бытия. И очевидно, что чувство ритма в архаическом культурном сознании было сопряжено с пониманием природных процессов: ритм выступил как «природный код», который был положен в основу окультуренного пространства. Поэтому можно полагать, что орнамент в своей сути – визуализация ритма, имеющего свое соответствие в метрических правилах казахской музыки, стихосложения, танца, и других видах традиционной культуры. Это говорит о том, что языки традиционной культуры несут на себе печать архаического ритуала, выраженного в семантике «этнометафизических концептов» картины мира.

Сопоставление языков устно-поэтической культуры казахов, календаря и системы исчисления, народных танцев и др. с орнаментом показало общность, аналогичность и параллелизм мотивов, выражаемых разными средствами знаково-символических форм. Этот факт подтверждает идею о едином фундаменте культурного кода языков традиционной казахской культуры, сформировавшегося в лоне тенгрианской картины мира.

Изучение топологии казахского традиционного орнамента может опираться на идею, заключенную в понятии «гетеротопия», введенного в современный гуманитарный дискурс М. Фуко. Современные стратегии осмысления культурных, социальных и других пространств, обращаются к основным тезисам теории гетеротопии для того, чтобы разглядеть смыслы, вложенные в понимание того или иного вида пространства. В работе «Другие пространства» М. Фуко отмечает, что гетеротопии создается каждой культурой и ее присутствие в картине мира неизбежно [8].

Вызывает интерес размышления философа о гетеротопии в пространстве средневековой персидской культуры и трансформаций ее традиций. Позволительна емкая цитата из этого труда французского мыслителя в силу ее яркой иллюстративности концептуальной содержательности и выразительности смысла, не требующих каких-либо интерпретаций. «Не надо забывать, что сад, существующий не одно тысячелетие, обладал на Востоке очень глубокими и как бы налагающимися друг на друга смыслами. Традиционный сад персов был священным пространством, которое объединяло в пределах своего прямоугольника четыре части, представляющие четыре стороны света; там было еще одно пространство, более священное, чем остальные, и имеющее в своем центре как бы пуп земли (там располагались водоем и фонтан); вся растительность этого сада распределялась по упомянутым пространствам, своего рода микрокосму. Что касается ковров, то они изначально воспроизводили сады. Сад представлял собой некий ковер, где целому миру предстояло достичь символического совершенства, а ковер был своего рода садом,

движущимся сквозь пространства. Сад есть минимальная частица мира, а кроме того, мир в его тотальности. В своих древних основах сад представляет собой своеобразную счастливую и универсализирующую гетеротопию (отсюда наши зоологические сады)» [8, с. 200] – так М. Фуко описывает принцип гетеротопии, имеющего свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе как бы несовместимы (сада и ковра).

По строго установленной локализации казахского орнамента на предметах быта, утвари, одежды, убранства юрты, оружия и др. можно также рассматривать гетеротопию сакрального и профанного пространства вещного мира казахов, символически носящих социальную значимость и определяющих иерархию этого пространства. К примеру, устойчивая трехчастная вертикальная пространственная модель мира, берущая свое начало в тенгрианстве, проецируется на макро-и-микроміры казахской традиционной культуры и влияет на продуцирование различных принципов в гетеротопии. Каждая из этих частей имеет собственный пространственный иерархический модус, которому соответствует определенный символический язык. В данном случае речь идет о языке орнамента, закрепляющего символический смысл той или иной вещи и ее роли в социальном пространстве.

Традиционная культура и ее элементы несут на себе печать этногенеза, в котором участвует весь комплекс различных онтологических форм социума. Теория социоанализа П. Бурдьё о двуструктурности общества, состоящего из практики производства и «символических матриц», участвующих в социогенезе, позволяет использовать ее принципы в качестве методологического подхода к изучению, как традиционных форм культуры, так и их современных видов в аспекте вопросов культурной идентичности, модернизации прошлого, возрождения традиционного опыта и т.д.

Методология социоанализа П. Бурдьё строится на синтезе структуралистского и конструктивистского подходов, поскольку, по его мнению, структуры общества двоичны: как «реальность первого порядка» – практики производства и «реальности второго порядка» – «символические матрицы», т.е. социальные представления. Обе «реальности» находятся во взаимодействии и участвуют в процессе социогенеза [9, с. 32].

Методы социоанализа применимы для изучения художественно-эстетического и прагматического содержания, как различных форм культуры, так и общей тенденции их развития в качестве кодов и матриц национально-культурной идентичности. Последнее позволяет приблизиться к пониманию культурных процессов через призму предпочтений, интерпретаций идентификационных кодов, выступающих в качестве алгоритмов стратификации и коммуникации того или иного социума как этноса и (или) нации. Собственно, этот исследовательский подход имеет и обратную корреляцию.

Подобный методологический посыл подкрепляется идеями Л. Гумилева о единстве процесса этно-и-культурогенеза. При всех существующих спорных интерпретациях его теории пассионарности на основе идей евразийства, также не бесспорности его схемы фаз развития этноса, думается, эта идея

заслуживает внимания исследователей [10]. Принимая во внимание коррелятивность процессов этногенеза и культурогенеза, их взаимосвязанность, понятия «этническое» и «национальное» можно интерпретировать как диспозитивы в определенных культурно-исторических границах.

Эти тенденции можно рассматривать в контексте дискурсивных практик процесса культурной идентификации современного Казахстана, поскольку идентичность в современном мире в большей степени ориентируется на координации символов, меняющих свой смысл в «плавающем» пространстве разносистемных дискурсивных конструкций. Речь идет о погруженности современной культуры в глобальный контекст, где происходит «конкуренция» ценностей, которые, в свою очередь, являются и идентификаторами национальной культуры.

Тенденции в культуре и искусстве не случайны. Они находятся в единстве и целостности всех системных и несистемных процессов. А их измерение требует, соответственно, контекстуального прочтения в ракурсе гипотетической установки, коррелируемой с особенностями предмета осмысления. Уместно вспомнить слова П. Бурдьё, об объективных структурах, «независимых от сознания и воли агентов, способных направлять их практики или представления, не только в символическом языке, мифах и т.п.». Также существует «социальный генезис схем восприятия, мышления и действия, которые являются составными частями...» общественных отношений [9, с. 32].

Этносимволическая концепция Э. Смита имеет потенциал и достаточно основание рассматриваться и находить свое применение в качестве методологической опоры в изучении национальной идентичности различных объектов национальной культуры и искусства. Это касается и вопросов развития национального языка, его изучения, продвижения с точки зрения формирования языкового сознания нации. Этносимволический дискурс Э. Смита позволяет рассматривать объекты культуры в их исторической динамике как реконструкцию устойчивых символических структур, сохраняющих идентификационное ядро этноса или нации.

Таким образом, знаки и символы казахской традиционной культуры могут рассматриваться как основа национальных традиций и комплекс устойчивых этнокультурных символов, сохраняющих идентификационное ядро и обуславливающих их долговечность и живучесть в исторической динамике. Это подтверждается тезисом, что национальные традиции не создаются вновь, а лишь подвергаются реконструированию при сохранении своего этнокультурного кода. Социальная же память хранит, наследует и является преемницей ядра системы культурного кода, воплощенного в структуре мифов, ритуалов, в символах, знаках и ценностях, объединяющих и идентифицирующих тот или иной этнос как целое.

Мир очевидностей предков современных казахов со временем в долгой своей истории все больше предавался забвению, особенно в затемнении смысла языка вербальных и невербальных знаков в связи с утерей связи с миром сакрального, мифологического и ритуального традиционной культуры.

Безусловно, знаки и символы казахской традиционной культуры несут как универсальный, так и этнически означенный смысл, имеют общетюркские корни, а также связаны с культурами других народов и цивилизаций.

Типологическая и историческая особенность казахской культуры связана с истоками, восходящими к евразийской конно-кочевой цивилизации. И многие характерные черты языков казахской культуры восходят к ключевым смыслообразующим элементам картины мира кочевника, ощущающего себя органично в преодолеваемым им мысленно в своем воображении и в постоянном движении в воображаемом «безграничном» пространстве мира и Вселенной. И это «преодоление» запечатлевалось в языке знаков и символов культуры, «вписывалось» в картину мира, видение и прочтение которых осуществимо в фокусе семиотических исследовательских подходов.

Сущностно понятая картина мира означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины. Этнометодология в целом, так и ее научные направления, все больше актуализирует вопросы изучения факторов, принципов, механизмов наследования традиционных культурных форм, несущих в своих недрах культурные коды, лежащие в основе самопостижения той или иной культурной целостности. Принимая во внимание единство процессов этногенеза и культурогенеза, можно полагать, что современная этнометодология имеет полное основание расширять свои предметные сферы, научные методы и подходы, опираясь на разнообразный теоретический и практический спектр современного социо-гуманитарного познания мира.

## **1.2 Некоторые аспекты изучения языков культуры: методологический экскурс**

У каждой современности есть свое прошлое, инвентаризация которого объемлет самосознание культуры в различных аспектах и вариантах прочтения и требует формирования собственной оптики видения предмета. Историческое прошлое народа, как и его возможное будущее, по мнению М. Хайдеггера, существует лишь в языковом мире, поэтому его понимание как способа «бытия-в-мире» осуществляется герменевтически, открывающего возможность его истолкования. Без понимания культурных свершений народа, историческое существование невозможно. Каждая современность нуждается в истолковании своей культуры в понятиях собственного «мира», поскольку, имея осмысленное прошлое, она способна выстроить свой модус настоящего, реалистично устремленного в будущее. Чтобы не идентифицироваться с картиной мира другого, исторически активного народа, время сегодняшнее настоятельно требует истолкования собственного «мира» и осмысления любого исторического, идеологического, культурного «мифа», привносимого в общественное сознание. Постигание казахской культурой своих онтологических вопросов связано с поиском методологических координат изучения ее (культуры) языков, выражающих каждый по-своему и вкупе картину мира народа.

Языки культуры – содержательный компонент определения культуры как способа понимания и отношения к миру. Поэтому, когда речь заходит о языках культуры, то в первую очередь возникает представление о ее знаковой сущности, реализуемой в разных языковых формах, находящихся в незримом семантическом единстве и разнообразии. Естественный (лингвистический) язык, наиболее доступный с точки зрения его прагматических функций, оказался наиболее изученным и методологически осмысленным объектом разных наук. Лингвистика – наука о естественном языке (языках) как предмете общечеловеческого «инвентаря» оказала решающее влияние на формирование новых научных дисциплин, обратившихся к изучению языка культурных форм, в частности, структурализма и семиотики. Здесь лингвистические методы в содружестве с другими науками открывают все новые возможности познания языка культуры как знаковых систем.

Как известно, лингвистика повлияла на становление многих современных дисциплин, появившихся на стыке лингвистических методов и целого ряда других наук. В частности, лингвокультурология, относительно новая наука, активную роль в формировании которой сыграл антропологический дискурс гуманитарных наук. В основе методологии этой науки лежит идея, что результат человеческого понимания мира – взаимосвязанность языка и культуры, которая воплощает свое содержание в языке как универсальном средстве означивания мира, а язык хранит и транслирует культуру.

Методология лингвокультурологических исследований во многих своих позициях убеждает о соотнесенности и тесной взаимосвязанности с методами и, по большей части, в своей предметной области, с этнолингвистикой, оказавшейся наиболее развиваемой современной отраслью знания о языке культуры. И это обусловлено, прежде всего, интересом народов к этническим истокам, поиском культурной идентичности, что хранят в себе язык и культура.

Этнолингвистика обращена своим интересом и к лексической системе языка, которая является словесным «коррелятом», словесно обозначенным, выраженным языком культуры этноса. Она неизбежно в процессе становления и развития выходит на новые рубежи своей предметности и аспекты методологии, что повлияло на появление различных лингвокультурных исследований, отражающих этнокультурные особенности казахов в области: прикладного искусства (С. Қасиманов [11], Д. Шоқпаров [12]); музыкального искусства и музыкальных инструментов (Б. Сарыбаев [13]); наименований и заболеланий животных (Ш. Жанәбілов [14], Х. Қашағанов [15], Ж. Бердімұратов [16]); именовании животных и рыб (Қ. Қыдырбаев [17]); астрономии и различных видов народных календарей (М. Искаков [18], А. Машанов [19]); народной медицины и лечебных трав (С. Сұбханбердин [20], М. Қожабеков [21]).

Казахстанский ученый М. Копыленко разработал основные принципы и направления этой науки, дал свое определение этнолингвистики как «раздела языкознания или шире – направления в языкознании, ориентирующего исследователя на рассмотрение соотношения и связи с языком духовной культуры, народного менталитета, народного творчества, их взаимозависимости».

мости и разных видов их корреспонденции» [22, с. 29]. Ученый настаивает на разработке комплексного подхода в методологии этнолингвистики, опирающегося на системные принципы и структурное единство формирующегося научного направления.

Исходной теоретической базой для многих направлений этнолингвистики являются труды В. Гумбольдта [23], А. А. Потебни [24], гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа [25], методологическая установка которых утверждала, что язык обуславливает тип мышления, способ познания мира зависит от языка. Другим методологическим ориентиром служит положение, что в основе мировоззрения народа лежит система социальных стереотипов, познавательных матриц, менталитета в целом, влияющее на этническую обусловленность сознания человека и, соответственно, отражаемых в системе языков культуры.

Тем самым этнолингвистика, выходя за рамки предметного видения собственно лингвистики, принимая во внимание возможности системного подхода в семиотике, расширяет свой методологический арсенал. Научный подход наиболее четко проявил себя в понимании не только языка, но и культуры как семиотической системы, что послужило развитию в рамках этнолингвистики научного направления – этнолингвосомиотики.

Как известно, семиотический поворот лингвистических направлений был обусловлен также огромным влиянием семиологии Ф. де Соссюра [26], логико-философской семиотикой, прагматической теории знака Ч. Пирса [27], теории Н. Хомского [28] о врожденных грамматических структурах. Так появилось комплексное научное направление, изучающее этноспецифическую знаковую систему картины мира того или иного народа, закодированную в его языке.

Особый интерес вызывают работы В. Колесова [29] с точки зрения выявления взаимосвязанности ментальности, слова, национального характера, содержательных форм концепта, сознания, мышления и языкового различия, обуславливающих расхождение в характере, мышлении и поведении разных народов. Любопытны позиции ученого относительно того, что ментальность познается сторонним взглядом, а «изнутри» она представляет собой «духовность»; она (ментальность) проявляет себя в языке, поскольку именно он (язык) ментален и он «определяет стиль мышления, способ доказательства и организации научной деятельности. Выбор проблем и метод исследования связан с особенностями языков и традициями научного исследования; перед каждым стоит выбор: интерес к объекту или ценность объекта» [29, с. 57].

Исследование языкового сознания является важным аспектом современной гуманитарной науки в познании этничности. Сравнивая европейские языки с русским, В. Колесов отмечает, что французский язык представляет собой результат поиска отношений между словом и вещью и по форме риторичен. А немецкий язык точен, поскольку происходит проникновение вглубь вещей, связывая их с идеями, логичен стилистически. «Немецкий и русский синтаксис пронизывает движение, тогда как французский «создает впечат-

ление покоя, неподвижности» – поскольку это язык понятий, а не образов и не символов. Эти языки различаются и отношением к форме подачи мысли. Ученый считает, что для русского сознания пространство важнее времени, поэтому мышление метонимично [29, с. 58]. Подобным образом характерные особенности языкового сознания как одного из уровней картины мира могут быть выявлены посредством исследования ментальности этноса.

В этом ключе казахское языковое сознание еще не получило своего полноценного изучения. Вопросы онтологии казахского языка, особенностей его символизма, внутренней логики, языковой организации казахской мысли, которая синтаксична, поскольку, по-видимому, мотивированный знак представляет подвижность, почему в казахской речи можно обходиться без местоимений, механизмы вербализации этнического менталитета и т.п. не теряют своей актуальности. Также, к примеру, вопросы пространственного видения – гетеротопии в языках казахской культуры и, в частности, в лингвокультурологическом осмыслении, имеют перспективу формирования одного из направлений топологической этносемиотики.

Языковая картина мира, изучаемая с позиции лингвистики в комплексе с методами других социальных и гуманитарных наук, раскрывается как образ мира того или иного народа, закрепленного в пространстве его языка. Основополагающая часть культуры, язык, между тем, не представляет собой полноту всей картины мира того или иного народа, не охватывает всю палитру языка культуры. Однако, следует помнить, что лингвистика создала генерализирующий методологический принцип – системность языка. И вторым ключевым термином лингвистики, считает Э. Бенвенист, является «структура» языковой системы, основанной на факте того, «что язык всегда содержит лишь небольшое число основных элементов, но эти элементы сами по себе немногочисленные, могут вступать в большое число комбинаций» [30, с. 23]. На основании этих положений формируется научное представление о языке как системе знаков и их структурности, т.е. взаимодействия.

Анализируя идеи Ф. де Соссюра о знаковой природе языка, Э. Бенвенист подчеркивает связь лингвистики с семиологией, определенные черты которой «копируются с лингвистики». Понимание знаковости языковой системы – концептуальной основы семиологии – выходит за пределы собственно лингвистического (вербального) статуса и открывает перспективы понимания мира культуры как взаимодействия разных знаковых систем, находящихся в орбите взаимодействия в единой языковой парадигмы.

Затем, как известно, подобная идея легла в основу методологии семиотических исследований культуры Ю. Лотмана и его теоретических воззрений о «первичных» и «вторичных» моделирующих системах [31]. Основополагающая формула семиологии Ф. де Соссюра – «язык есть система знаков, выражающих идеи, а, следовательно, его можно сравнивать с письмом, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами учтивости, с военными сигналами и т.д. и т.п. Он только наиважнейшая из этих систем» [32, с. 33], открыла перспективу расширения пространства семиотических исследований,



где язык рассматривается как особая система «в совокупности» с другими семиотическими явлениями.

Постметафизическая парадигма исторического познания или познания истории как исторического прошлого народа, также как и его будущего, ориентирована на представлении о его существовании в языковом мире (в широком его понимании). Поэтому, следуя хайдеггеровской формуле, осмысление истории народа как способа «бытия-в-мире» осуществляется герменевтически. В данном контексте герменевтика трактуется как повседневно практикуемое всеми понимание исторических свершений народа, при отсутствии которого историческое существование невозможно. Поэтому народ, который живет в своем собственном мире и истолковывает события своей истории в терминах собственного «мира», не может стать объектом какого-либо манипулирования путем подмены иной идеей. Требование истолкования и собственного «мира», и любого «мифа», привносимого в общественное сознание, находится и в компетенции исторической науки.

В казахстанской исторической науке вызывают особый интерес научные труды профессора А. Галиева, посвященные вопросам мифологизированной истории и семиотическому осмыслению истории казахского ханства, формам его государственности. Как известно, историческая семиотика имеет свою «историю» формирования, берущую начало во французской Школе Анналов, и затем закрепившую семиотическую методологию как знаково-символическое прочтение событий, вещного мира, социальных связей и других «языковых форм» бытия как истории.

Решению этого насущного вопроса современного познания отечественной истории посвятил свой труд «Казахское ханство: структура, экстра-образ и знаковый аспект» [33] профессор А. Галиев. Прежде всего, системно-семиотический анализ экономико-политической организации Казахского ханства приводит ученого к заключению о несомненности его статуса как государственного устройства со своей спецификой.

Один из разделов книги «Казахское ханство: семантико-семиотический аспект» посвящен рассмотрению этого государственного устройства казахов как целостной семиотической (знаковой) системе. А. Галиев опираясь на концепцию, определением которой является тезис о том, что «государство не может существовать без идеи государственности, последняя же реализуется в знаковой форме и находит отражение в символике, ритуалах, идеологии...» [33, с. 35], анализирует традиционные представления о верховном правителе как одну из значительных форм реализации идеи государственности казахов.

В фокусе анализа ученого различные элементы как единой знаково-символической системы правления Казахского ханства, свидетельствуют о сформированности государственности и ее структур, закреплённых в языках и самой дискурсивной практике власти и общества. Исследование А. Галиева, освобождается от дескриптивной, описательной формы исследования истории казахской государственности, преданной забвению на целые века, и нашло убедительное и достоверное решение свое обращенностью к методам семантико-семиотического анализа языков традиционной культуры казахов.

Таким образом, современная социо-гуманитарная научная парадигма открывает новые горизонты и перспективы семиотических исследований, что пополняет в целом методологическую базу изучения языка, культуры, сознания в новом ключе. Как показывает обзор некоторых аспектов методологии современных научных подходов в изучении языка, семиотика естественного языка как знаковой системы, продуктивна с точки зрения ее общности и отличия от других знаковых систем культуры. Семиология и ее возможности находить новые способы «разглядеть» мир, сокрытый в знаках, обращена к языковой картине мира в ее вербальной (затем и невербальной) выраженности всего национального универсума, находящегося в родстве с другими формами языка культуры или знаковыми системами.

Так называемый, «лингвистический поворот», парадигмы социогуманитарного знания расширил спектр изучения объектов интереса науки в пространстве семиологии и семиотики. Оба этих термина практически синонимичны, но нюансы их различия показывают пути становления методологии различных школ и направлений, разработавших свои концептуальные основания науки о языке, знаках и знаковых системах. Если «отец» семиотики Ч. Пирс ставил во главу угла этой науки знак и символ, то основатель семиологии Ф. де Соссюр, рассматривая «язык как систему знаков», открыл возможность рассматривать язык шире его собственно лингвистического значения, тем самым создав почву для появления теории текста. По всей видимости, с развитием различных направлений социогуманитарной науки, изучающей различные аспекты языка культуры, культуры как знаковой системы, культуры как текста, и семиотика, и семиология оказались взаимодополняемыми в единой парадигматической матрице.

Культура народов вершится столетиями, а то и тысячелетиями и является результатом суммы слагающих отрефлексированного сознания, тем или иным образом репрезентирующего себя в знаках культурного текста. «Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и кодирования мира. Выражаемые в языке значения складываются в единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, которая усваивается всеми носителями данного языка» [34, с. 5], поскольку в самой культуре сформирована система познавательных кодов.

Базовым же кодом семиотической системы культуры служит язык как знаковая система, транслирующая этническое сознание. Подобное понимание и изучение языков культуры позволяет вести речь об этноязыковом сознании, ментальности и образе мира того или иного народа, поскольку «менталитет и лингвокультура взаимодействующие категории. Кроме того, взаимоотношение исходной системы (языка) и среды (этнокультурного сознания) может включать также и функциональное взаимодействие» [35, с. 27].

Этнометодология, как следует из принятой трактовки этого понятия, объемлет теоретико-методологическую базу многих различных наук, а некоторые из них выросли на почве лингвистических учений о языке и речи, семиологии и семиотики культуры и из их интеграции появились этнолингвокультуроло-

гия, этнолингвосомиотика как научная методология в рамках комплексных исследований языков культуры. В этом ключе этнометодология способна углубить видение картины мира той или иной культурной целостности в ее знаково-символическом облике языка как «самовывоговариваемого бытия».

### **1.3 Концептосфера как подсистема семиосферы культуры: опыт культурологического осмысления**

Этнознаковые коды любой культуры занимают центральное положение в ней и находятся в объективе семиотических исследований. Между тем, семиотика представляет собой междисциплинарную науку, которая все более расширяет диапазон своей предметной заинтересованности, и с этим связаны «проблемы недостаточной выверенности ее терминологического аппарата, несовпадение различных исследовательских подходов в определениях» [36, с. 40]. Точного определения понятия «этнознаковый код» не существует: каждый ученый в силу очерченных предметных границ и методологических оснований, предлагает свой вариант его содержания. Между тем, как представляется, методологически выверенный подход в первую очередь исходит из универсальных, общечеловеческих, т.е. социоантропологических измерений, способов кодирования мира: времени и пространства, предметности, действия, связывая их с особенностями ментального мировосприятия, миропонимания, жизнедеятельности, ценностных предпочтений, традициями того или иного народа. (К примеру, в тексте обряда, выраженного семиотическим языком культуры, можно наблюдать три языковых кода: словесную, предметную и процедурные (действие).

В свою очередь и термин «концепт» увязывается с довольно широким кругом значений, что вносит путаницу в его понимание. Первоначально слово «концепт» функционировало в качестве кальки англоязычного коррелята термина «понятие». Затем оно стало приобретать иные значения: как смысл текста, как ментальная единица, единица сознания, формально-логическая идея вещи или феномена, как инструмент анализа дискурса, направленный на «комплексное изучение языка, сознания и культуры». Все многообразие трактовок этого термина не может быть сведено к его единому и универсальному пониманию. Однако это многообразие позволяет скоординировать различные теоретические установки и определиться в необходимом для осуществления конкретных исследовательских задач его понимании и использовании. А главное – определить его параметры в качестве составляющего дескриптивный формат объекта исследования и границ его проблемного поля. В данном случае речь идет о концептосфере – смыслообразующей системе культурного текста.

Исходя из общего значения слова «код» как «ключ», можно рассматривать его через призму знаковой системы как концептосферы, объединяющей языковое сознание, эстетико-символические традиции того или иного этноса. С этим связана обращенность к семиологии и ее безграничным возможностям находить новые способы «разглядеть» мир, сокрытый в

знаках. Языковая картина мира, отражающая национальную картину мира, представлена языковыми единицами разных уровней. Наше миропонимание частично находится в плену у языковой картины мира, центром которой является концептосфера как структурный элемент семиосферы, в которой закодированы в разных конфигурациях культурно значимые смыслы, ментальный мир, этноязыковое сознание.

В свою очередь, и семиосфера культуры отличается многомерностью, поскольку сама ее структурная организация неоднородна. Поэтому важно принимать во внимание принцип «перехода от мира сигналов как мира отдельных единиц информации к миру смысла как значащим формам, организующим связь с миром идей, образов и ценностей данной культуры» [35], когда концептосфера рассматривается в аспекте семиотики культуры. Исследования концептосферы культуры позволяет открывать все новые аспекты семиотических подходов к обнаружению кода, «запечатленного» в языке в том или ином виде; это та, как называет его У. Эко, «конкретная абстракция», которая позволяет постичь динамику преобразования значения в смысл.

Тем самым прочтение картины мира, транслируемой внутренней семиотикой текстов, предстает как интерпретация разных языковых и культурных «дискурсивных матриц». С расширением стратегий семиотических подходов, открываются новые возможности предметной сферы изучения языка культуры. Поскольку каждый раз исследуемый объект выступает как текст, понимаемый в ключе концепции Ю. Кристевой, рассматривающей его как трансформацию реальности, а процесс текстопорождения как ее означивание. Интертекстовая функция «идеологемы», задающей структуре текста культурно-исторические координаты, положение о знаковости долингвистического пространства языка – основные категории теории Ю. Кристевой [36]. К этому стоит добавить аргументы Ю. Лотмана в пользу того, чтобы рассматривать семиотическое пространство как текст, вбрасывающий «из себя целые пласты культур» [31].

И, наконец, важный аспект методологической опоры – понятие «концептосфера» культуры, которое ввел в научный оборот Д. С. Лихачев. Тракуемая им как «совокупность концептов нации», концептосфера образована всем потенциалом концептов носителей языка. Важно также понимать идею Д. Лихачева, что концептосфера культуры каждого народа шире семантической сферы, «представленной значениями слов языка» [37].

Исходя из положения о том, что предметный мир культуры, предстающий как знаковый текст, с каждым его прочтением открывает новые грани смысла, нацелил анализ этнокультурного кода и семиозиса юрты в аспекте методологии культурной семиотики Ю. Лотмана, основанной на «презумпции семиотичности». Хотя, следует отметить, что не утихает научный интерес изучения различных аспектов юрты как феномена культуры тюркских кочевых народов. Не оказалось без должного внимания и семиотическое исследование юрты. Между тем, семиология и ее возможности находить новые способы «разглядеть» мир, сокрытый в знаках, актуализировала обращение к языковой картине мира как вербально выраженной национальной картине мира посредством анализа концептосферы как подсистемы семиосферы юрты.

Неслучаен акцент на этническом (казахском) именовании юрты, поскольку только в аутентичном языковом выражении этнический культурный артефакт может обсуждаться как концепт. Юрта рассматривается как концепт «дом», обладающий универсальным и этнически особым значением, заключенный в его этимологии *kiiz ŷi*. Использование названий артефактов культуры в этнической терминологии более корректно, поскольку, в данном случае, названия юрты и все ее структурные составляющие номинированы народами, исходя не только из особенностей ее практического назначения, а шире – знаковой природы «долингвистического пространства языка» (по терминологии Ю. Кристевой) [36, с. 285] и внутренними смыслами сакральной природы юрты, точнее – дома (ŷi).

Языковая картина мира, отражающая национальную картину мира, представлена языковыми единицами разных уровней. И, соответственно, наше миропонимание частично находится в плену у языковой картины мира, где концептосфера, как ключевой структурный элемент семиосферы, выступает в качестве кода культурно значимых смыслов, ментального мира, этноязыкового сознания. В нашем рассмотрении находится концепт «юрта/дом» в прочтении различных культурных традиций. В классической науке оседлость и кочевничество традиционно предстают как два различных типа культурного обустройства мира. Поэтому интерес вызывает вопрос об универсальном и этнически особом в концептосфере «юрта/дом».

Наряду с этим *kiiz ŷi* представляют интерес и как предметная область семиотики пространства, которую именно эта особенность сближает с визуальной семиотикой, поскольку здесь органически сплелись и взаимодействуют природные и культурные факторы, участвующие в процессе семиозиса и обнаруживаемые в различных сферах семиотического анализа.

Следуя основным принципам семиотического подхода к изучаемому объекту, рассматривать *kiiz ŷi* в призме пространственного семиозиса не только как способ семиотизации пространства, но и саму ее семиосферу как множественность взаимодействующих неоднородных языков и знаков культуры. Этот подход обусловлен тем, что целесообразным видится, во-первых, понимание семиотики как метода анализа механизмов смыслопорождения в культуре. Исходным моментом такого анализа является понимание культуры как «семиосферы», т.е. как пространства непрерывного смыслопорождения в процессе взаимодействия различных языков культуры и её текстов [31].

Во-вторых, концептосфера, понимаемая Д. С. Лихачевым как совокупность концептов нации, выходящей за пределы собственно семантической сферы, представленной языковыми значениями слов, позволяет рассматривать различие языковой концептуализации как совокупность приемов семантического представления плана содержания лексических единиц в разных культурах [37, с. 238]. Предлагаемый подход лежит в основе методологии этнолингвокультурологии, которая, по сути, является междисциплинарной и вбирает в свой ресурс, соответственно, подходы как этнолингвистики, так и лингвосемиотики. В частности, лингвистическая процедура неизбежна в

понимании происхождении основного концепта, в данном случае – «юрта», казахского «киіз үй».

В-третьих, продуктивным видится представление Ю. Лотмана [31, с. 152] о том, что фундаментальной основой семиозиса и исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный знак, а отношение знаков, формирующих семиотическое пространство.

В-четвертых, пожалуй, эффективно могут проявить «социосемиотические стратегии», указывающие на важность исследования семиотических аспектов пространства и места путем тщательного изучения социального значения знаков в материальном мире [39]. В частности, этот методологический посыл новейших стратегий, применимых в исследовании по большей части формирования семиотического пространства городской среды, применим в рассмотрении вопроса о семиотике пространства юрты, традиционно рассматриваемого вне учета важного компонента семиозиса – знакового потенциала геосреды, вне стратегии, так называемой «геосемиотики» [40].

Таким образом, исходные позиции методологии исследования семиосферы опираются на следующие положения учения Ю. Лотмана:

- культура семиотична и выступает как знаковая система;
- культура и текст тождественны;
- задача семиотического исследования в изучении вопроса: как язык передает модели мира и как человек понимает прочитанный текст;
- семиосфера – семиотическое пространство, оно неоднородно и включает в себя различные неравномерные семиотические подсистемы;
- существуют «ядерные структуры» и некое неструктурированное семиотическое пространство культуры [31].

Не утихает научный интерес в изучении различных аспектов юрты как феномена культуры тюркских кочевых народов. Вполне объяснимо, что этнография и этнология в первую очередь оказались заинтересованными в изучении жилища разных народов, и интерес к юрте, безусловно, не оказался без должного внимания. Интересно отметить, что не только описанием юрты, ее строением и внутренним убранством, но и поиском исконного названия жилища, его этимологией проявляли интерес такие этнографы, как Peter Simon Pallas (Петр Симон Паллас; 1741–1811), к которому апеллирует немецкий антрополог Richard Karutz (Рихард Карутц; 1867–1945) в своем труде «Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке» [41, с. 218].

В частности, глава «Аул и кибитка» начинается с уяснения происхождения названий «палатки», (так он сам называет жилища местных людей) – «кибитка» и «юрта». Р. Карутц пишет, что используется оба этих названий, но на Мангышлаке кибиткой называют само жилище, а юртой – место, где оно было установлено и оставленное пустым после ухода аула. Несколько сомнительным видится подобная интерпретация использования местными казахами названий своего жилища. Между тем, Р. Карутц сам выражает сомнение в этимологии этих понятий: «Происходит ли слово «кибитка» от калмыцкого

«кибит», что обозначает «небольшую мелочную лавку», как полагает Паллас, или оно киргизского происхождения, мне трудно решить» [41, с. 74].

Этнографы и антропологи, не владевшие местным языком и пользовавшиеся услугами переводчиков, не всегда могли быть уверенными в точности значений иноязычных для них слов и выражений. Вместе с тем, в этимологических словарях происхождение слова «кибитка» связывается с тюркским «kebit», означающим лавку, магазин. И как в свое время перед Р. Карутцем, так и сегодня остается нерешенным вопрос об исконном значении слова «кибитка», которое интерпретируется то, как жилище кочевника, т.е. юрта, то, как лавка.

Авторы этимологических и толковых словарей (Даль; Ушаков; Шанский и др.) связывают происхождение слова «юрта» от тюркского «jurt» (юрт, журт – каз.), которое, в одних случаях означало место стоянки, в других – переносное жилище тюркских и монгольских кочевых народов. Следует отметить, что в самих тюркских языках слово «jurt» (юрт, журт) означает род, семья, шире – народ, родовые земли, родина. Тем самым мы имеем результат переноса названия жилища кочевых тюрков, использовавшихся европейскими учеными-этнографами: результат подобного словообразования – рождение общеупотребительного термина «юрта». В этом словарном значении «юрта» интерпретируется только как переносное жилище кочевников, оставив за границами восприятия его первородного сакрального и ценностно нагруженного смысла. Для человека понятие «дом» больше, чем жилище: он символизирует макро-и-микрокосм его бытия.

Нелишне вспомнить слова Плутарха в его «Пире семи мудрецов», где он рассказывает о словесной дуэли Эзопа и Анахарсиса. Последний в ответ на насмешливую реплику Эзопа о том, что у того нет дома, «и бездомностью своею он гордится; а живет он в повозке так, как Солнце, говорят, в своей колеснице объезжает в одну пору одну сторону неба, а в другую пору – другую». На что Анахарсис ответил, что бог, с которым сравнивает его Эзоп, – «этот бог или единственный свободный, или хотя бы самый свободный из богов: он живет по собственному закону, он всевластен и никому не подвластен, он царствует и держит бразды. ... Ты же смотришь на изделия каменщиков и плотников и говоришь, будто дом – это именно это, а не то, что обретается внутри, – дети, супруги, друзья, служители и все прочее, что, будучи устроено сообразно, разумно и здравомысленно, даже в муравьиной куче или птичьем гнезде называлось бы хорошим и счастливым домом» [42, с. 252].

Понятия «дом» и «бездомность» в подобном контексте выступают как универсальная по своей природе символическая бинарная оппозиция, начиная от широкого метафизического смысла до конкретного бытового значения обладания/отсутствия помещения для проживания. Между тем, здесь кроется и конфликт интерпретации языка иного культурного типа: оседлого и кочевого. Концепт «дом» имеет свою универсальную архетипическую матрицу значений, которая, безусловно, в контексте различных культурных целостностей (этнических, религиозных, цивилизационно ориентированных) получает

свою вариативную систему значений и смысла. Так, Е. Шутова, И. Степанова [43, с. 104] в статье «Дом и бездомье в философско-антропологической рефлексии» обосновывают идею того, что «Дом являлся одним из важнейших системообразующих факторов антропосоциогенеза».

Утверждая, что «человек и его Дом оказываются тесно связанными между собой, ибо человек различных исторических эпох создает свое место в мире, которое он окультуривает в виде Дома», и его можно «рассматривать как объективацию сущности человека. Вместе с тем, к историческим типам бездомья, наряду с путешествиями, странствиями, скитальчеством, странничеством, паломничеством, пилигримством, миграцией, бродяжничеством, бомжеванием и т.д. исследовали отнесли и кочевье [43, с. 107].

Подобная комбинация утверждений рождает следующее умозаключение: антропосоциогенез обошел каким-то образом стороной целый социокультурный тип конно-кочевой цивилизации, сыгравшей свою интегрирующую роль в формировании новых сообществ Евразии (пожалуй, и не только), и ее культурно-историческую вариативность. Думается, что подобного рода стереотипы, которые зачастую бытуют в научном дискурсе, связаны с отягощенностью централизованной парадигмой. Она трудно изживаема, поскольку сама наука и, прежде всего, социо-гуманитарная логоцентристская методология имеет собственное измерение мира, опирающееся на гуманистический посыл с позиции урбанизированного мироустройства. К примеру, науки этнология, этнография, культурная антропология и другие в этом ряду «мыслят» зачастую и «говорят» на языке исследователя, находящегося под диктатом «своей» научной эпистемы.

О. Шпенглер некогда делился мыслью о том, что западному мыслителю недостает прозрения в исторической относительности собственных выводов, «которые и сами являются выражением одного-единственного, и только этого одного, существования; знания необходимых границ их значимости; убеждения, что его «непреложные истины» и «вечные достижения» истинны только для него и вечны в его аспекте мира и что долг его – искать за ними истины, с такою же уверенностью высказанные человеком других культур [44, с. 60]. Понятно, что критический дискурс западного мира О. Шпенглера был следствием процесса европейского самопознания в кризисную эпоху, сопровождавшегося попытками представить мир в разнообразии культурных целостностей и форм. Однако, сам О. Шпенглер отмечал, что «морфология всемирной истории неминуемо становится универсальной символикой», так же как и его философия является отображением западной души ее цивилизационной стадии, «чем и определяется ее мировоззренческое содержание, ее практические последствия и сфера ее значимости» [44, с. 61].

Если рассматривать юрту как жилище кочевников через призму описания ее этимологии в общепринятом назывании – «юрта» как производного из общетюркского «jurt», то ресурс семиозиса сведется к поиску только тех оснований, которые формируют ее в рамках ограниченной концептосферы. Юрта в этой интерпретации предстает только как символическое отождествление



с родом, местом рождения, семейным устройством, родителями и родными и т.п. Поэтому более корректным, отвечающим целям исследования, видится предпринимаемый здесь анализ в аспекте этнически обусловленного семиозиса, поскольку знаковая система как концептосфера объединяет и языковое сознание, и эстетико-символические традиции того или иного этноса.

Казахи называют юрту «кииз үй», что значит «войлочный дом». Концепт «дом» в мировой культуре имеет свои устойчивые универсалии или, так называемые «архетипические» коды. В частности, это связано с тем, что архетип дома – сакрально означенное пространство: это его качество соотносят с сакральностью мирового древа, с представлениями о священной оси мира. И, как известно, дом относят к «ключевым концептам» культуры, которые активно изучаются в различных гуманитарных науках. «Ключевые концепты культуры – это закодированные в слова особенности миропонимания и мировосприятия, характерные для некоторого общества (или языковой общности), представляющие собою «бесценные ключи» к пониманию культуры», – ссылаясь на лингвокультурологическую теорию А. Вежбицкой, утверждают авторы статьи «Концепт «дом» в гуманитарных науках: анализ понятийного, ценностного и образного компонентов» [45].

И то, что концепт «үй» – «дом» во всех значениях основных концептуальных универсалий для кочевых тюркских народов является ключевым и не может вызывать особых вопросов, если не руководствоваться «лингвистическими» или «культурными» стереотипами. Казус «бездомности» для кочевых тюрков, скорее всего, будет связан только с вынужденным покиданием родовых мест, отлучением от рода, семьи, поскольку дом для них не пристанище. Более того, конно-кочевая цивилизация создала и сохраняла тысячелетиями одно из величайших достояний и основ своей культуры – переносное жилище. По определению, кочевые тюрки не могли быть бездомными.

Как известно, жилища с древности строились вокруг условной, символически означенной оси мира, которая обеспечивала связь между тремя уровнями: небесным, земным и подземным. Тем самым и пространству дома придавался сакральный смысл. Также, оппозиция «верх-низ» является важной в осмыслении структуры Вселенной (верх – небо, низ – земля, а также верх – небо, низ – преисподняя, середина – земля, соединяющая небо и преисподнюю) [45, 98–100] проецировалась на символическое пространство дома.

Сакральный смысл дома для тюркских кочевников также заложен в семиозисе пространства, опирающегося на так называемое «долингвистическое пространство языка», что Ю. Кристева называет «генотекстом» понимаемым «как бесконечное означающее» [36, 194]. Другими словами, дом как сакральное пространство онтологического мира кочевых тюрков имеет такую же универсальную природу пространственного семиозиса, где «ядерные структуры» погруженные в неупорядоченный знаково-символический мир культуры, берут на себя функции кодирования этого пространства и тем самым приводя его к потенциально развиваемому состоянию означивания и смыслопорождения.

В частности, процесс семиозиса пространства юрты прослеживается в воображаемой модели Космоса, запечатленного в трехструктурной тенгрианской картине мира: известны памятники древнетюркской письменности, в которых воспроизводится миф о сотворении “сынов человеческих” между “голубым небом” (Тенгри) и “бурой землей” (Умай). Именно эта трехчастная вертикаль и несла функцию «ядерной структуры» и ключом, кодом пространственного семиозиса как «проекция» на макро- и микромир семиотического пространства дома кочевника.

Безусловно, макрокосм кочевника в первородности семиозиса – мифологически закрепленная картина мира, выступающая как структурная матрица идеологем. Микромир, централизуемый вокруг упорядочивания жизни социума, в свою очередь, незримо присутствует в процессе семиозиса и отличается особой семиотической динамикой, т.е. ресурсом семиотизации многомерного социального пространства с позиции диахронии. Тем самым юрта может рассматриваться не только как артефакт, символизирующий культуру кочевников, но и объект, «который указывает на важность исследования семиотических аспектов пространства и места путем тщательного изучения социального значения знаков в материальном мире» [39].

Представления о четырех углах мира и центре земли сохранились у тюрков в мифах и традиционном концепте «дүниенің төрт бұрышы». Как отмечает А. Галиев, «такой же моделью четырехугольного горизонтального Космоса является белая кошма в ритуале коронации. Хан, находящийся в центре этого Космоса, и является его центром, опорой мироздания, по правую и левую стороны сидящих султанов. «Эта структура являлась отражением распространенной у тюрков модели триального Социума с выделением маркеров: левый – центр – правый. Как центр мироздания царь соотносился с мировым деревом» [33, с. 40].

Белый цвет кошмы, на котором возносили три раза провозглашаемого ханом человека, также многозначная сакральная символика традиционной картины мира казахов, передающая смысл чистоты помыслов хана, и вбирает более общие сакральные смыслы белого цвета вкупе со всем комплексом ритуала интронизации.

Система семиотизации пространства обращена к внутренней логике пространственного кодирования и его концептуальным основаниям. «Киіз үй» – войлочный дом, название по преобладающему материалу внешнего и внутреннего покрытия. Безусловно, здесь более сложная семантическая позиция участвующих в номинировании юрты коннотаций. Материал, в данном случае войлок, служит определенным маркером, поскольку существовали и другие разновидности домов, изготовленных из других материалов, к примеру, «агаш үй (деревянный), «жер үй» (непереносной, построенный на земле).

Символической доминантой является материал (шерсть) изготовления войлока, который отсылает к знаку сакрального животного (приносимого в жертву). Соответственно, мыслительно-образная проекция наделяет свойствами сакрального и само пространство юрты. Практически вся палитра

казахского орнамента, запечатлевшая картину мира кочевых тюрков, их сакральные знания, вписана в изделия из шерсти.

Концепт «үй» (дом) как своего рода семиотический архетип имеет универсальные символические смыслы. Являясь ключевым в концептосфере культуры народа, закрепленный в языковом сознании, выступает как один из компонентов семиозиса социального пространства. Этнокультурные особенности семиосферы юрты закреплены за лексемой «киіз», которая указывает на семиотический ресурс кодирующих структур, в данном случае ориентированных на скрытую сакральную модальность.

Принимая во внимание факт, что существуют различные системы семиозиса, обратимся к закрепившемуся у кыргызов именованию юрты «боз үй», буквально – серый дом. Акцент в наименовании сделан на цветовой символике. Особенность подобного номинирования дома видится в роли символики цвета в языковом сознании кыргызского народа, а также в особенностях пространственной семиотизации объектов окружающего мира. Кыргызский исследователь К. Саматов отмечал, что серый «в тюркских языках охватывает длинный цветовой спектр: серый – беловато-серый – голубой – серо-коричневый – рыжеватый – бело-красный – бледный». Кроме этих чисто цветовых сем ей присущи семы «мгла в воздухе», «сумерки, заря», «нетронутая земля, целина, залежная земля», которые возникли и на основе цветового признака» [48].

Можно заметить, что вариативность сем, возникших на основе серого, передает широкий спектр его геосимволического потенциала в тюркских языках. По мнению К. Саматова, «редкая встречаемость серого цвета в чистом виде в окружающей действительности и смежность ряда (беловатых, сероватых, голубоватых, желтоватых) тонов еще в далекой древности привели к тому, что боз «серый» кроме чисто серого обозначало серый с примесью как ахроматических, так и хроматических цветов, и указывает также на «потерю собственной семы «белый» [48].

«Боз» (серый) как ахроматический цвет с широким спектром символического цветонаделения оказался и в номинировании кыргызской юрты. Думается, что в этом можно наблюдать сложный процесс семиозиса пространства, основанный на комплексе принципов взаимодействия природных и культурных факторов. Особенность серого как нейтрального цвета заключается в том, что он, «оказывая физическое, оптическое и эмоциональное воздействие на зрительный орган человека, вызывает различные эстетические чувства» [49]. И, думается, этот фактор в именовании юрты сопряжен с особенностями природной картины проживания кыргызов, с преобладанием горного и предгорного ландшафта, с богатой цветовой палитрой, динамика которой изменчива в течение суток и времени года. Это, безусловно, влияет и на цветовосприятие: на фоне полихроматичной картины ландшафта на серой юрте концентрируется глаз как на устойчивой, спокойной цветовой доминанте. Тем самым это демонстрирует стратегию геосемиотики, формирующей визуально-пространственный код, который в данном случае связан

с цветовой сферой визуального восприятия и закрепленного в языковом сознании в форме лингвистических концептов.

Также можно предположить, что серый передает натуральный цвет овечьей шерсти (белый, коричневый, черный и их оттенки), что в полной мере коррелирует со смыслом наименования казахской юрты с символическим доминированием материала (шерсть) изготовления войлока. В этом случае также можно говорить о символике цвета, закрепленной в языковом сознании, истоки которого восходят к мифо-ритуальным представлениям далеких предков кыргызов [50].

Как показал анализ, концепт «үй» (дом) и у казахов, и у кыргызов как своего рода семиотический архетип имеет универсальные символические смыслы. Являясь ключевым в концептосфере культуры этих народов, закрепленный в их языковом сознании, выступает как один из компонентов семиозиса социального пространства. Этнокультурные особенности семиосферы юрты закреплены за лексемами «киіз» и «боз», которые указывают на семиотический ресурс кодирующих структур, в данном случае ориентированных на визуальную модальность.

Особенность семиотических исследований заключается в некоей конвенциональности принятия того, что «смыслы не являются замороженными и фиксированными вещами, которые должны быть извлечены и расшифрованы аналитиками» [31]. Более того, исследование семиозиса, рассматриваемого как кодирование предметного мира и пространственных форм, позволяет обнаруживать их обусловленность определенными культурными значениями, языковым сознанием, визуальными представлениями и другими модальностями антропологических «измерений» мира.

Поиск этнокультурной стратегии семиозиса на примере рассмотрения казахской *киіз үйі*, показал перспективность применения семиотических стратегий не только в изучении семиосферы современного социально означенного пространства, но и объектов, артефактов, так называемой традиционной культуры, в частности тюркского кочевого мира. Это позволяет расширить границы понимания смыслов, содержащихся в знаках, языке любой культурной целостности или ее фрагмента, а также служит преодолению устоявшихся стереотипов в их толковании, поскольку знаки и культурные коды несут в себе множественный потенциал смыслов.

Семиотический анализ концептосферы как структурного элемента семиосферы, в которой закодированы культурно значимые смыслы, ментальный мир, этноязыковое сознание, работает и в пространстве художественного текста. В данном случае поэтический текст небольшого по объему стихотворения О. Сулейменова «Аргамак» может предстать предметом анализа стратегии разворачивания базовых единиц концептосферы изустной традиционной казахской культуры как ментальных признаков народного сознания, объективированных в языке. Факт иноязычия (русскоязычие) творчества О. Сулейменова, влияющего на интенцию воплощать свои национальные коннотации духовных, идейных универсалий культуры представляется как

ситуация, когда языковая номинация создаваемого художественного мира и его коннотация базируется на концептах, представляющих ядро языкового сознания этноса, его картины мира.

Особенностью этой творческой ситуации следует считать то, что художественные поиски поэта столкнулись с потребностью выйти на уровень этнокультурной коннотации базовых концептов ментальности казахского народа. За этим стояло открытие ранее малознакомого смысла этнически означенной концептосферы, объединяющей языковое сознание, эстетико-символические традиции казахов, когда каждый вновь рождаемый смысл вытесняет из сознания предшествующие стереотипы: конь, всадник, степь – такое вот незамысловатое представление о национальной картине мира, о народной поэзии перерождается в исследовательскую интенцию.

Подобная интенция была нагружена особенностями плана выражения – особо рода билингвильностью: по-казахски означенный поэтический текст создается на русском языке. Здесь вступает в силу «диалектика» лотмановской «неадекватности» – несовпадение культурных кодов. Ю. Лотман полагал, что «исходно предполагается существование двух степеней объективности: мира, принадлежащего языку, то есть объективного», (с его точки зрения), и мира, лежащего за пределами языка. «Минимальной работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость другого (другой личности, другого языка, другой культуры)» [31, 28].

Тем самым, следуя концепции Ю. Кристевой, формально это можно описать как работу над гено-текстом, выступающим как основа, находящаяся на предъязыковом уровне, «поверх» которого следовало расположить фенотекст. Банальная простота представлений о мире далеких предков-кочевников в процессе работы обретала осмысляемый сущностный горизонт, затем поэтически формулируемый в концептах, манифестируемых в произведениях разных периодов творчества.

Базовые концепты казахского языкового сознания такие, как «степь», «кочевье», «дорога» – духовные универсалии культурно-исторической целостности не теряют казахского ментального начала, своего этнического эстетико-символического значения в текстах, написанных на русском языке, созданных в иной по отношению к традиционной казахской лингвосемиотической системе координат.

И степь, и конь, и всадник как фрагменты мыслимого мира – ключевые маркеры, устойчивые идентификаторы традиционной казахской культуры. Но мыслимый мир не может быть ограничен статикой традиционности: иначе он не осмысляем, а повторяем. Перефразируя слова М. Мерло-Понти, здесь работает мысль, которая вступает в действие, когда объект мыслится не только изнутри «своей» культуры, но и с позиции «внешней» вместе с другими коррелятами, транслируя осмысляемую картину мира, тем самым внутренне расширяя семиосферу текста, манифестиру-

ющего исходные символы, устойчивые знаки-образы, обладающие потенциалом транслировать, излучать, порождать многообразие смыслов без потери исконных, накрепко привязанных к своему архэ – внеязыковой реальности.

«Мой половецкий край» – первая строка декларирует идентификационный код, за которым кроется огромнейший культурно-исторический ландшафт. И сегодня всем известно, что во времена написания «Аргмака» половецкая тема представляла собой сложную «историческую» коллизию, отягощенную негативными оценками установленной традицией любые иные интерпретации памятников древнерусской письменности.

«Не без грусти я прощался с героями, созданными ребяческим воображением историков, но факты мне говорили, что образ кочевников фальсифицирован. Скороспелая гипотеза превратилась в аксиому...Отныне я выступаю не только в качестве защитника, но даже как осуждаемый кочевник, который требует права последнего слова после приговора, вынесенного историками. Для того чтобы настоять на необходимости пересмотреть «тяжбы», я написал свою книгу «Аз и Я», – писал О. Сулейменов в 1977 году в своей публикации «Кочевники и культура: казахский эксперимент» в журнале «Культура» ЮНЕСКО [51, с. 176].

Итак, «половецкий край» – знак с интертекстуальной отсылкой на коммуниканта с иным пространственно-временным модусом картины мира. Половецкий – кочевой пространственный модус «бескрайний»: «Нет у неба конца». Здесь пространственная смысловая нагруженность «края» дополнилась смыслом исполненности намерения, деяния: «я проскачу до края». С появлением динамики, движения пространство обретает панорамность, целостность, доступное включенности вертикального модуса пространства.

Итак, «половецкий край» – контаминация континуальной и дискретной картины мира. Логика линейного развития перебивается вертикальной позицией динамики событий, которые вовлечены в круговорот движения аргмака: ветер, пламя, травы, пыль, атака, грохот, даже в денотативной ассоциации выражают некую динамически протекающую событийность.

Парадоксально, с точки зрения линейно-статичной картины мира, устойчивость жизненного мираномада. Устойчивость здесь заключается в фиксации, духовной «привязанности» к вертикально означенной модели мира: жизненный мирномада укоренен в эту вертикаль как символ «вечного возвращения». Пространственная же горизонталь актуализируется как часть этого жизненного мира – момент, событие, действие, дорога. Возникает онтологическая парадигма здесь-бытия, события в точке со-бытия. Образ жизни традиционного казахского общества и мифопоэтическая картина мира оказали влияние на пространственные представления, которые «нашли отражение в топонимике физического пространства и способах ориентации в нём, в организации виртуального и музыкального пространства» казахов [4; 175].

«Город и степь» – теоретически две антиномичные и одновременно амбивалентные семиотические фигуры, топологически символизирующие два разных типа культуры, способов жизнедеятельности. Вместе с тем, для О. Су-

лейменова эти культурные пространства не означены в оппозиции «свой» – «чужой», «сакральное»-«профанное»: город и степь для аргмака – всего лишь преодолеваемое пространство, для поэта – пространство мыслимое, обозреваемое, жизненное. «Базовая пространственная модель» традиционной казахской культуры «сочетает в себе качества «слоистой и ризоматической моделей» [52, с. 175]. Иными словами, пространственная модель, характерная для традиционной казахской пространственной картины мира, представляет собой устойчивость трехчастной вертикали, восходящей к тенгрианскому мировидению и актуализирующейся «здесь» и «теперь» горизонтальной составляющей, характеризующейся типом ландшафта. Ризоматика здесь функционирует как ситуативная конфигурация пространства, которая обладает, согласно теории номадизма, Ж. Делеза, «презумпцией ацентричности».

Сознание поэта не центрирует и не иерархизирует пространство в исчисляемом измерении. Вероятно, номадический принцип «внекодовой терриоризации» в преломлении через призму ценностных устоев казахского народа и личностной нравственной позиции О. Сулейменова определил кредо Поэта: «Воспеть степь, не унижая горы». С точки зрения семиотики пространства, степь и горы в данном контексте означены и как величины реальной географии, и как сакральные символы экокультурного топоса. И концептосфера «Аргмака», и картина мира О. Сулейменова осуществляется в ризоматической «стратегии» «рассеивания качественно недифференцированных фишек на открытой поверхности» [53], сквозь призму культурной коннотации, ориентированной на билингвильное языковое сознание.

Вместе с тем это обстоятельство усиливает поиск в поэтическом тексте собственно дискурсивных знаков, указывающих на способы этнически выраженного менталитета. Проглядывается, так называемая «память жанра», которая отсылает к перформативному характеру поэзии казахских жырау. Во-первых, перформативность речи жырау определяет не столько истинность или ложность высказываемого, она заключена в формировании и закреплении культурного кода в символически означенном пространстве бытия. Во-вторых, в перформативном дискурсе казахских жырау смыслообразующую функцию выполняет номадический хронотоп, «фиксирующий» актуальность со-бытия в текущем времени, как «самовыговариваемое бытие», поэтому оно и высказывается в импровизационных формах, т.е. языком изустности.

Жырау, как известно, и хранитель, и носитель, и, соответственно, сотворец мифологической традиции. А исполнительство эпоса – есть перформативное действие, в результате которого осуществляются онтологические трансформации эмпирического окружения (так, например, голос сказителя становится голосом героя, место исполнения эпоса – его родины, эпическая география накладывается на привычное окружение), что можно назвать «актуальной онтологией». В свою очередь сам эпический текст как символический капитал «задает мировоззренческие координаты, или логику культурной среды», «придает мировоззренческим координатам статус абсолютных», «идеальная логика, запечатленная в эпосе, становится реальностью данной культурной среды» [54, с. 293].

Подобное дискурсивное мышление характерно для О. Сулейменова как поэта, живущего в мире двух языков и культур, следовательно, в определенной степени обладающего языковым сознанием, особенностями казахского и русского менталитета. Отсюда берет начало особенность поэтического текста, лишаящая возможности искать метафоры, говорить о классическом поэтическом языке и его классических формах: эти тексты открываются как мир предметный, демонстрируемый, объемный, телесный, со своей эпически заряженной драматургией. Два противоположных дискурса – литературный и устно-поэтический как «неадекватности» по отношению друг к другу сформировали целостную картину мира казахского поэта.

Наконец, аргамак – неизменный «культурный герой» казахской аксиосферы воплощается в разных ипостасях своей как профанической, так и сакральной значимости для номада: вот он просто «вороной», «молодой конь» превращается в аргмака с жаркой кровью, под которым «травы сгорят» и способного «бросить робким тропам грохот копыт в лицо». Происходит наращивание темпа-ритма вместе с превращением молодого коня в аргмака: коннотация, образуемая в казахском назывании молодого коня – «аргамак», восходит к казахским героическим эпосам со своей специфической эстетико-символической энергетикой. В итоге это не повествовательный текст, но больше изобразительный.

Картина мира О. Сулейменова – не плоскостное или линейное художественное полотно: построению текста характерен принцип «монтажности», динамической смены картин, порой и эпических полотен. Поэтому и сама картина мира динамичная, и может прочитываться как «кинокартина»: преобладает визуализированный характер изображаемого, «автономен» каждый «кадр», переводя на язык кино. (Уместно вспомнить, что по сценариям О. Сулейменова были сняты кинофильмы «Балкон», «Атамекен» – «Земля отцов»). Это тоже одна из версий перевода языка одной знаковой системы на другую, при этом находящихся в этнознаковой общности языков культуры.

Таким образом, можно констатировать, что особенность культурологического понимания концептосферы заключается в том, что «если для формализованных языков подходящей метафорой кода будет «правило», то для знаковых систем культуры, понимаемой как семиотическое пространство, такой метафорой будет «перевод», причем критерии успешности кодирования и декодирования будут уже иные» [44, с. 136].

Внутри знаковых систем культуры языковой концепт, погруженный в пространство семиосферы, формирует пространство концептосферы и «позволяет понять сущность процессов семиозиса и смыслообразования в социокультурной коммуникации и, соответственно, учесть их специфику» [44, с. 136].



## **1.4 Хронотоп, мифология, эпическое время и протагонист в структуре картины мира казахской традиционной культуры**

«Мы живем в хронотопе», – утверждал ученый А. Ухтомский, автор этого понятия, вводя в контекст человеческого восприятия физические законы «спайки пространства и времени», когда «с точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события» [55, с. 71]. И, как известно, М. Бахтин разрабатывал теорию хронотопа как «взаимосвязь временны́х и пространственных отношений» в литературе [56].

Безусловно, хронотоп как умопостигаемый чувственный феномен неизбежно оказывается одним из ключевых способов «постижения» бытия, как пишет А. Ухтомский, «неизгладимых из бытия событий». Каждая культура вырабатывает свой способ его постижения и, соответственно, выражения в различных языковых формах. К примеру, М. Бахтин считал, что ведущим началом в хронотопе литературы является время. Эту особенность можно объяснить тем, что линейная модальность социально-исторического времени сопряжена, во-первых, с непосредственной связью рождения литературы и исторического сознания как мышление о бытии объектов в последовательной длительности, а во-вторых, с периодом становления крупных повествовательных жанровых форм, охватывающих события в огромных временных границах.

Следует принять к сведению, что «каждая культура имеет свое время, свою судьбу, свой прасимвол» [57], соответственно, и свое понимание и отношение к ним. В традиционных, мифоритуальных, культурах рациональное представление о времени, его текучести отсутствует, в то время как новоевропейская культура постоянно «смотрит» на часы, которые оказались символом отсчета энтропийного времени и его безвозвратно уходящего движения. Песочные же часы – символизируют не уходящее время, а событие, вершащееся здесь и сейчас, оно в большей мере значимо для агональной стихии культуры.

Время архаической или традиционной культуры находится в безначально/бесконечном модусе, или, как принято называть «циклично». В то время как «пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний. Никогда нельзя себе представить отсутствие пространства, хотя нетрудно представить себе отсутствие предметов» [58, с. 65].

В кантовском учении время и пространство выступают как модели понимания мира, тем самым оказав существенное влияние на последующее формирование представлений о картине мира и их методологической основы. Модели понимания мира, как представляется, несут на себе печать той «универсальности», которая связана с антропологическим способом измерения, видения, и в то же время, мнимой «субъективности», сформировавшейся в лоне определенной культуры, социума, языка.

Использование понятия «хронотоп» в отношении традиционных культур также имеет свою долю условного «предпочтения» времени или пространства, их соотношения в картине мира. Если речь идет об архаической, ритуально-мифологической картине мира, то вопрос континуальности будет

подчиняться принципам «мифологии» как способа кодирования сакрального, особо значимого и вещного в символе. Безусловно, здесь не может быть и речи о понимании физического времени и пространства, их концептуализации. Понятие хронотопа, определяемого А. Ухтомским как «ключевой способ постижения бытия» вполне может быть приложимо для рассмотрения совершенно разных культурно-исторических образований, которые могут быть представлены в разных методологических форматах измерений. В данном контексте актуализируется парадигма – «картина мира», и как предметная область исследования, и как его теоретическое и методологическое основание.

Определение содержания понятия «хронотоп» А. Ухтомского в определенном концептуальном видении переключается с хайдеггеровским пониманием пространства, в котором, по мысли философа, «дает о себе знать, и вместе таится – событие». За этим следует его сетование на то, что именно этот важный аспект пространства «слишком часто упускают из виду». Событийность – один из ключевых «знаков» пространства. Экспликация этого тезиса требует своего историко-философского погружения в проблему пространства в философии, но в проекции данного исследования доминирует культурфилософское видение этого вопроса. И исследовательская оптика сосредоточена на постметафизических стратегиях осмысления отдельных аспектов картины мира.

Дометафизическое, метафизическое, постметафизическое понимание пространства и времени организует хронотоп картины мира разных культур, и, безусловно, он формируется из других составляющих представлений о мире, но существует в подчинении господствующей парадигме. Перефразируя М. Бахтина, можно заявить, что в этом случае критерий не точность, а глубина: это решается в области «предузнаний», сообщений, представлений.

Дометафизическое – мифо-ритуальное понимание хронотопа имеет свою логику и в этом аспекте миф был и остаётся загадкой для науки, своим интересом к которому порождает бесконечное множество как теорий, концепций, так и новых вопросов. Один из них – в чем кроется феномен мифа, если он бесконечен своей семантической интерпретацией мира, при этом не расстающийся со своей символической природой. Если понятия «миф» и «логика» долгое время находились в некоторой концептуально противоположной диспозиции, то языковая парадигма философии культуры, рождённая в лоне постметафизики, открыла возможность рассуждать о логике мифа и обосновать особенность структуры языка мифа в понятии «мифология».

Это понятие, используемое в данной работе, не претендует на статус термина, но легитимность его поддерживается учением К. Леви-Стросса, «заряженным» идеями экзистенциальной философии, которые содействовали раскрытию феномена «подручности» как проявления непосредственной чувственности к миру как существу. Но в отличие от использования слова «мифология» К. Леви-Строссом в качестве названия цикла своих трудов и значение которого предположительно можно связать с совокупностью идей ученого, правомерность толкования «мифологии» как концептуального

понятия в данной работе обосновано постметафизическими философско-теоретическими рефлексиями о мифе как «неметафизическом построении».

Не ограничиваясь собственно структурным методом в подходе к анализу логики мифа, где вычленяются тотемистические коды как логические формы и исследуются их отношения, их комбинаторика, гипотетически саму структуру мифа можно позиционировать, к примеру, и как особого рода логику принципов кодирования его ядерных смысловых интерпретаций.

Разворачиваемые идеи о сакральной природе символа служат обоснованием возможности вести разговор о мифологии как о способе кодирования сакрального, особо значимого и вещного в символе, а символическое бытует в сакральном пространстве мифа, потеря этого свойства преобразует символическое в знак.

Пространство-событие не отменяет его смысловую связанность с любым временным модусом (будь то «вечного», «постоянного», «единовременного», «когда-то» и т.п.), главное – актуального. Синоним актуального в мифологической картине мира – сакральное. Сакральность – свойство иерофании мира, что закрепляется в свойствах знака, призванного устанавливать алгоритм, поддерживающий ключевую информацию. Поэтому и ритуал как действие, и миф как слово, обладают свойством сакрального знака, несущего в себе изначально семиотический потенциал, подобный значению модуля в информационных системах.

Уместно рассмотреть мифологию в аспекте структуры тотемистических кодов как логических форм и их отношений, их комбинаторики, а также, гипотетически саму структуру мифа как особого рода логику принципов кодирования самих ядерных символических форм. В этой связи следует принять во внимание семиотические теории культуры о ритуальном происхождении мифа (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров). В. Н. Топоров [59] считал, что в недрах протомифа как промежуточной формы между ритуалом и мифом формировался язык как таковой, в котором происходит связь означаемого и означающего, выраженного в звуках: ритуал предопределял их важные черты и был основой становления языка как знаковой системы. Особенность «бессловесного» ритуала заключена в том, что он существует как определенная форма организации сакрализованного мира: ритуал и сакральность взаимообусловлены.

Отсюда следует предположение, что ритуал – изначальная форма системы знаковых форм, закрепивших смысловое ядро сакрального. Тем же свойством наделен и миф, если понимать его в собственном значении. Сакральность – свойство иерофании мира, что закрепляется в свойствах знака, призванного устанавливать алгоритм, поддерживающий ключевую информацию. Поэтому и ритуал как действие, и миф как слово, обладают свойством сакрального знака, несущего в себе изначально семиотический потенциал, подобный значению модуля в информационных системах.

Подобное состояние Э. Гуссерль рассматривал как «изначально естественную форму культуры, которая имеет свою универсальную практическую установку – когда мир осознается как универсальный горизонт и тематизиру-

ется в мифологически осмысленном образе» [60, с. 309]. Эта универсальная практическая установка мифа особым образом сокрыта в каждом из языков культуры, с помощью которых «пишется» картина мира.

В феноменологии познания миропонимание выступает как конститутивный элемент бытия: оно имеет творческий характер, представляется как процесс творения мира, объективирующий его в знаковой форме, что обусловлено имманентностью знакового свойства логики мифа, лежащей в основе универсального способа кодирования культурных форм и обладающих потенциалом смыслопорождения. Человек, изначально пытаясь вступить в незримый диалог с природой, делает первый шаг в свой человеческий способ бытия, создавая свой бытийственный мир, который одновременно предзадан (установлен) и преходящ (изменчив). И чем-то «великим и трудноуловимым», полагал Аристотель, представляется для него топос, т.е. «место-пространство».

С одной стороны, этот мир предстает как некий Топос, облик которого угадываем лишь в «описании», «наречении», «означивании». Поэтому миф – своего рода вселенская «топография» бытия в мире. Изменяемость мира бытия соотносится с изменением структуры топоса, в результате сумятицы, вносимой незримым Хроносом, описание которого подвластно человеческому языку, но только в символической форме его содержимых смыслов, унаследованного от архаического мифа. Не потому ли само языковое пространство человека предстает как бесконечное толкование знака, что М. Фуко называет «топологическим пространством» [61], а за всем этим стоит и бесконечное наделение и порождение смыслов.

В иерархии кодирования знания о мире кочевых тюрков особое место занимают космологические мифы и их некогда сакральные, и в целом устойчивые принципы кодирования пространства и времени, знаки ориентации в пространстве, формирующие аксиологически означенную систему пространственного культурного кода кочевников.

Очевидна устойчивая фиксация вертикальной модели мира как мира бытийственного: жизненный мирномада укоренен в эту вертикаль как символ «вечного возвращения», т.е. «способа обретения бытия», что в трактовке М. Хайдеггера этой формулы Ф. Ницше, усматривается как постоянство в вечности, которое «обретается через повторяющееся возвращение того же самого, а не через непреходящую неизменность» [62].

В труде «Миф о вечном возвращении» М. Элиаде [63] рассматривает до-метафизическое, мифологическое время, в котором «вечное возвращение» – формула «жизненной позиции, помогавшей представителям традиционных обществ поддерживать связь между ними и космосом». Расшифровывая это утверждение, автор в разделе «Архетипы и повторяемость» раскрывает проекцию небесных архетипов и символическое значение центра для традиционной культуры. «Возрождение времени» как смена лет в представлениях традиционных обществ закрепляется ритуалами, повторяющими процесс сотворения мира.

Пространственная же горизонталь актуализируется как часть этого жизненного мира – момент безначального и бесконечного. Сознание не центрирует и не иерархизирует пространство в его горизонтальном измерении, но не избегает его кодирования в соответствии с ориентированностью на универсальную солярно-мифологическую систему.

«Пространство, продуманный до его собственного существа, есть высвобождение мест, в которых судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целительности родины, или к губительной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть высвобождение мест, вмещающих явление Бога, мест, покинутых богами, мест, в которых божественное долго медлит с появлением» [62], – пишет М. Хайдеггер.

Номадический хронотоп предопределен точкой пересечения вертикальной модели мира и горизонтальной линией-точкой «здесь бытия». Кодирование этого пересечения (своего рода пограничье между жизнью «здесь и сейчас» и вечностью, т.е. жизнью и смертью) происходит и в фиксации места захоронения, сакральность которого выражается посредством разного рода знаков – эстетизированных материальных форм, являющихся своего рода текстами «священного ритуала» обратной инициации – ухода из явленного мира в мир «зеркального» бытия.

Медиальность (в широком смысле слова) характеризует в целом и саму специфику номадической культуры, которая, хотя и латентно устойчива в своей вертикальной осевой парадигме, но циклически динамична и открыта в горизонтальном пространственно-временном восприятии и измерении мира.

Номадический хронотоп – хронотоп культуры кочевых тюрков, унаследованный традиционной культурой казахов, означает «реальность» как актуальность, тем самым, оставляя за ней потенциал каждого его нового переживания и восприятия как настоящего, имманентного бытию.

Значение правой и левой сторон жизненного пространства, о верхнем, среднем и нижнем мирах, «четырех углов мира», в особенности – востока (страны жизни) и запада (страны смерти) находит свое толкование в мифоэпических текстах кочевых тюрков. Солянная структура и семантика воспроизводится в структуре и внутреннем пространстве казахской юрты: ее расположение входом на восток, к восходящему солнцу, левая и правая половины в самом жилище.

Важным для понимания особенности аспекта моделирования пространства юрты А. Нурдубаева [63] считает обращенность к пространственному мышлению тюрков, мировосприятие пространства как поверхности, отраженной от лица человека, занимающего «одну из позиций сторон света и имеет постоянное обращение на три направления сторон света», а также есть условных «два «лица» горизонтальное и «вертикальное»: последнее порождается фигурой стоящего человека, что и послужило точкой отсчета для пространственных систем моделирования «поверхностью» и «вертикалью».

Анализ пространственных моделей или, «гетеротопий» картины мира традиционной казахской культуры, рассматриваемых в контексте концептов

архетипических универсалий, утвердившихся в научном дискурсе, по всей вероятности, ограничивает понимание пространственного бытия человека в его представлениях, ощущениях пространственной событийности и проявляемых в определенных формах.

Древний человек был вписан в облик природного мира, и пытался овладеть его языком, распознавая, а затем «расписывая» его потаенность в знаках. Все эти манипуляции и сформировали культуру синкретизма, в которой диалог с природой – проекция на мир природы и примеривание природного мира на себя. Французский антрополог К. Леви-Стросс назвал «неприрученной мыслью» мифологическое мышление, отмечая особенностью в познании универсума стратегию признания одновременно его физических, и семантических качеств. Мифология – есть выражение жизненного отношения к миру бытия человека архаической культуры.

В онтологической интерпретации М. Хайдеггера подручность рассматривается в работе «Бытие и время» как «онтологически-категориальное определение сущего как оно есть «по себе». Подручное «имеется» ведь только на основе наличного» [64, с. 91]. Для подручности характерна её обыденность, незаметность, вследствие чего её сущность обнаруживается тогда, когда нет под рукой различных готовых орудий (инструменты и т. п.). Смысл подручности в этой трактовке М. Хайдеггера находит свое подобие в идее К. Леви-Стросса о долгой работе «незаинтересованного» разума человека традиционного общества, обнаруживающего средство, что греками означало понятием «*techne*», в ближайшем наличествующем посредством усилий разума.

А. Ф. Лосев в своем труде «Диалектика мифа» [65] утверждал чистую онтологичность мифа. Он видел его как непосредственное проявление самого бытия и отмечал господство мифа над логикой (имея в виду формальную логику и ее законы). «Так всегда и бывает, что доказуемое и выводное основывается на недоказуемом и самоочевидном; и мифология только тогда и есть мифология, если она не доказывается, если она не может и не должна быть доказываемой. Итак, под теми философскими конструкциями, которые в новой философии призваны были осознать научный опыт, кроется вполне определенная мифология» [61, с. 412], – писал философ, доказывая непреложность мифологичности в самом миропонимании, в той же картине мира научного познания.

Красноречиво иллюстрирует это положение приводимые А. Лосевым примеры сосуществования в научном познании однородного ньютоновского пространства и принципов теории Эйнштейна о неоднородных пространствах, появление которых было бы невозможно, если бы наука отвергла мифы, «связанные с оборотничеством». Тем самым ученый выразил идею о том, что наука не вырастает из мифа, но она сама мифологична в символической природе мыслимого мира, выражаемого языком понятий, а не в самих принципах, подходах, выявляемых закономерностях и т.д., что и отличает науку от мифа. Эксплицируя также идеи А. Лосева о символе как эйдосе

мира, можно предположить, что мифологика – способ экспонирования мира языком самого этого мира, а не понятиями о нем.

Если А. Лосев разрабатывал вопросы диалектики мифа, то Я. Голосовкер акцентировал свое внимание на изучении логики мифа, который, по его мнению, не подчиняется законам формальной логики. Мифологическое мышление характеризуется им как творческая познавательная деятельность со своей логикой, в которой доминирует воображение, работающее в пространстве смысла. «Воображение мифотворца, познавая научно, априорно, по-эдиповски, или бессознательно предчувствуя то, что впоследствии будет познано и даже научно осуществлено, не могло мыслить ни свои элементарные понятия, ни свои образы только формально, как математик. Так как воображение не отделяет от своих образов и понятий их содержания, поэтому в мифе нет терминов» [62, с. 74]. Как известно, наука в большей мере создавала свой терминологический аппарат, используя языковые единицы мифологии, путем интерпретации и логических построений, формируя понятия с концептуальным значением.

Концепцию Я. Голосовкера объединяет с позицией А. Лосева понимание парадигматического основания мифологии как воображаемого с его особой логикой – «энigmatической» (энigma от др. греч. – загадка), имеющей свою мифологическую семантику в режиме законов диалектической логики. Развернутая интерпретация этого положения ученого может предстать в следующей формуле: «знак – загадка, смысл – интерпретация, ее раскрытие или понимание». В обобщении обеих позиций возникает тезис: миф – мир как есть, его отпечаток с потаенными ключами к раскрытию его загадок. Сущностные характеристики мифологии – ключи, отсылающие к знаковому признаку этого феномена. Способность выразить «языком бытия» выступает в качестве основной характеристики семиотичности мифа: миф обращен и к реальному, и трансцендентному, целостность которых хранят знаки мира сакрального.

Яркий представитель посткантианской философии Э. Кассирер в своей философии символических форм [63] рассматривал миф как автономную символическую форму культуры, систему, которая представляет собой определенный способ моделирования окружающего мира. При разности методологических оснований представителей двух разных философских систем, идеи Э. Кассирера коррелировали в части признания символической природы языка с мыслями Ф. Ницше, тексты которого намеренно мифологичны, поскольку и сама жизнь манифестировалась им как мифотворчество и семиотический процесс.

Примером тому служит манипуляция Ф. Ницше в игре смыслов с именем протагониста его философских трудов. Пытаясь «возвратить» своему герою аутентичное имя путем отказа от его именованья греками – «Зороастр», связавшими его с понятием «астрон» (звезда), философ показал путь, как знаки огнепоклонничества были возведены к божественному свету звездного и разумного Космоса. Таким образом свершался переход от мифологии

к сократической логике. Неслучайность этого, на первый взгляд, филологического шага Ницше, обусловлена его интенцией возвернуть саму исходную логику языка мифа, в которой он искал форму, идентичную его мыслительной рефлексии.

Опираясь на концепцию Г. Башляра о «комплексе Прометей» как эдипове комплексе умственной жизни, т.е. о свойственной человеку «воле к интеллектуальности», можно объяснить природу перевоплощения Заратустры в Зороастра в эллинистическом мире. Он, как и Прометей, приносит огонь познания, т.е. тайну небесных божеств. Огонь получает свою мифологически закреплённую нишу, поскольку в человеческом мире осознаётся как «сущность больше общественная, чем природная» [66, с. 23].

Заратустра – концептуальный персонаж философии Ницше, парадигматически, а не исторически соотносим с Прометеем. Но в то же время, если имя Заратустра имеет свою реальную «историю» пророчества, то судьба мифического Прометей и происхождения его имени остается загадкой: на то он и миф, чтобы не иметь своей абсолютной архии. Однако мы можем допустить некоторую относительно верифицируемую догадку: связывает Заратустру и Прометей – топоним, коим предстает Восток, а точнее – Центральная Азия, в культуре которой с древности сплетались индоарийские и тюрко-монгольские традиции. «Простираение простора несет с собой местность, готовую для того или иного обитания. Профанные пространства — это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом» [67], – писал М. Хайдеггер.

На то, что мифологические истоки Прометей берут свое начало с Востока указывают факты из истории культуры, на основании которых европейские исследователи писали труды о привнесении на Запад кочевниками Центральной Азии навыков использования огня в изготовлении металла. Прометей органично структурирован в греческий пантеон, что обусловлено верой в магическую силу огня. В пространстве архаической парадигмы миф о Прометее этиологичен и предназначен «объяснить» сакральную функцию огня как знака его божественного происхождения. Истоки же мифического похитителя огня – «родина железа» Скифия. «Связь шаман – герой – кузнец подтверждается источниками как у индоевропейцев, так и тюрко-монголов. Таким образом, это говорит о том, что первоначальные технические возможности человека были сакрализованы религиозно-мифологическими представлениями» [68, с. 87].

Помимо своей культурно-исторической содержательности это утверждение итальянского ученого поддерживает идею о том, что миф потенциально многосмыслен благодаря универсальности символов системы его языка. Символическое мифа – всегда сакрально означенный мир определенной логикой его постижения. Так, К. Леви-Стросс, обращаясь к проблеме мифологического мышления, активно дискутируемой в науке XX века, пришел к выводам о том, что логические механизмы мифологического мышления порождают знаковые системы.



С одной стороны, подобному мышлению свойственна своя логическая специфика, которую ученый видит в метафоричности, логике «бриколажа» на чувственном уровне, а с другой – в способности к обобщениям, классификации, анализу. Тем самым, возникает положение, что мифу присущ символизм, которому свойственно равновесие между идеей и образом, «идеальным» и «реальным». Опровергая теорию «нелогичности» мифологического мышления, К. Леви-Стросс предлагает рассматривать «неолитический парадокс» как «господство великих искусств цивилизации: гончарства, ткачества, земледелия и domestikации животных», не говоря об «обработке природной меди путемковки, появившуюся на несколько тысяч лет ранее металлургии, а ведь это уже требует весьма продвинутой технической компетентности» [69, с. 124–125].

«Неолитический парадокс» как факт истории культуры иллюстрирует стратегию «неприрученности» мифологического мышления, онтологическая природа которой «подручность» – установка непосредственной чувственности к окружающему миру, к его вещиности. В фундаментальной онтологии М. Хайдеггера вещь – само присутствие мира, мир присутствует в вещи как ее собственное существо, т.е. вещь – часть бытия. Антропологическая версия мифологического мышления К. Леви-Стросса и размышления М. Хайдеггера о феноменологии вещи пересеклись в точке онтологического «измерения» мира сакрального. Пространство в подобном понимании – вмещение в смысле «допущения и устройства», т.е. открытость, допускающая «явиться и присутствовать вещам, тем самым «происходит обеспечение мест».

Известны размышления М. Хайдеггера о чаше как вещи, которая вещьственна своей «вмещаемостью». Но как только чаша предстанет в качестве предмета, ее вещьность подменяется смыслом наполняемости этой емкости какой-либо субстанцией. В то время как сама «чашечность» чаши заключена в подношении. Подобное понимание вещи утеряно, поскольку мысль оказалась в закрытости измерения священного, ибо «не приблизилась к человеку открытость Бытия». Сакральное наполнено смыслом, поскольку оно мыслится в непосредственной близости бытия. Человек новой эпохи утратил священный характер бытия и отчужденность от его основ окружила его миром профанического. Вещь превращается в предмет с забытой сакральной семантикой.

Мир забытой сакральности представляет наличествующее бытие, лишенное феноменальных отличий, онтологического смысла. В то время как именно мифологика акцентирована на означивании объекта священного как хранителя смысла бытия. Простираение простора несет с собой местность, готовую для того или иного обитания. Словами М. Хайдеггера это звучит убедительно: «профанные пространства – это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом».

Мифологика – строитель мыслей, идей, представлений, выражаемых, рисуемых мир сакрального языком символов, поскольку она знает и знаменует, т.е. «означивает» сокрытость бытия. Не потому ли семиотика, заручившись

возможностью игры «разных степеней реальности самого бытия», т.е. скрытым потенциалом мифологии, вышла из подчинения метафизики рациональности и ее «учения» об однородном пространстве бытия и возродила научную легитимность мифа как: культурного текста, нарратива, мировоззрения и т.д.

Следует обратить внимание на вопросы толкования содержания понятия «мифопоэтика». Общепринятое употребление этого термина закрепило за ним характеристику определенных жанров, возникших из сложения разных представлений об эпосе и мифе. Подобное понимание сформировалось в рамках типологии жанровых систем. В подобном ключе понятие «мифопоэтика» не имеет строгих границ интерпретаций: в одних случаях подразумевается «описательная мифология», «эпические» тексты, в других – «неклассические», этнические мифы и собственно эпосы. В этом случае, думается, что классической жанровой «сетке», образованной на основании устойчивого ранжирования жанров устно-поэтического творчества как универсального культурного типа, требуются дополнительные координаты измерения и подходов к осмыслению изустной культуры в целом.

Мифопоэтика, исходя из содержания понятия «мифология», может означать и выступать как элемент образа или картины мира; в этом случае это понятие объемлет собой целостную аксиосферу дискурса определенной, точнее – изустной культуры. Это пояснение здесь имеет существенное значение для более четкой очерченности смысловых различий между пониманием мифопоэтики как жанровой характеристики и мифопоэтики как составляющей системы картины мира, посредством которой выражает себя в координатах мироощущения и миропонимания бытия.

Миф, как известно, в своей синкретичности интеллигибелен: он, помимо других социальных функций, «отвечает» на кардинальные вопросы бытия, выражает концепцию мира и человека, начиная с архаических времен. В мифе, как отмечалось ранее, изначально заложена интенция текста. Поэтому одной из стратегий преобразования его как текста явилось «превращение» его символической составляющей в различные формы культуры и их языков: искусство, науку, религию, т.е. тех форм, в которых миф как структура оставляет за собой «право» обыгрывания смыслов и форм своей символической системы.

Стоит отметить, что в процессе культурно-цивилизационных перемен происходит постепенное угасание эпического и как словесно-повествовательного, и как рода литературы, а в самой культуре и ее структурах сегодня, как это ни парадоксально, в эпоху глобализации и ее, так называемых, цивилизационных разломов, восприятие мира потеряло не только эпическую масштабность, но и самую сюжетную повествовательность. Между тем, происходящая сегодня атомизация мира человеческого бытия, а главное – языка его самовыражения, не устранила (и не может, по определению) его мифологическую подоснову. Поскольку «мифология» живет во всех сферах деятельности, которые сопряжены с творчеством, которое, в свою очередь, завязано на воображении, «питающегося» миром символического.

Я. Э. Голосовкер в книге «Логика мифа» [67] показывает, что миф не подчиняется законам формальной логики, в частности – закону «исключенного третьего». В мифе все, что мы понимаем, как условность, выступает как безусловное, а то, что для нас представляется как безусловность – условно. А мифологическое мышление есть творческая познавательная деятельность, имеющая свой разум и свою логику: в мифологии воображение доминирует над опытом, а образ не только и не столько представление, сколько смысл, поскольку конкретный предмет в мифе становится символом. Тем самым очередной раз мы удостоверяемся в универсальной и неистребимой сущности мифа как фактора творчества, как побудителя к творчеству в процессе игры воображения в широком его понимании.

Анализ мифов приводит и М. Элиаде [63] к выводу, что миф представляется незыблемой конструкцией, устойчивой благодаря постоянному повторению и передаче из поколения в поколение с помощью определенных ритуальных действий, а космогонический миф предстает как образцовая модель для любого творчества: миф побуждает к творчеству. М. Элиаде в этом случае ведет речь идет о мифе в его «чистом» виде, т.е. когда он существовал в своем мифоритуальном единстве.

Безусловно, изменение общества и его культуры влияло и на изменения в мифологии. Следует обратить внимание на мнение М. Элиаде о том, что фактором, оказавшим едва ли не самое мощное влияние на мифологию, является письменность, которая сделала всю сферу живого культового, народного религиозного опыта недоступной, т.е. мифы, дошедшие до нас в письменном виде – некая интерпретация мифа, литературно переработанный текст. И очень важна его мысль для исследовательских шагов в области изучения мифа, что изначально существовавшая мифология может быть реконструирована только в условиях знания общей структуры мифа и особенностей его исторических трансформаций. Тем самым очередной раз находит свое подтверждение мысль о том, что даже если в последующем творчестве миф подвергается реформированию, его основа остается неизменной, поскольку она и есть «матрица» воображаемого мироздания [70].

Подобным образом и Ю. М. Лотман, рассматривая семиотические конфликты, называл основным, в ряду других, конфликт между ритуалом и письменностью, между миром естественных знаков и коллективной традиции и миром свободы индивидуального творчества внутри специализированных знаковых систем.

Это объясняется тем, что письменность порождает историю и художественное творчество, т.е. те сферы сознания, объектами которого являются всякого рода изменения и отклонения от мифоритуального «порядка». Письменность как линейно ориентированная семиотическая модель приходит в конфликт с циклически замкнутой, бесконечно возрождающейся мифоритуальной моделью мира, создавая в итоге эффект фрагментации некогда целостной картины мира.

Действительно, в сегодняшней «мифотворческой» культуре потерялась главная, и, пожалуй, жизнетворящая составляющая существа мифа – эпи-

ческое мирочувствование: единство макрокосма и микрокосма, вечность и бесконечность бытия, мгновение и миг как чудо преображения... Все эти составляющие мифопоэтики присутствуют в современной культуре и ее творческом «продукте» как реминисценции, но не исходят из глубин подобного мироощущения.

Все это знак того, что это эпическое составляющее мифа складывалось, рождалось, видоизменялось, преобразовывалось и получало новый облик выразительных форм в процессе формирования и изменений человеческих сообществ с их разным отношением и пониманием бытия окружающего мира и себя в нем. Победившее энтропийное сознание изменило модус пространственно-временного переживания событийности, ориентированного на знаки преходящего времени и символы исторически, эстетически легитимированных пространств: пространство актуализировано как картина, ландшафт. Это демонстрируется в современном концептуальном искусстве, где вызов деконструкции сопряжен с декларацией децентрации, детерриторизации классических пространственных форм как симулякров в отсутствующей онтологичности.

Не тронутая продолжительное время влиянием письменности, изузстная культура кочевых народов Центральной Азии, развивалась в алгоритме преобразований мифоритуальной целостности. Космологическая картина мира, позднее связанная с «историческими» прецедентами и генеалогическими схемами родства, образуют, как бы временной диапазон данного социума, выраженный в терминах поколений: от предков к потомкам, сохраняя мифопоэтическую традицию изузности. Все последующие преобразования мифического (космического) ощущения времени в эпических памятниках в славную «историю» героя и народа напрямую связано с преобразованием социосферы и, соответственно, перераспределением социокультурных функций носителей мифопоэтической традиции. Параллельно этому происходило и перераспределение дискурсивных функций, поскольку, следуя теории М. Фуко, все социальные практики имеют дискурсивный характер и существующее их «расслоение не является ни прочным, ни постоянным, ни абсолютным» [71, с. 7].

Фундаментальные исследования в области генезиса фольклора выявили условия преобразования мифа в сказку как процесс десакрализации мифа. Е. Мелетинский, к примеру, считает, что «деритуализация, десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических «событий», развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные – все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку» [72, с. 142; 7, с. 264]. Указанный процесс трансформации мифа проливает свет и на более широкий аспект проблемы преобразования мифологического – парадигмальное изменение в системе мировоззренческого и социокультурного бытия архаического общества.

Десакрализация мифа, сопровождающая деритуализацию мифологического бытия, ослабление и потеря мифом своей этиологичности могут рассматриваться по аналогии с постмодернистскими стратегиями как процесс «деконструирования» мифологического бытия и «децентрации» самого мифологического текста, находящегося «во власти» одной парадигмы. Единая стратегия мифа распалась на множество элементов-текстов, многообразных по своему жанровому определению и свойствам. А десакрализацию мифа, повлекшую за собой формирование фольклора, можно рассматривать как манифестацию профанического многообразия мира, а, значит, и как децентрацию, «бытовизацию» былого текста священного ритуала.

Интересна мысль В. Топорова о позднем расхождении мифа и ритуала, в результате чего ритуал «дополняется не мифом, а его поздней пересказанной, логизированной и дискретной формой. Допущение этого промежуточного состояния объясняет отсутствие мифа как жанра народной словесности», ибо он институализируется не в рамках системы жанров, а в соотношении с ритуалом как своей идеальной основой» [59, с. 60].

Императивность сообщаемого текста «священного ритуала», признания его на веру – в результате преобразования (по всей вероятности, преимущественно в условиях предварительного периода глоттогенеза – становления языка как знаковой системы, в которой предполагается связь означаемого и означающего, выраженная в звуках при продолжительной мнемотехнической обработке) сформировало то, что определяет Ж. Деррида, как «фоноцентризм». Подобная структура текста сообщения, по его мнению, универсальна и «обладает присущей ей необходимостью, которая обнаруживается повсюду в мире на определенном этапе гуманизации, истории антропоса» [73, с. 171]. Этот феномен можно рассматривать и как процесс семантической перекодировки знакового мифо-ритуального текста в повествовательный текст, обладающий теми же, но «скрытыми», парадигматическими свойствами.

Миф «аисторичен» в контексте мифоритуальной картины мира, но его повествовательная версия, по сути, интерпретативна и содействовала появлению сказки и, в первую очередь ее «архаических» вариантов. Вопрос о возникновении волшебной сказки решается некоторыми учеными в пользу того, что она появилась в одном из районов Индии, Ирана, Передней Азии, Греции, Египта и сопредельных странах на основе уже существовавших фольклорных и письменно-словесных жанров, в том числе и эпоса.

Вместе с тем, у кочевников Центральной Азии продолжительное время преобладающей формой духовной культуры было устное творчество и волшебная сказка – если не прямой, то опосредованный этап последующего формирования героического эпоса. В. Жирмунский ставит под сомнение точку зрения о необходимости наличия письменного источника в формировании волшебной сказки и полагает, что именно сказочные (богатырские) сюжеты легли в основу формирования эпоса, а не наоборот.

Сравнительный анализ сюжета эпоса «Алпамыш» и «Одиссеи» Гомера приводит ученого к заключению, что оба произведения «восходят, по-видимому, к общему, «восточному» (героическому) варианту древнего сказочного сюжета». И их сходство «позволяет поставить вопрос о древнейших связях между античной и среднеазиатской культурой, точнее – о восточных влияниях на греческую культуру». Более того, В. Жирмунский утверждает, что реконструкция сюжета сказки (под № 301 по указателю Аарне-Андреева), послужившей основой для эпического сюжета «Алпамыша» и «Одиссеи», «приводит нас к богатырской сказке, основные мотивы которой хорошо известны в сказочном эпосе тюркских и монгольских народов» [74, с. 331–335. Именно сказочные мотивы, выработанные в тюрко-монгольском фольклоре, по мнению этого ученого, являются посредствующей ступенью между мифом и эпосом.

Гипотеза, выдвинутая В. Жирмунским, пожалуй, имеет свои верифицируемые основания, ибо генезис эпоса чаще всего исторически последовательно «прочитываем» и вбирает довольно поздние напластования: события, факты и героические имена, в то время как сказка более насыщена мифологической семантикой и ее мифологический фонд концептуально космографичен в парадигмальном «измерении» пространства и времени.

Более того, мотивный анализ фольклорных текстов делает доступным проследить мифологические семантические признаки, семантические сгущения, сопоставимые с весьма древними архетипами мифопоэтического сознания. Волшебная сказка (ее архаический, и, может быть, исконный вариант) формируется не на основе повествовательного мифа, а является его изустно формирующимся коррелятом (и сам В. Пропп возводил волшебную сказку к дописьменной эпохе [75, с. 334]. По всей видимости, парадигмальные единицы мифоритуального сознания были переведены на экзотерический язык с сохранением его семантических кодов. Позднее, по-видимому, по мере ее дальнейшего устного распространения, следовательно, и приспособляемой к запоминанию и передаче, она подверглась жесткому синтаксическому структурированию, схематизации, которую В. Пропп рассматривает как модель сюжета сказки, построенной из постоянных тридцати одной единиц – «функций». (Следует помнить, что «функции» не наличествуют в тексте сказки как некие вербально (словесно) выраженные константы, а являются лишь умозрительными категориями структурного анализа ее сюжета, с помощью которых определяется синтагматический строй словесного жанра).

Проникая затем в иные культурно-исторические контексты, исходный (архаический) вариант сказки изменялся в деталях, приспособлялся к новым культурным реалиям, но чаще всего сохранял нормы своей синтагматики, как устойчивого конструкта сюжетостроения, оптимального для восприятия, запоминания, передачи, воспроизведения и адаптивной обработки. Изменение синтагматического строя и парадигмальных единиц волшебной сказки в сторону исторической и бытовой описательности, по всей видимости, также повлияло на процесс формирования героического эпоса (народов Центральной Азии), который структурно сохраняет основную сказочную сюжетную

линию. Причем, только в тюрко-монгольском героическом эпосе сохраняется исконный сказочный мотив магической неуязвимости героя – протагониста.

Следует отметить существенный элемент номадической мифоритуальной стихии, присутствующий в структуре волшебной сказки «Ер-Тостик», связанный с сакральным образом коня, который не только сопутствует в странствиях героя, но и берет на себя функцию его спасителя. Как предполагает современный итальянский ученый Ф. Кардини, что «функциональный и сакральный аспекты культуры лошади развивались параллельно. И все-таки центром распространения культа лошади остается ее первоначального окультуривания – степное сердце Евразии» [76, с. 65].

Последнее открывает возможность анализа сказки в аспекте важного для культурологического осмысления феномена любого текста – его хронотопа, в котором отражается концепция пространственно-временной организации как способа бытия человека данной культурно-исторической целостности. В данном случае разговор может вестись о номадическом хронотопе, т.е. о пространственно-временной картине мира кочевой культуры.

К примеру, казахская сказка «Ер-Тостик» строится по классическому типу своего жанрового сюжетосложения: в космогонический миф вплетается антропогонический миф с распространенным мотивом о чудесном рождении героя и его странствиях. Мифологические элементы здесь не являются неким «дополнительным», или «сверхсюжетным» компонентом, в то же время некоторые из них существуют и в своих исходных формах. Скорее всего они являются неким мифологическим семантическим фоном сказочного действия, реальности ее внутренней событийности.

Сказочный сюжет – не воспоминания о мифологическом прошлом, не возврат к нему, а отклик на настоящее посредством редукции мифологического «трансисторизма» (по Леви-Строссу, миф означает и выражает одновременно настоящее, прошедшее и будущее). Поэтому миру сказочной «реальности» не противостоит мир фантастического, они находятся в тесном соседстве, при этом не сливаясь воедино: «...движение героя по вертикали в нижние миры, встречи с нечеловеческими существами представляют основную сюжетную доминанту» сказки. Причем, нижний мир воспринимается таким же реальным, как обычный. Все встреченные герою в подземном мире существа антропоморфны и персонифицированы и в них угадываются мифологические объекты, что подробно описывает А. Жаксылыков [78, с. 51–52]. Пространственная же проекция мифологической парадигмы в этой сказке исходит из позиции наличного бытия, т.е. «здесь-бытия» и континуальна со временем. Этот способ изображения событий характерен для устного способа коммуникации, для которой важным является изображение «как он есть в реальности» высказываемого и воспринимаемого текста.

Сюжет, выстроенный по вертикальному движению героя в нижние миры, часто встречается в фольклоре других народов. Этот сюжет, по всей видимости, восходит к способу архаического мифологического мышления кодировать мир посредством систематизации элементов мира, заимствованных

из обыденной жизни. Исследователи мифологии и фольклора полагают, что в различных культурных традициях мифологема о происхождении человечества от брачного союза неба и земли заимствованы из практики. Таким образом формировалась космологическая модель: от вступления неба в брак с землей рождается первочеловек. Этот принцип использовался и для осмысления всего универсума. С этим же связаны первые попытки осмысления космогонии и космологии.

Известно и множество памятников древнетюркской письменности, в которых воспроизводится миф о сотворении «сынов человеческих» между «голубым небом» (Тенгри) и «бурой землей» (Умай). «Тенгри у казахов – трансцендентный мир бытия, он и дух, и тело, скорее их единство. ...в казахском традиционном мировоззренческом синкретическом сознании тенгри – это инобытие бытия», – считает казахский ученый С. Ак-Атай, и, ссылаясь на исследования древнетюркских рунических памятников И. Стеблевой, выводит следующие функции религиозной системы тенгрианства: «указание на верх (т.е. верховное монотеистическое божество); созидаящая функция; покровительственная функция; функция распределителя человеческого судьбы; связь с мужским началом (предком)» [79, с. 98].

Автор пишет о древнейших источниках тенгрианства и широком распространении самого слова «тенгри» и его разновидностей (тенгрия, танара) для обозначения верховного божества среди алтайцев, хакасов, шорцев, киргизов, узбеков, уйгуров, татар, монголов, казахов. «Тангарао – один из главных богов полинезийского пантеона, Дангир – верховное божество древних шумеров». Думается, что тенгрианство следует рассматривать в определенном культурно-историческом контексте, который вносит свои частные коррективы как в онтологическую, так и функциональную природу этого типа мировоззрения.

В целом же, можно говорить о том, что политеизм – фон генезиса представлений об индивидуе. Не тип верования определяет тип культуры, а культура в целом налагает на верование свои характерные черты. Скажем, когда речь идет о политеизме греческой античности, то, как известно, понятие личности выводилось из полисного бытия: индивид выступал как эманация космоса (равного полису).

В космосе кочевников индивид имеет свой социокультурный код. Именно здесь наиболее четко выявляются социокультурные основания появления героического индивидуального начала, поскольку человек не эманация божественного, а есть тот, кто должен удержаться в рамках той свободы, которым наделило его небо, небесное божество, т.е. «кутом». (Кут – у тюркоязычных народов имеет несколько значений: душа-«двойник» человека, «жизненный эмбрион», даруемый свыше Богом, сгусток энергии, некое семя жизни, счастье, благодать, одариваемый Тенгри *кутом* делает хана обладателем верховной власти).

Кочевой тип культуры, в частности древнетюркский опыт, который унаследовала казахская культура «героической эпохи», безусловно, не безразлична к трансцендентному, собственной «вертикальной модели бытия». Однако эта трансцендентность не тяготила человека сознанием тотальности собственной



несвободы, а, напротив, человек был ответственен за обладание свободой, дарованной ему Тенгри. В сознании жырау – духовного вождя – эта ответственность была облечена в моральную установку – достоинство, которым в первую очередь обладает он сам, и которого он требует от своих соплеменников.

Коммуникативное пространство как совокупность сфер речевого общения наделено своими социальными языковыми, когнитивными и прагматическими правилами. Бытование языка и речи в устной форме усиливает функцию процесса говорения/слушания как основного способа реализации языковой личностью потребностей своего бытия. Поэтому поэзия жырау представляет собой особый вид речевой деятельности в подобной лингвокультурной ситуации. С одной стороны, вступая в межличностные отношения со слушателем, он берет на себя роль актора, выступающего в соответствии с системой нормативных «экспликаций», а с другой – он автономная личность, с собственной концепцией самой себя. «Именно идентичность интерсубъективно признаваемого Его выражает себя в значении перформативно употребляемого местоимения первого лица с точки зрения, как автономии, так и индивидуальности» [80, с. 205].

По сути, функция жырау сводилась к формированию консолидирующей идеологии складывающейся этнической общности. В связи с этими задачами их поэзия опиралась на ценностные структуры и символы, которые сложились в ментальности народа. Формирование национально-этнического самосознания происходит посредством интерпретации исторической судьбы народа и смысла культурных реалий в терминах устоявшихся символов и ценностей, через придание им требуемого смысла. Аккумулятивная роль поэзии жырау в общих чертах сведена к селекции критериев «работающих» в социально-исторической ситуации этических и эстетических ценностей и символов. Этничность в фокусе перформативного дискурса жырау ассоциировала этический идеал и аристократизм духа, чувство достоинства, которому должен следовать каждый индивид кочевого сообщества.

Идеологическая стратегия поэзии жырау, в отличие от общепринятого понимания способов идеологизаторства, не вещательна, а дискурсивна. Поскольку дискурсивность предполагает выработку целостных культурных символов, которые становятся доступными, схватываемыми в процессе взаимодействия с социальной группой или индивидом. Здесь не морализаторство в духе Монтеня, а утверждаемые императивы бытия, не анализ мотивации поступков, а их нравственная оценка. Ибо «тот, кто произносит моральные суждения и совершает моральные действия, должен рассчитывать на согласие неограниченного коммуникативного сообщества; тот, кто реализует избранную с сознанием ответственности историю жизни, должен рассчитывать на признание со стороны этой идеальной аудитории» [80, с. 206].

Таким образом, социальное значение знака, лежащее в основе социальной семиотики как теории языка и коммуникации, открывает перспективы рассматривать вопросы языка как ресурса, который находит свое выражение в символической природе культуры.

### **Список использованных источников**

1. Smith A. D. Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach. New York, 2009. 184 p. Smith A.D. Ethno-symbolism and nationalism: A cultural approach. – L.; N.Y.: Routledge, 2009. – 184 p.
2. Паин Э. А., Простаков С. А. Центр фундаментальной социологии // Russian sociological review, 2016. – VOL. 15. – No 3. – P. 255–256.
3. Березиков Н. А. Этносимволический подход к феномену идентичности \\\ Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий, 2018. – Том XXIV. – С. 391–393.
4. Турсунов Е. Происхождение носителей казахского фольклора. – Дайк-Пресс, 2014. – 319 с.; Турсунов Е. Д. Сказание о циклопе в фольклоре скифов, тюрко-монгольских народов и в «Одиссее» Гомера. Материалы научной конференции молодых ученых г. Алма-Аты. Алма-Ата, 1972.; Турсунов Е. Д. Ертегілер. Қазақ фольклористикасы. Алматы, 1972.; Турсунов Е. Д. Генезис казахской бытовой сказки в аспекте связи с первобытным фольклором. Алма-Ата, 1973.; Турсунов Е. Д. Өзектес өнер. «Қазақ әдебиеті, 21. IX. 1973 г.; Турсунов Е. Д. Сыншы, бақсылар туралы. «Қазақтың қазіргі халық поэзиясы». Алматы, 1973 (6); Турсунов Е. Д. Ритуальные посредники – зачаточный тип носителей фольклора эпохи неолита. Сб. «Наследники». Алма-Ата, 1975 г.; Турсунов Е. Д. Об отношении шаманского творчества к художественному фольклору. Сб. «Наследники». Алма-Ата. 1975.; Турсунов Е. Д. Тайные мужские союзы и поэты-затейники «сал». Сб. «Наследники». Алма-Ата, 1975.
5. Жанабаев К. Тюркский миф в эпосе, обряде и ритуале: монография // К. Жанабаев. – Алматы: Қазақ университеті, 2018. – 125 с.
6. Бурдьё П. Формы капитала // Экономическая социология / пер. с англ. М. С. Добряковой. – Random House, 2002. – Т. 3, № 5.
7. Кажгали улы Алибек. Ою и Ой. – Алматы, 2004. – 444 с.
8. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
9. Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-Французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2001. – 288 С.
10. Гумилев В. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Айрис-пресс. Серия Библиотека истории и культуры. 2017, – 560 с.
11. Қасиманов, Садық. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Қазақстан, 1969. – 248 б.
12. Шоқпаров Д. Өрімеру, 1994; Домбыражасау, 1996; Бесіккебөлеу – бабалар дәстүрі, 2001.
13. Сарыбаев Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты. А.-А., 1978.
14. Жанабилов Шайман. Казахские названия животных / Ш. Жанабилов; Под общ. ред. А. Абдрахманова. – Алма-Ата: Кайнар, 1982. – 151 с.
15. Қашағанов Хасен. Мал дәрігерлік түсіндірме сөздік / Х. Қашағанов, Ж. Бердімұратов. – Алматы: Қайнар, 1982. – 240 б.
16. Исакова М. Тамга казахов. – Астана: Сарыарка, 2012. – 387 с.

17. Субханбердин, С. Х. Дәрі-дерткедауа, жанға шипа [Мәтін]. 2 т. – Алматы, 1994. – Т. 1. – 446 б.; Т. 2. – 360 б.
18. Субханбердин, С. Х. Есірткі – қазіргізаманкеселі [Мәтін] / С. Х. Субханбердин. – Алматы: Ғылым, 2002. – 40 б.
19. Сұбханбердин, С. Х. Дәрі – дерткедауа, жанға шипа [Мәтін] / С. Х. Сұбханбердин. – Алматы, 2004. – 360 б.
20. История фармации [Текст]: учеб. пособие / Министерство образования и науки Республики Казахстан, Карагандинский университет Болашак; сост. С. К. Болдыш. – Караганда: Болашак-Баспа, 2013. – 172 с.
21. Қожабеков М. Дәрілік өсімдіктер. – Алматы: Қазақстан, 1975. – 304 б.
22. Копыленко М. М. Основы этнолингвистики. – Алматы: Евразия, 1995. – 180 с.
23. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с.
24. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000. То же: М., 2007.
25. «The Sapir-Whorf hypothesis», in Hoijer 1954: 92–105.
26. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. – Москва: Издательство Юрайт, 2023. – 303 с.
27. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. – М.: Логос, 2000. – 412 с.
28. Хомский Н. Язык и мышление. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. 121 с.
29. Колесов В. В. Язык и ментальность = Languageandmentality / В. В. Колесов. – СПб.: Петерб. Востоковедение, 2004 (Акад. тип. Наука РАН). – 237 с.; Колесов В. В. Философия русского слова. – СПб., 2002. – С. 36–55.; Колесов В. В. Тезисы о ментальности. – Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 148, кн. 2., 2006. – С. 5–13.; Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. Монография. – 2006.; Колесов В. В. Язык и ментальность: сравнение европейских менталитетов//Русский язык за рубежом № 5/2013. – С. 55–59.
30. Эмиль Бенвенист Общая лингвистика. Пер.с фр. / Общ. Ред., вступ. ст. и коммент. Ю. С. Степанова. – Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 202. – 448 с. (Лингвистическое наследие XX века).
31. Лотман Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
32. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Пер. с французского. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с. (Лингвистическое наследие XX века).
33. Галиев А. А. Казахское ханство: структура, экстра-образ и знаковый аспект. – Алматы, 2015. – 130с.
34. Гудков Д. Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики//Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. ó М.: МАКС Пресс, 2004. 168 с.
35. Эко У. Отсутствующая структура / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
36. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. – М.: Академический Проект, 2013. – 285 с. – (Философские технологии).
37. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. М., 1993. Т. 52, № 1. С. 3–9.
38. Вейжицкая А. Язык. Культура, Познание. – М., 1997. – 686 с.

39. Joar Skrede & Bengt Andersen Visualising the past for the future: a social semiotic reading of urban heritage. // *Social Semiotics* Published online: 02 Feb 2022.
40. Deborah Eicher-Catt Pierce, Dewey, and the Aesthetics of semiotics: Felt qualities, Embodied Intensities, and the Precarity of Relational fulfillment. *The American Journal of Semiotics* ISSN 0277-7126, 2022 <https://doi.org/10.5840/ajs20223475>.
41. Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. Перевод Е. Петри. – С.-Петербург. Издание А.Ф. Девриена. – 1810. – 218 с.
42. Плутарх. Застольные беседы. – Л.: Наука, 1990. – 594 с.
43. Шутова Е. В., И. Н. Степанова Дом и бездомье в философско-антропологической рефлексии // *Вестник КГУ*, 2011. № ЗСЕРИЯ «Гуманитарные науки», Выпуск 7. – С.104–109.
44. Шпенглер О. Пессимизм? // *Европейский альманах. История. Традиция. Культура*. – М.: Наука. – 1991. – 176 с.
45. Потураева Е. А., Шерина Е. А. Концепт «Дом» в гуманитарных науках: анализ понятийного, ценностного и образного компонентов// *Современные проблемы науки и образования*. – 2014. – № 6.; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=16663>.
46. Иванов В. В, Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие системы (древний период). – М.: Издательство «Наука», 1965. – 246 с.
47. Kristeva J. *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969 (Russ. ed.: Kristeva Yu. *Semiotika: Issledovaniya po semanalizu*. Translated from French E.A. Orlova, Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2013. 285 p.).
48. Саматов К. Лексемы, выражающие ахроматические цвета ак «белый», кара «черный» и боз «серый» в кыргызском языке// «Проблемы современной науки и образования» URL: <https://ipi1.ru/s/10-00-00-filologicheskienauki/691-leksemy-vyrazhayushchie-akhromaticheskie.html>.
49. Цойгнер Г. Учение о цвете (популярный очерк // перев. с немец. Э. Н. Зеллиной. М.: Изд. лит. по строительству, 197 – 160 с.
50. Nicholas L. Guardiano Transcendentalist Encounters with a Universe of Signs. *The American Journal of Semiotics* ISSN 0277-7126, Southern Illinois University Carbondale, 2021. <https://doi.org/10.5840/ajs202172772>.
51. Сулейменов О. О. Литература и жизнь. О литературе и литературах. – Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», издание первое, 2011. – 456 с.
52. Бахралинова А. Ж. Пространственная параметризация казахской языковой картины мира. – *Вестник КемГУ* 2013 № 2 (54) Т. 1. С. 174–177.
53. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свицкого; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895, [1] с.: ил.
54. Степанова Н. И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты. Идеи и идеалы №1 (11). Т.2, 2012. (130–136).
55. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с. – Серия «Психология – классика» С.71.
56. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Спб.: – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234–407.

57. Шпенглер, Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / Пер. с нем. М.: Мысль, 1993. 663 с.
58. Кант И. Критика чистого разума. // Кант И. Собр. соч. в 8 т. М., 1994, т. 3.
59. Топоров В. Н. О ритуале. – Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. – М.: Наука, 1988 – С. 7–60.
60. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философии//Культурология. XX век. Антология. – М.: ЮРИСТ, 1995. – С. 297–330.
61. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
62. Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 191 с.
63. Элиаде М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / – Перев.с фр. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. – 414 с.
64. Нурдубаева А. Р. Кииз уй: структура пространственности. – Автореферат диссертации – 1997. – 163 с.
65. Лосев А. Ф. Диалектика мифа в кн. «Из ранних произведений». – М.: Издательство «Правда», 1990. – 655 с.
66. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 218 с.
67. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. III. Феноменология познания. – М.: Академический Проект, 2011. – 398 С.
68. Леви-Стросс К. Первобытное мышление/Пер., вступ. ст., примеч. А. Островского. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с.: ил. – (Библиотека философской мысли).
69. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
70. Башляр Г. Психоанализ огня. – М.: Прогресс, 1993. – 176 с.
71. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности М. Фуко. – М., 1997. – 448 с.
72. Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора. – Фольклор. Поэтическая система. – М.: Наука, 1977. – С. 23–41.
73. Деррида Ж. в Москве: деконструкция путешествия. – М.: РИК «Культура» – 1993. – 208 с.
74. Леви-Стросс Клод. Мифологии: Сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид», 2006. – 399 с.
75. Жирмунский В. М. Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера. – Сравнительное литературоведение. Восток-Запад. – Л.: Наука, 1079. – С. 314–335.
76. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 149 с.
77. Кардини Франко Истоки средневекового рыцарства. – Сретенск: МЦИФИ, 2000. – 352 с.
78. Ак-Атай С. Тенгризм. – Культурные контексты Казахстана: история и современность: Материалы международного семинара, посвященного 100-летию М. О. Ауэзова. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 96–100.

79. Жаксылыков А. Ж. Образ, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. Типология, эстетика, генезис: Монография. – Алматы: Казак университеты, 1999. – 422 с.
80. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности. – О человеческом в человеке. – М.: Полииздат, 1991. – 384 с.

# ТҮЙІНДЕМЕ

## ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТІ ӘЛЕМІНІҢ БЕЙНЕСІ: ТЕОРИЯЛЫҚ-ӘДІСНАМАЛЫҚ АСПЕКТИЛЕРІ

Қазақтың мәдени дәстүрінің негізінде әлеуметтік тәжірибелердің бірі – ат-көшпелі өркениет жатқанына ешкім күмән келтірмейді. Отырықшылық пен көшпенділік дәстүрлі түрде адам өмірінің екі баламалы түрі, яғни әлемнің мәдени орналасуының екі түрлі түрі ретінде ұсынылады. Мәдениеттің бір түрі ретіндегі номадизм туралы ойдың өзектенуі, бәлкім, оның қатаң айғақтарында да, жасырын түрінде де, символдық түрде көмескіленген және басқа мәдениеттер қабылдаған элементтерінде, содан кейін «басқа» түрінде мәдениет тілдерінде көрініс тапқан әлем туралы өзіндік білім жүйесі бар зерттелетін мәдениеттің маңызды сипаттамаларын түсінуге ықпал ететін зерттеу координаттарын іздеуге бағытталған.

### 1.1 Этносимволизм және мәдени сәйкестілік: кейбір әдіснамалық ұстанымдар

Тілдің лингвистикалық мағынада кез келген мәдениеттің негізгі коды ретінде әрекет ететіндігін қазіргі ғылым да мойындап отыр. Сонымен қатар, мәдениет өзінің тілдік көрінісінің бір түрімен шектелмейді. Ол өзінің өмір сүру формаларында көп қырлы және өзінің кодтық жүйесіне ие.

Бұл, ең алдымен, өзіне тән белгілер мен нышандар жүйесінде өзіндік мәдени дәстүрлерінің негіздерін сақтайтын этникалық мәдениетте байқалады. Э. Смиттің этносимволдық тұжырымдамасы ұлттық дәстүрлердің негізінде олардың беріктігі мен өміршеңдігін айқындайтын тұрақты этномәдени нышандар кешені жатыр деген ұстанымды тұжырымдайды. Ғалым ұлттық мәдени негізі, оның қазіргі жағдайы «бұрынғы дамуға», мәдени дәстүрге, тілге, этникалық нышандарға байланысты деп есептейді.

Э. Смит ұлттық құрылыс процесін этносаяси қауымдастықтың қалыптасуына арқылы оның «ішкі әлемімен» қарастырады, ол мифтер, нышандар, құндылықтар, тарихи жад, салт-дәстүрлер, әдет-ғұрыптар, тілдік жақындық, этникалық жұмылдыру механизмдері сияқты кейбір мәдени құбылыстарда бейнеленген. Олардың сәйкестікті қалыптастырудағы рөлі зерттеуге жатады. Оның «ұлттық дәстүрлер қайта ойлап табылмайды, тек жаңашылдықпен қайта құрылады және қайта біріктіріледі» деген идеясын әдіснамалық тұрғыдан құнды деп танылуы керек. Ұлт сөзсіз белгілі бір халықтың немесе елдің ұзақ тарихының ізін қалдырады.

Этникалық сәйкестіліктердің тұрақтылығы символға, мифке және коммуникацияға негізделген. Сәйкестікті сақтау үшін әлеуметтік жадтың маңыздылығы этносимволдық зерттеулерде де әдіснамалық жетекші қағида болып табылады. Э. Смит тұжырымдамасының этносимволдық дискурсы мәдени нысандарды

олардың тарихи динамикасында этностың немесе ұлттың сәйкестендіру өзегін сақтайтын тұрақты нышандық құрылымдарды қайта құру ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Осылайша, мәдени және ұлттық бірегейлік мәселелері дәстүр мен қазіргі заман мәселесінің әртүрлі аспектілерімен өзара байланысты болып шығады. Қазіргі қазақ өнерінің үрдістерінің бірі, мысалы, қалыптасқан этномәдени нышандардағы мәдени «үлгілерге» жүгінумен ғана шектелмейді, сонымен қатар олардың ұмытылған мағыналарын іздеу, дәстүрлі мәдениеттің ең нышандық тілін қайта құру болып табылады. Осылайша, этно-символдық дискурс нышандар мен белгілердің дәстүрлі тіліне семиотикалық қатынасты өзектендіреді, сонымен қатар дәстүрлі өнерді мәдени бірегейліктің қалыптасуы мен сақталуына әсер ететін фактор ретінде қарастырудың жаңа мүмкіндіктерін ашады.

Қалыптасқан этномәдени нышандарға бағдарланған, мәдени-тарихи жадының жаңғыруына ықпал ететін мәдени сәйкестендіру коды ретінде әрекет ететін белгінің архаикалық анималистік модусына басымдық бере отырып, қазіргі заманғы қазақ қолөнерінің дизайнында негізгі үрдістердің бірі байқалады, ежелгі нышандар ат-көшпелі өркениеттің ұрпақтары – қазақтар әлемінің бейнесінің мәдени кодының негізгі құрылымдары ретінде өзектендіріледі. Бұл сонымен қатар этникалық белгілердің мағыналарын артикуляциялайтын дизайн тілінің тиімді коммуникациясының талабына бағынады, олардың рекомбинациясына мәдени генезистің әртүрлі кезеңдеріндегі символизмнің ластануы ықпал етеді.

Қазақстандық брендтердің заманауи дизайны көп жағдайда «мәдениет/табиғаттың» қатаң оппозициясының архаикалық «ажыратылмауынан» басталатын белгінің анималистік модусына басымдық бере отырып, тұрақты этномәдени нышандарға сүйенеді. Бұл модус анималистік нышандарды тілдің этномәдени сәйкестендіру коды және қазақтардың дәстүрлі мәдениетінің эстетикалық әлемінің логосы ретінде артикуляциялайды және этносимволиканың құрылымдық элементі ретінде скиф-сақ эстетикасына жүгінеді. Мысалы, ертедегі көшпенділер өнерінің сақ «аң стилінің» символизмін біріктіретін брендингте танымал тұлпар мен бүркіт шынайы және енген компоненттің бірігуін білдіреді. Қазақстан геральдикасының нышандық элементтері ретінде – Ту мен Елтаңбада олар көбінесе мемлекеттік органдардың, әлеуетті ведомстволардың эмблемаларында және ҚР ірі ұлттық компанияларының логотиптерінде орталық фигура ретінде әрекет етеді. Мұндай брендингте мемлекеттік құрылымдарға тиесіліліктің белгісі ретінде геральдикалық канондардың символикасының анық көрсетілген дәйексөз немесе стилизациясы басым болады. Сондай-ақ қанатты жылқылардың, бұғылардың, арқарлардың бейнелерінде бейнеленген, оларды тікелей дәйексөздеу және деконструкциялау арқылы іске асырылатын сақ анималистік конструкциясының стилистикасы оның қазақ қолөнершілерінің кәдесый-сыйлық өнімдерінің дизайнда, сондай-ақ шығармашылық индустриялар саласында пайдаланудың үлкен символдық әлеуетін айғақтайды.

Дәстүрлі символизмге деген жаңа семиотикалық көзқарас қалыптасқан мифтік-нышандық кешенге негізделген ұлттық бірегейліктің орындаушылық



қабілеті басым болатын брендинг бөлігінде өз көрінісін табады. Бұл қоғамның онтологиялық құндылық бағдарлары саласында бекітілген мәдени жадының тұрақты «геніне» ие қолөнер өнерінің ерекше сипатына байланысты. Сонымен қатар, бұл белгілер бір мезгілде ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан қауымдастықтың өмір сүру кеңістігін ұйымдастыратын сәйкестендіру кілттері болып табылады.

Дәстүрлі формаларға сүйене отырып, заманауи қолөнер қазіргі әлемнің бейнесіне дәстүрлі атрибутика ретінде емес, этномәдениеттің тілін білдіру тәсілдерінің бірі ретінде кірігу құқығын өзіне қалдырады.

Этносимволдық дискурсқа бағдарланған әртүрлі қолөнердің заманауи қазақстандық дизайны тарих пен мәдениетті мифологиялық түсіндіруге жиі сүйенеді, осылайша өткенді жаңғырту процесі ретінде символизм кеңістігін ашады.

Бүгінгі күнге дейін қазақ мәдениетінде этникалық таңбаны өздерімен алып жүретін, өздері орналасқан нысанның мәдени бірегейлігін бейнелейтін дәстүрлі қазақ ою-өрнектері ерекше орын алады. Қазіргі заман ою-өрнекті көбінесе этностың формалды эстетикалық идентификаторы ретінде қолданады, ал бастапқыда бұл ерекше белгі жүйесі арқылы халықтың қалыптасып келе жатқан тілдік санасы мен дүниетанымын бекітетін символдық протожазудың ерекше түрі болған сияқты. Қазақтың дәстүрлі ою-өрнегі эстетикалық жағынан ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан этностың негізгі менталды тұғырларын бекітті.

Белгілі бір ою-өрнектің қасиетті мағынасын меңгерген қолөнер шеберлерінің мұрагерлік қолөнер техникасының тәжірибесінде символдық мәні мен эстетикалық мазмұны іс жүзінде жоғалып, ішінара сақталды. Дегенмен, ою-өрнек әлем кескіндемесінің тұрақты семиотикалық бекітілген түрі. Ою-өрнек әртүрлі функцияларды орындайды: эстетикалық, көркемдік, ақпараттық, «картографиялық». Әсіресе, қазақ ою-өрнегінің топологиясы туралы мәселе өзекті болып табылады, ол өзіндік егжей-тегжейлі тұжырымдамалық әзірлемені қажет етеді.

Әңгіме қазақ ою-өрнектерінің бүкіл кешенінің тілін қалпына келтіру қажеттілігі туралы болып отыр, оның әрбір элементінің мәні көшпенділер әлемінің картографиясын қарастыру контекстінде ашылады, бұл оның әлемнің символдық түрде игерілген бейнесімен және ондағы адамның орны туралы идеяларымен байланысты. Зерттеушісі Ә. Қажғалиұлы қазақтың оюы «ой» сөзінен шыққандығына назар аударады, ал «ой» ойлауды білдіретінін есте ұстаған жөн. Осылайша, «кесу/сипаттау/бекіту» ойлау процесінің идеясына баса назар аударылады, яғни оларды нақты орналастыру арқылы қиял әлемінің элементтерін ретке келтіру, киелі мағынаға ие болған заттық әлемнің кеңістігін білдіреді. Мұндай интерпретациядағы ою-өрнек тілдің ерекше түрі, мәдени тұтастықтың басқа құрылымдарымен парадигматикалық бірлікте болатын белгі жүйесі ретінде көрінеді: ол дәстүрлі өнер мен қолөнердің әртүрлі түрлерінің кеңістігінде қызмет етеді және мәдениеттің басқа тілдерімен корреляцияланады.

Ою-өрнек тілінің мәдениеттің басқа тілдерімен корреляциясы туралы ереже циклділік, кезеңділік және тіршілік айналымы туралы халықтық ойлардан бастау алатын ырғақ құбылысын мәдени әмбебап ретінде тануға негізделген. Ал архаикалық мәдени санадағы ырғақ сезімі табиғи процестерді түсінумен байланысты болғаны анық: ырғақ мәдени кеңістіктің негізін қалаған «табиғи код» ретінде әрекет етті. Демек, ою-өрнек өз мәні бойынша қазақ музыкасының, поэзиясының, биінің, дәстүрлі мәдениетінің басқа да түрлерінің метрикалық ережелеріне сәйкес келетін ырғақты бейнелеу деп болжауға болады. Дәстүрлі мәдениет тілдері әлем бейнесінің «этнометафизикалық тұжырымдамаларының» семантикасында көрініс тапқан архаикалық рәсімнің мөртаңбасына ие.

Ауызша-поэтикалық мәдениет тілдерін, күнтізбені және есептеу жүйесін, халық билерін және т.б. ою-өрнекпен салыстыру белгілік-нышандық формалардың әртүрлі құралдарымен көрсетілген нақыштардың ортақтығын, ұқсастығы мен параллельділігін көрсетті. Бұл әлемнің тәңірлік бейнесінде қалыптасқан дәстүрлі қазақ мәдениеті тілдерінің мәдени кодының біртұтас іргетасы туралы идеяны растайды.

Қазақтың дәстүрлі ою-өрнегінің топологиясын зерттеу қазіргі гуманитарлық дискурсқа М. Фуко енгізген «гетеротопия» ұғымында қамтылған идеяға негізделуі мүмкін. Мәдени, әлеуметтік және басқа кеңістіктерді түсінудің заманауи стратегиялары кеңістіктің белгілі бір түрін түсінуге енгізілген мағыналарды анықтау үшін гетеротопия теориясының негізгі тезистеріне жүгінеді. М. Фуко өзінің «Басқа кеңістіктер» атты еңбегінде гетеротопияларды әрбір мәдениет жасайтынын атап өтеді.

Қазақтың ою-өрнегін тұрмыс, ыдыс-аяқ, киім-кешек, киіз үй, қару-жарақ және т.б. заттарында қатаң белгіленген жерсіндендіруге сүйене отырып, қазақтардың заттық әлемінің киелі және бейберекет кеңістігінің гетеротопиясын қарастыруға болады, олар әлеуметтік маңызы бар және осы кеңістіктің иерархиясын анықтайды. Мысалы, тәңіршілдіктен бастау алатын әлемнің тұрақты үш бөліктен тұратын тік кеңістіктік моделі қазақ дәстүрлі мәдениетінің макро-және микроәлемдеріне жобаланып, гетеротопиядағы түрлі қағидалардың қалыптасуына әсер етеді. Бұл бөліктердің әрқайсысының белгілі бір нышандық тілге сәйкес келетін өзіндік кеңістіктік иерархиялық режимі бар. Бұл ретте біз белгілі бір заттың нышандық мәнін және оның әлеуметтік кеңістіктегі рөлін бекітетін ою-өрнек тілі туралы айтып отырмыз.

Дәстүрлі мәдениет және оның элементтері қоғамның әртүрлі онтологиялық формаларының бүкіл кешенін қамтитын этногенездің мөрін алып жүреді. П. Бурдьенің социогенезге қатысатын өндіріс практикасы мен «символдық матрицалардан» тұратын қоғамның қосқұрылымдылығы туралы әлеуметтік талдау теориясы оның қағидаларын мәдени бірегейлік, өткенді жаңғырту, дәстүрлі тәжірибені жаңғырту және т. б. мәселелерінде мәдениеттің дәстүрлі формаларын да, олардың қазіргі түрлерін де зерттеудің әдіснамалық тәсілі ретінде пайдалануға мүмкіндік береді.

Әлеуметтік талдау әдістері мәдениеттің әртүрлі формаларының көркемдік-эстетикалық және прагматикалық мазмұнын, сондай-ақ олардың ұлттық-мәдени

бірегейліктің кодтары мен матрицалары ретінде дамуының жалпы тенденциясын зерттеу үшін қолданылады. Соңғысы белгілі бір қоғамның этникалық және (немесе) ұлт ретінде стратификациясы мен коммуникациясының алгоритмдері ретінде әрекет ететін сәйкестендіру кодтарын түсіндіру, артықшылық призмасы арқылы мәдени процестерді түсінуге жақындауға мүмкіндік береді. Шын мәнінде, бұл зерттеу тәсілі кері корреляцияға ие.

Мұндай әдіснамалық тұжырым Л. Гумилевтің этно-мәдени генезис процесінің бірлігі туралы идеяларымен расталады. Еуразияшылдық идеяларына негізделген оның пассионарлылық теориясының барлық даулы түсіндірмелерімен, сондай-ақ оның этникалық даму кезеңдерінің схемасының даусыздығымен, бұл идея зерттеушілердің назарына лайық деп ойлаймыз. Этногенез және мәдени генезис процестерінің корреляциялық сипатын ескере отырып, «этникалық» және «ұлттық» ұғымдарын белгілі бір мәдени-тарихи шекаралардағы диспозитивтер ретінде түсіндіруге болады.

Бұл тенденцияларды қазіргі Қазақстанның мәдени сәйкестендіру үдерісінің дискурсивті тәжірибелері тұрғысынан қарастыруға болады, өйткені қазіргі әлемдегі сәйкестік көп жүйелі дискурсивті құрылымдардың «өзгермелі» кеңістігінде мағынасын өзгертетін нышандарды үйлестіруге бағытталған. Әңгіме қазіргі заманғы мәдениеттің жаһандық контекстке енуі туралы болып отыр, мұнда құндылықтардың «бәсекелестігі» орын алады, олар өз кезегінде ұлттық мәдениеттің идентификаторы болып табылады.

Мәдениет пен өнердегі тенденциялар кездейсоқ емес. Олар барлық жүйелік процестердің бірлігі мен тұтастығында орналасады. Ал оларды өлшеу, сәйкесінше, түсіну субъектісінің сипаттамаларымен корреляцияланған гипотетикалық көзқарас тұрғысынан контекстік оқуды талап етеді. П. Бурдьенің қоғам құрылымының құрамдас бөліктері болып табылатын және адамның санасы мен еркіне тәуелді емес, тек символизмде, тілде, мифтерде және т. б. идеяларды бағыттайтын қабылдау, ойлау және әрекет схемаларының әлеуметтік генезисі туралы идеясын еске түсіру орынды.

Э. Смиттің этносимволдық тұжырымдамасы ұлттық мәдениет пен өнердің әртүрлі нысандарының ұлттық бірегейлігін зерттеуде әдіснамалық тірек ретінде қарастыруға және қолдануға жеткілікті әлеует пен негізге ие. Бұл ұлттық тілді дамытуға, оны зерттеуге, ұлттың тілдік санасын қалыптастыру тұрғысынан дәріптеуге де қатысты. Э. Смиттің этносимволдық дискурсы мәдени нысандарды олардың тарихи динамикасында этностың немесе ұлттың сәйкестендіру өзегін сақтайтын тұрақты символдық құрылымдарды қайта құру ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Олай болса, қазақ мәдениетінің белгілері мен нышандарын ұлттық дәстүрдің негізі және бірегейлік өзегін сақтайтын және олардың тарихи динамикадағы беріктігі мен өміршеңдігін айқындайтын тұрақты этномәдени нышандар кешені ретінде қарастыруға болады. Мұны ұлттық дәстүрлер қайта жасалмайды, тек этномәдени кодын сақтай отырып, қайта жаңғыртылады деген тезис дәлелдейді. Әлеуметтік жады белгілі бір этникалық топты біріктіретін және идентификациялайтын мифтер, рәсімдер, нышандар, белгілер мен құндылықтар

құрылымында бейнеленген мәдени код жүйесінің өзегін сақтайды, мұра етеді және оның мұрагері болып табылады.

Қазақ мәдениетінің типологиялық және тарихи ерекшелігі Еуразиялық ат-көшпелі өркениеттен бастау алатын бастаулармен байланысты. Ал қазақ мәдениетінің тілінің (кең мағынасында) көптеген өзіне тән белгілері өз қиялында және әлем мен ғаламның «шексіз» кеңістігінің үздіксіз қозғалысында психикалық тұрғыдан өзін органикалық түрде жеңгенін сезінетін көшпенділер бейнесінің негізгі мағына құраушы элементтеріне барып тіреледі. Және бұл «жеңу» мәдениеттің белгілері мен нышандарының тілінде таңбаланған, әлем бейнесіне «сәйкес», оны көру және оқу семиотикалық зерттеу тәсілдерінің фокусында орындалуы мүмкін болды. Әлемнің маңызды түсінілген бейнесі әлемді бейнелейтін суретті емес, осындай картинаның мағынасында түсінілетін дүниені білдіреді.

## **1.2 Мәдени тілдерді зерттеудің кейбір аспектілері: әдіснамалық экскурсия**

Әрбір қазіргі заманның өзіндік өткені бар, оны түгендеу мәдениеттің өзін-өзі тануын әртүрлі аспектілер мен оқу нұсқаларында кеңейтеді және заттың өзіндік оптикасын қалыптастыруды талап етеді. Әрбір қазіргі заман өз мәдениетін өзінің «әлемі» тұрғысынан түсіндіруді қажет етеді, өйткені мағыналы өткенге ие бола отырып, болашаққа шынайы түрде қарап, бүгінгінің өзіндік модусын құра алады. Басқа, тарихи белсенді халықтың әлемінің бейнесімен сәйкестендірілмеу үшін бүгінгі уақыт өзінің «әлемін» түсіндіруді және қоғамдық санаға енгізілген кез-келген тарихи, идеологиялық, мәдени «мифті» түсінуді қажет етеді. Қазақ мәдениетінің өзінің онтологиялық мәселелерін түсінуі оның (мәдениетінің) тілдерін зерттеудің әдіснамалық координаттарын іздеумен байланысты, олардың әрқайсысы өзінше және халық әлемінің бейнесін біріктіреді.

Мәдениет тілдері – әлемді түсіну және қарым-қатынас тәсілі ретінде мәдениетті анықтаудың маңызды құрамдас бөлігі. Сондықтан, мәдениет тілдері туралы сөз қозғағанда, ең алдымен, оның көзге көрінбейтін семантикалық бірлік пен әртүрлілікте орналасқан түрлі тілдік формаларда жүзеге асырылатын оның нышандық мәні туралы түсінік пайда болады.

Прагматикалық функциялары тұрғысынан ең қол жетімді табиғи (лингвистикалық) тіл әртүрлі ғылымдардың ең зерттелген және әдіснамалық тұрғыдан мағыналы нысаны болып шықты. Лингвистика – жалпыадамзаттық «түгендеу» пәні ретінде табиғи тіл (тілдер) туралы ғылым мәдени формалар тілін, атап айтқанда, структурализм мен семиотиканы зерттеуге бет бұрған жаңа ғылыми пәндердің қалыптасуына шешуші әсер етті. Мұнда лингвистикалық әдістер басқа ғылымдармен ынтымақтаса отырып, мәдениет тілін белгілер жүйесі ретінде түсінуге жаңа мүмкіндіктер ашады.

Лингвистика лингвистикалық әдістер мен басқа да бірқатар ғылымдардың тоғысында пайда болған көптеген заманауи пәндердің қалыптасуына әсер етті. Атап айтқанда, салыстырмалы түрде жаңа ғылым лингвомәдениеттану, оның қалыптасуында гуманитарлық

ғылымдардың антропологиялық дискурсы белсенді рөл атқарды. Бұл ғылымның әдіснамасы адамның әлемді түсінуінің нәтижесі – тіл мен мәдениеттің өзара байланысы, ол әлемді білдіретін әмбебап құрал ретінде өзінің мазмұнын тілде бейнелейді, ал тіл мәдениетті сақтайды және таратады деген идеяға негізделген.

Лингвомәдениеттану әдіснамасы өзінің көптеген ұстанымдарында әдістермен және көбінесе оның пәндік саласында этнолингвистикамен корреляция мен тығыз байланысына көз жеткізеді, бұл мәдениет тілі туралы білімнің ең дамыған заманауи саласы болып табылады. Ал бұл, ең алдымен, халықтардың этникалық шығу тегіне деген қызығушылығымен, тілі мен мәдениетіндегі мәдени бірегейлікті іздеумен байланысты.

Этнолингвистика ауызша «корреляциялаушы» болатын тілдің лексикалық жүйесіне де қызығушылық таныта отырып, ауызша белгіленген этнос мәдениетінің тілінде өрнектеледі және сөзсіз өзінің қалыптасуы мен даму процесінде өзінің пәндігі мен әдіснамасының жаңа шекараларына жетеді, бұл мәдениеттің әртүрлі салаларында қазақтардың этномәдени ерекшеліктерін көрсететін зерттеулердің әртүрлі аспектілерінде пайда болуына әсер етті.

Әдіснамалық көзқарастары тіл ойлау түрін анықтайды, дүниені тану тәсілі тілге байланысты деп тұжырымдаған В. Гумбольдт, А. А. Потебни, Сапир-Уорф лингвистикалық салыстырмалылық гипотезасы көптеген бағыттардың бастапқы теориялық негізі болып табылады. Тағы бір әдіснамалық нұсқаулық адам санасының этникалық күйіне әсер ететін халықтық дүниетанымның әлеуметтік стереотиптер жүйесіне, танымдық матрицаларға және тұтастай алғанда менталитетке негізделген.

Осылайша, этнолингвистика семиотикадағы жүйелік тәсілдің мүмкіндіктерін ескере отырып, лингвистиканың пәндік көзқарасынан асып, өзінің әдіснамалық арсеналын кеңейтеді. Ғылыми көзқарас тек тілді ғана емес, мәдениетті де семиотикалық жүйе ретінде түсінуде барынша айқын көрінді, бұл этнолингвистиканың ғылыми бағыты – этнолингвосемиотиканың дамуына ықпал етті.

Белгілі болғандай, лингвистикалық бағыттардың семиотикалық бетбұрысы да Ф. де Соссюр семиологиясының, К. Пирстің прагматикалық белгі теориясының логикалық-философиялық семиотиканың, Н. Хомскийдің туа біткен грамматикалық құрылымдар туралы теориясының орасан зор ықпалымен байланысты болды. Міне, осылайша белгілі бір халықтың өз тілінде кодталған әлем бейнесінің этносқа ғана тән белгі жүйесін зерттейтін күрделі ғылыми бағыт пайда болды.

Тілдік сананы зерттеу этникалық танымдағы қазіргі гуманитарлық ғылымның маңызды аспектісі болып табылады. Еуропалық тілдерді орыс тілімен салыстыра отырып, В. В. Колесов француз тілі сөздер мен заттар арасындағы қарым-қатынастарды іздеудің нәтижесі және формасы бойынша риторикалық болып табылады деп атап көрсетеді. Ал неміс тілі нақты, өйткені ол заттардың тереңіне еніп, оны идеямен байланыстырады, стилистикалық тұрғыдан қисынды. Әлем көрінісінің деңгейлерінің бірі ретіндегі тілдік сананың өзіне тән белгілерін этностың менталитетін зерттеу арқылы анықтауға болады.

Бұл тұрғыда қазақтың тілдік санасы әлі толық зерттелмеген. Қазақ тілінің онтологиясы, оның символизмінің ерекшеліктері, ішкі логикасы, синтаксистік сипаттағы қазақ ойының тілдік ұйымдастырылуы мәселелері, яғни уәжді белгі ұтқырлықты білдіретіндіктен қазақ тілінде есімдіктерсіз жасауға болатын сияқты, этникалық менталитетті вербализациялау тетіктері және т.б. өзектілігін жоғалтпайды.

Тіл білімі тұрғысынан басқа қоғамдық және гуманитарлық ғылымдардың әдістемелерімен ұштастыра зерттелетін әлемнің тілдік бейнесі белгілі бір халық халықтың әлемінің тіл кеңістігінде бекітілген бейнесі ретінде ашылады. Мәдениеттің іргелі бөлігі тіл, дегенмен, белгілі бір халықтың әлемінің бүкіл бейнесінің толықтығын білдірмейді, мәдениет тілінің бүкіл палитрасын қамтымайды. Ф. де Соссюрдің тілдің таңбалық табиғаты туралы ойларын талдай отырып, Э. Бенвенист белгілі бір белгілері «лингвистикадан көшірілген» лингвистика мен семиологияның байланысын атап көрсетеді.

Тілдік жүйенің таңбалық табиғатын түсіну – семиологияның тұжырымдамалық негізі – нақты лингвистикалық (вербалды) мәртебе шегінен шығып, біртұтас тіл парадигмасындағы өзара әрекеттесу орбитасында орналасқан мәдениет әлемін әртүрлі таңбалық жүйелердің өзара әрекеті ретінде түсінудің перспективаларын ашады. Содан кейін, белгілі болғандай, Ю. Лотманның мәдениетті семиотикалық зерттеу әдіснамасына және оның «бастапқы» және «қайталама» модельдеу жүйелері туралы теориялық көзқарастарына негіз болды.

Қазіргі әлеуметтік-гуманитарлық ғылыми парадигма семиотикалық зерттеулердің жаңа көкжиектері мен болашағын ашады, бұл тұтастай алғанда тілді, мәдениетті, сананы жаңаша зерттеудің жалпы әдіснамалық базасын жаңа тұрғыда толықтырады. Тілді зерттеудегі заманауи ғылыми тәсілдер әдіснамасының кейбір аспектілеріне шолу көрсеткендей, табиғи тілдің семиотикасы таңбалық жүйе ретіндегі семиотикасы мәдениеттің басқа таңбалық жүйелерден ортақтығы мен айырмашылығы жағынан өнімді болып табылады. Семиология және оның белгілерде жасырылған әлемді «көрудің» жаңа тәсілдерін табу мүмкіндігі мәдени тілдің басқа түрлерімен немесе таңбалық жүйелермен байланысты бүкіл ұлттық универсумды сөздік өрнектеудегі әлемнің тілдік бейнесіне бағытталған.

«Лингвистикалық бұрылыс» деп аталатын әлеуметтік-гуманитарлық білім парадигмалары семиология мен семиотика кеңістігіндегі ғылымның қызығушылық объектілерін зерттеу аясын кеңейтті. Бұл терминдердің екеуі де іс жүзінде синоним болып табылады, бірақ олардың айырмашылығының нюанстары тіл, белгілер және мен таңбалар жүйесі туралы өздерінің тұжырымдамалық негіздерін жасаған әртүрлі мектептер мен бағыттардың әдіснамасының қалыптасу жолдарын көрсетеді. Егер семиотиканың «әкесі» Ч. Пирс осы ғылымның басына белгі мен символды қойса, семиологияның негізін салушы Ф. де Соссюр «тілді белгілер жүйесі ретінде» қарастыра отырып, тілді өзінің лингвистикалық мағынасынан кеңірек қарастыруға мүмкіндік ашты, осылайша мәтін теориясының пайда болуына негіз жасады. Шамасы,

мәдениет тілінің әртүрлі аспектілерін зерттейтін әлеуметтік-гуманитарлық ғылымның әртүрлі бағыттарының дамуымен, мәдениеттің белгі жүйесі ретінде, мәдениеттің мәтін ретінде, семиотика да, семиология да бір парадигматикалық матрицада бірін-бірі толықтырды.

Халықтардың мәдениеті ғасырлар, тіпті мыңжылдықтар бойы жалғасады және өзін мәдени мәтіннің белгілерінде бейнелейтін рефлексияланған сананың жиынтығының нәтижесі болып табылады. Мәдениеттің семиотикалық жүйесінің негізгі коды этникалық сананы жеткізетін таңбалық жүйе ретіндегі тіл болып табылады. Мәдениет тілдерін осындай түсіну және зерттеу этно-лингвистикалық сана, менталитет және белгілі бір халықтың бейбітшілік бейнесі туралы айтуға мүмкіндік береді, өйткені «менталитет пен лингвомәдениет» өзара анықтаушы категориялар болып табылады.

### **1.3 Концептосфера мәдениет семиосферасының ішкі жүйесі ретінде: мәдениеттанушылық түсіну тәжірибесі**

Кез келген мәдениеттің этнотаңбалық кодтары ондағы орталық орынды алады және семиотикалық зерттеу объективінде болады. Сонымен қатар, «этнотаңбалық код» ұғымының нақты анықтамасы жоқ: әрбір ғалым белгіленген заттық шекаралар мен әдіснамалық негіздерге байланысты оның мазмұнының өзіндік нұсқасын ұсынады.

Әмбебап, жалпыадамзаттық, демек, антропологиялық өлшемдердің, әлемді кодтау әдістерінің бастауы уақыт пен кеңістік, объективтілік, белгілі бір халықтың менталдық дүниетанымының, тіршілік әрекетінің, құндылық қалауының, дәстүрлерінің ерекшеліктерімен байланысты әрекеттер болуы мүмкін. (Мысалы, мәдениеттің семиотикалық тілімен берілген рәсім мәтінде үш тілдік кодты байқауға болады: ауызша (вербалды), заттық және манипуляциялық (әрекеттік).

«Код» сөзінің «кілт» ретіндегі жалпы мағынасына сүйене отырып, оны белгі жүйесі призмасы арқылы белгілі бір этностың тілдік санасын, эстетикалық-символдық дәстүрлерін біріктіретін концептосфера ретінде қарастыруға болады. Әлемнің ұлттық бейнесін көрсететін әлемнің тілдік бейнесі әртүрлі деңгейдегі тілдік бірліктермен ұсынылған. Дүниетаным ішінара әлемнің тілдік бейнесінде тұтқында болады, оның орталығы семиосфераның құрылымдық элементі ретінде концептосфера болып табылады, онда мәдени маңызды мағыналар, психикалық әлем, этнотілдік сана әртүрлі конфигурацияларда кодталған.

Өз кезегінде, мәдениеттің семиосферасы көпөлшемді, өйткені оның құрылымдық ұйымы да біртекті емес. Сондықтан концептосфера мәдени семиотика аспектісінде қарастырылған кезде «сигналдар әлемінен ақпараттың жеке бірліктері әлемі ретінде мағыналық әлемге белгілі бір мәдениеттің идеялары, бейнелері мен құндылықтары әлемімен байланысты ұйымдастыратын маңызды формалар ретінде ауысу» принципін ескеру маңызды. Мәдениеттің концептосферасын зерттеу тілде бір немесе басқа түрде «бекітілген» кодты анықтаудағы семиотикалық тәсілдерінің барлық жаңа аспектілерін ашуға

мүмкіндік береді; У Эко мұны мағынаны мағынаға айналдыру динамикасын түсінуге мүмкіндік беретін «нақты абстракция» деп атайды.

Осылайша, мәтіндердің ішкі семиотикасы арқылы берілетін әлемнің бейнесін оқу әртүрлі лингвистикалық және мәдени «дискурсивті матрицалардың» түсіндірілуі ретінде пайда болады. Семиотикалық тәсілдер стратегияларының кеңеюімен мәдениет тілін оқытудың пәндік саласының жаңа мүмкіндіктері ашылады. Әр жолы зерттелетін нысан Ю. Кристева тұжырымдамасының негізінде түсінілетін мәтін ретінде әрекет ететіндіктен, оны шындықтың түрленуі және мәтіннің пайда болу процесі оның мағынасы ретінде қарастырылады. Мәтіннің құрылымына мәдени-тарихи координаттарды, тілдің тілге дейінгі кеңістігінің белгісі туралы ұстанымын беретін «идеологеманың» мәтінаралық қызметі Ю. Кристева теориясының негізгі категориялары болып табылады. Бұған Ю. Лотманның семиотикалық кеңістікті «мәдениеттердің барлық қабаттарын» лақтырып тастайтын мәтін ретінде қарастыру пайдасына дәлелдерін қосқан жөн.

Сонымен, әдіснамалық қолдаудың маңызды аспектісі – Д. С. Лихачев ғылыми айналымға енгізген мәдениеттің «концептосферасы» ұғымы. Ол «ұлт тұжырымдамаларының жиынтығы» деп түсіндірген концептосфера ана тілінде сөйлейтіндердің ұжырымдамаларының барлық әлеуеті арқылы қалыптасады. Сондай-ақ, Д. Лихачевтің әр халықтың мәдениетінің концептосферасы «тіл сөздерінің мағынасымен ұсынылған» семантикалық салаға қарағанда кеңірек деген идеясын түсіну маңызды.

Мәдениеттің пәндік әлемі әр оқылған сайын нышандық мәтін ретінде мағынаның жаңа қырларын ашады. Семиология және оның белгілерде жасырылған әлемді «көрудің» жаңа тәсілдерін табу мүмкіндігі киіз үйдің семиосферасының ішкі жүйесі ретінде концептосфераны талдау арқылы әлемнің тілдік бейнесіне әлемнің ауызша айтылған ұлттық бейнесі ретінде жүгінуді өзектендірді.

Киіз үйдің этникалық (қазақша) атауына ерекше мән беру кездейсоқ емес, өйткені этникалық жәдігерді концепция ретінде тек шынайы тілдік өрнекте ғана талқылауға болады. мәдени артефакт тек шынайы тілде тұжырымдама ретінде талқылануы мүмкін. Киіз үй киіз үй этимологиясында жалпыға ортақ және этникалық ерекше маңызы бар «үй» тұжырымдамасы ретінде қарастырылады.

Сонымен қатар, киіз үй кеңістік семиотикасының пәндік саласы ретінде де қызығушылық тудырады, бұл ерекшелік визуалды семиотикамен жақындастырады, өйткені мұнда семиозис процесіне қатысатын және семиотикалық талдаудың әртүрлі салаларында кездесетін табиғи және мәдени факторлар бір-бірімен тығыз байланысты және өзара әрекеттеседі.

Семиосфераны зерттеу әдіснамасының бастапқы ұстанымдары Ю. Лотман ілімінің келесі ережелеріне негізделген:

- мәдениет семиотикалық сипатқа ие және белгі жүйесі ретінде әрекет етеді;
- мәдениет пен мәтін бірдей;
- мәселені зерттеудегі семиотикалық зерттеудің міндеті: тіл әлемнің модельдерін қалай жеткізеді және адам оқыған мәтінді қалай түсінеді;



- семиосфера – семиотикалық кеңістік, ол гетерогенді және әртүрлі біркелкі емес семиотикалық ішкі жүйелерді қамтиды;
- «ядролық құрылымдар» және мәдениеттің белгілі бір құрылым-данбаған семиотикалық кеңістігі бар.

Этимологиялық және түсіндірме сөздіктердің авторлары (Даль; Ушаков; Шанский және т.б.) «юрта» сөзінің шығу тегін түркі тілінен «jurt» (юрт, жұрт – қаз.) сөзімен байланыстырады, бұл кейбір жағдайларда тұрақ орнын, басқаларында түркі және моңғол көшпелі халықтарының көшпелі баспанасын білдірді. Айта кету керек, түркі тілдерінің өзінде «jurt» (юрт, жұрт) сөзі ру, отбасы, кеңірек айтқанда халық, атамекен, отан деген мағынаны білдіреді. Осылайша, еуропалық этнографтар қолданған көшпелі түркілердің тұрғын үйінің ауысуының нәтижесіне қол жеткіздік: жиі қолданылатын «юрта» терминінің тууы. Бұл сөздік мағынасында «юрта» көшпенділердің көшпелі баспанасы ретінде түсіндіріліп, өзінің бастапқы қасиетті және құндылық мәнін қабылдау шегінен тыс қалдырады. Адам үшін «баспана» ұғымы тұрғын үйден де артық; ол оның болмысының макро- және микрокосмосын білдіреді.

Мұндай контекстегі «үй» және «үйсіздік» ұғымдары кең метафизикалық мағынадан өмір сүруге арналған үй-жайлардың болуы/болмауының нақты күнделікті мағынасына дейінгі әмбебап сипатқа ие символдық екілік оппозиция ретінде әрекет етеді. Сонымен қатар, мұнда басқа мәдени типтегі, яғни отырықшы және көшпелі тілді түсіндіру қақтығысы жатыр. «Үй» тұжырымдамасының өзіндік әмбебап архетиптік мағыналық матрицасы бар, ол әрине, әр түрлі мәдени тұтастықтар (этникалық, діни, өркениетке бағытталған) контекстінде өзінің мағыналары мен мәндерінің ауыспалы жүйесін алады.

Егер киіз үйді көшпенділердің үйі ретінде қарастыратын болсақ, оның этимологиясын жалпыға бірдей қабылданған атаудағы сипаттау призмасы арқылы – «юртаны» жалпы түркі тіліндегі «jurt» туындысы ретінде қарастыратын болсақ, онда семиоздың ресурсы оны шектеулі концептосфера шеңберінде қалыптастыратын негіздерді ғана іздеуге дейін азаяды.

Бұл интерпретациядағы киіз үй тек румен, туған жермен, отбасылық құрылыммен, ата-аналармен және туыстарымен және т.б. нышандық сәйкестендіру ретінде көрінеді. Сондықтан, зерттеу мақсаттарына сәйкес келетін дұрыс талдау этникалық анықталған семизис аспектісінде көрінеді, өйткені тұжырымдамалық жүйе ретінде таңбалық жүйе тілдік сананы да, белгілі бір этностың эстетикалық-символдық дәстүрлерін де біріктіреді.

Көшпелі түркілердің «үйсіз қалу» жағдайы тек атамекенін мәжбүрлеп тастап кетумен, рудан, отбасынан шығарумен байланысты болуы мүмкін, өйткені үй олар үшін тұрақ емес. Оның үстіне, ат-көшпелі өркениет мыңдаған жылдар бойы өз мәдениетінің ең үлкен байлығы мен негіздерінің бірі – тасымалданатын тұрғын үйді жасап, сақтап қалды. Анықтама бойынша көшпелі түркілер баспанасыз қалуы мүмкін емес еді.

Қазақтар юртаны «киіз үй» деп атайды. Әлемдік мәдениеттегі «үй» тұжырымдамасының өзінің тұрақты әмбебаптығы немесе «архетиптік» кодтары бар. Атап айтқанда, бұл үйдің архетипі қасиетті кеңістік болғандықтан: оның бұл қасиеті әлемнің қасиетті осі туралы идеялармен, әлемдік ағаштың қасиеттілі-

гімен байланысты. Өздеріңіз білетіндей, үй әртүрлі гуманитарлық ғылымдарда белсенді зерттелетін мәдениеттің «негізгі тұжырымдамаларына» жатады.

Өздеріңіз білетіндей, ежелден тұрғын үйлер үш деңгей: аспан, жер және жер асты арасындағы байланысты қамтамасыз ететін әлемнің шартты, символдық осінің айналасында салынған. Осылайша, үйдің кеңістігіне қасиетті мағына берілді. Сондай-ақ, «жоғарғы-төменгі» қарама-қарсылығы ғаламның құрылымын түсінуде маңызды болып табылады (жоғарғы – аспан, төменгі – жер, сондай-ақ, жоғарғы – жұмақ, төменгі – тозақ, ортасы – жұмақ пен тозақты байланыстыратын жер үйдің символдық кеңістігіне жобаланған).

Киіз үй кеңістігінің семиозис процесі әлемнің үш құрылымды тәңірлік бейнесінде түсірілген ғарыштың елестетілген моделінде байқалады: ежелгі түркі жазбаларының ескерткіштері белгілі, онда «көк аспан» (Тәңірі) мен «қоңыр жер» (Ұмай) арасындағы «адамзат ұлдарының» жаратылуы туралы миф қайтланады. Дәл осы үш бөліктен тұратын вертикал «ядролық құрылым» функциясын және көшпенділер үйінің семиотикалық кеңістігінің макро- және микро әлеміне «проекция» ретінде кеңістіктік семиоздың кодын алып жүрді.

Кеңістікті семиотизациялау жүйесі кеңістіктік кодтаудың ішкі логикасына және оның тұжырымдамалық негіздеріне бағытталған. «Киіз үй – сыртқы және ішкі жабынның басым материалы бойынша атауы. Әрине, киіз үйді ұсынуға қатысатын коннотациялардың күрделі семантикалық ұстанымы бар.

Материал, бұл жағдайда киіз, белгілі бір маркер ретінде қызмет етеді, өйткені басқа материалдардан жасалған үйлердің басқа түрлері болған, мысалы, «ағаш үй (ағаштан жасалған), «жер үй» (тасымалданбайтын, жерге салынған).

Киіз символдық тұрғыда малдың (құрбандыққа шалынатын) белгісін білдіретін киіз жасау үшін қолданылатын материал (жүн) болып табылады. Тиісінше, ментальді-бейнелі проекция киіз үй кеңістігінің өзіне киелі қасиеттерді береді. Көшпелі түркілер әлемі мен олардың қасиетті танымын бейнелейтін қазақ ою-өрнектерінің түгелге жуық палитрасы жүннен жасалған бұйымдарда жазылған.

«Үй» тұжырымдамасы семиотикалық архетиптің бір түрі ретінде әмбебап символдық мағынаға ие. Тілдік санада бекітілген халық мәдениетінің тұжырымдамалық саласының кілті бола отырып, ол әлеуметтік кеңістіктің семиозының құрамдас бөліктерінің бірі ретінде әрекет етеді. Киіз үй семиосферасының этномәдени ерекшеліктері «киіз» лексемасына бекітілген, ол кодтау құрылымдарының семиотикалық ресурсын көрсетеді, бұл жағдайда жасырын қасиетті модальділікке бағытталған.

Семиотикалық зерттеулердің ерекшелігі пәндік әлем мен кеңістіктік формаларды кодтау ретінде қарастырылатын семиозды зерттеу, олардың белгілі бір мәдени мағыналармен, тілдік санамен, визуалды бейнелермен және әлемнің антропологиялық «өлшемдерінің» басқа модальділіктерімен шартталуын анықтауға мүмкіндік беретіндігін қабылдаудың белгілі бір конвенциясы.

Мәдени маңызы бар мағыналар, ақыл-ой әлемі, этнотілдік сана кодталған семиосфераның құрылымдық элементі ретінде концептосфераны семиотикалық талдау көркем мәтін кеңістігінде де жұмыс істейді. Бұл жағдайда

О. Сүлейменовтің шағын көлемді «Арғымақ» өлеңінің поэтикалық мәтіні тілде объективтендірілген халықтық сананың психикалық белгілері ретінде дәстүрлі қазақ мәдениеті концептосферасының базалық бірліктерін ашу стратегиясын талдау тақырыбы болуы мүмкін. шығармашылығының шет тілділік (орыс тілділік) фактісі.

Мәдениеттің рухани, идеялық әмбебаптарының ұлттық коннотацияларын бейнелеу ниетіне әсер ететін Сүлейменов құрылған көркем әлемнің тілдік номинациясы мен оның коннотациясы этностың тілдік санасының өзегін, оның әлем суреттерін білдіретін тұжырымдамаларға негізделген жағдай ретінде көрінеді.

Бұл шығармашылық жағдайдың ерекшелігі ақынның көркемдік ізденісі қазақ халқының менталитетінің негізгі тұжырымдамаларының этномәдени коннотация деңгейіне жету қажеттілігімен бетпе-бет келгенін ескерген жөн. Мұның астарында қазақтың тілдік санасын, эстетикалық және символдық дәстүрлерін біріктіретін этникалық белгіленетін концептосфераның бұрын беймәлім мағына ашылуы болды, әрбір жаңа туған мағына санадан бұрынғы таптаурындарды: ат, шабандоз, дала – әлемнің ұлттық бейнесі туралы, халық поэзиясы туралы осындай қарапайым ойды ығыстырып зерттеу ниетіне қайта оралады.

Мұндай ниет сөзөрнек жоспарының ерекшеліктерімен жүктелді – әсіресе қостілдіктің ерекше түрі: қазақша мағыналы поэтикалық мәтін орыс тілінде жасалады. Мұнда Лотманның «жеткіліксіздігінің» «диалектикасы» – мәдени кодтардың сәйкессіздік күшіне енеді.

Қазақы тілдік санасының «дала», «көшпенділік», «жол» сияқты негізгі тұжырымдамалары – мәдени-тарихи тұтастықтың рухани әмбебаптары дәстүрлі қазақ лингвосемиотикалық координаттар жүйесіне қатысты басқаша жасалған, ақынның орыс тілінде жазған мәтіндеріндегі қазақтың менталдық қағидасын, өзінің этникалық эстетикалық-символдық мәнін жоғалтпайды.

Дала да, ат та, шабандоз да ойға қонымды әлемнің фрагменттері ретінде – негізгі маркерлер, дәстүрлі қазақ мәдениетінің тұрақты идентификаторлары. Бірақ елестететін әлемді дәстүрдің статикасымен шектелуі мүмкін емес: әйтпесе ол түсінілмейді, қайталанады.

«Менің қыпшақ далам» – бірінші жолда үлкен мәдени-тарихи ландшафт орналасқан сәйкестендіру коды көрсетіледі. «Арғымақты» жазу кезінде қыпшақ тақырыбы ежелгі орыс жазбаларының скерткіштерінің кез келген басқа интерпретациялауының қалыптасқан дәстүріне теріс баға берумен ауырлатылған күрделі «тарихи» қақтығыс болғанын бүгінгі таңда бәрі біледі. Сонымен, «қыпшақ даласы» – бұл әлем бейнесінің басқа кеңістіктік-уақыттық модусы бар коммуникантқа мәтінаралық сілтеме жасайтын белгі. Қыпшақтық – «шексіз» көшпелі кеңістіктік модусы: «Аспанның шегі жоқ».

Мұнда «шеттің» кеңістіктік мағыналық жүктемесі ниеттің, іс-әрекеттің орындалу мағынасымен толықтырылды: «Мен шетіне дейін шабамын». Динамика мен қозғалыстың пайда болуымен кеңістіктің тік модусын қосуда қолжетімді панорамалық пен тұтастыққа ие болады.

«Қыпшақ даласы» – бұл әлемнің континуалды және дискретті бейнесінің контаминациясы. Сызықтық даму логикасы арғымақ қозғалысының циклына қатысатын оқиғалар динамикасының тік позициясымен үзіледі: жел, жалын, шөп, шаң, шабуыл, шу, тіпті денотативті бірлестікте де динамикалық түрде жүретін оқиғаның қандай да бір түрін білдіреді.

Әлемнің сызықтық-статикалық бейнесі тұрғысынан, номадтың өмір әлемінің тұрақтылығы парадоксалды болып табылады. Мұндағы тұрақтылық әлемнің тігінен белгіленген моделіне бекіту, рухани «байлану» болып табылады: номадтың өмірлік әлемі «мәңгілік қайта оралу» символы ретінде осы вертикальда тамыр алады. Кеңістіктік горизонталь осы өмір әлемінің бір бөлігі – сәт, оқиға, іс-әрекет, жол ретінде өзектендіріледі. Мұнда онтологиялық парадигма пайда болады-болмыс, оқиға нүктесіндегі тең-болмыс. Дәстүрлі қазақ қоғамының өмір салты мен әлемнің мифопоэтикалық бейнесі қазақтардың «физикалық кеңістіктің топонимикасында және ондағы бағдарлау тәсілдерінде, виртуалды және музыкалық кеңістігін ұйымдастыруда» көрініс тапқан кеңістіктік түсініктерге әсер етті.

«Қала мен дала» теориялық тұрғыдан екі антиномиялық және бір мезгілде екіұшты семиотикалық фигуралар болып табылады, олар топологиялық тұрғыдан мәдениет пен өмір салтын екі түрлі типті бейнелейді. Сонымен қатар, О. Сүлейменов үшін бұл мәдени кеңістіктер «өзіндік» – «бөтен», «қасиетті» – «профан» оппозициясында белгіленбейді: арғымақ үшін қала мен дала – бұл жай ғана еңсерілетін кеңістік, ақын үшін – елестететін, көрінетін, өмірлік маңызы бар кеңістік. Дәстүрлі қазақ мәдениетінің «базалық кеңістіктік моделі» «қабатты және ризомдық модельдердің» қасиеттерін біріктіреді. Басқаша айтқанда, әлемнің дәстүрлі қазақы бейнесіне тән кеңістіктік модель тәңірлік дүниетанымға қайта оралатын және ландшафт түрімен сипатталатын «осында» және «қазір» көлденең құрамдас бөліктерін жаңартып, өзектендіретін үш бөліктен тұратын вертикаль тұрақтылығын білдіреді. Мұндағы ризоматика Ж. Делездің номадизм теориясына сәйкес «ацентристік презумпцияға» ие кеңістіктің ситуациялық конфигурациясының қызметін атқарады.

Ақынның санасы кеңістікті сандық өлшемде орталықтандырмайды немесе иерархияламайды. Қазақ халқының құндылық қағидалары мен О. Сүлейменовтің жеке адамгершілік ұстанымы призмасы арқылы сынған көшпенділердің «қодтан тыс аумақтандыру» қағидасы ақынның: «Тауларды аласартпай, даланы асқақтатайық» деген ұстанымын айқындаса керек. Кеңістік семиотикасы тұрғысынан дала мен таулар осы тұрғыда нақты географияның мөлшерлері ретінде де, экомәдени топостың қасиетті символы ретінде де көрсетілген. «Арғымақ» концептосферасы да, О. Сүлейменовтің әлемдік бейнесі де қостілді лингвистикалық санаға бағытталған мәдени коннотация призмасы арқылы «ашық жазықтыққа сапалы сараланбаған текшелерді шашудың» ризоматикалық «стратегиясында» жүзеге асырылады.

Сонымен бірге, бұл жағдай поэтикалық мәтіннен этникалық өрнектелген менталитет жолдарын көрсететін өзекті дискурсивті белгілерді іздеуді күшейтеді. Қазақ жыраулары поэзиясының орындаушылық сипатына сілтеме

жасайтын «жанр жады» көрінеді. Біріншіден, жырау сөзінің орындаушылығы айтылғанның ақиқаттығын немесе жалғандығын айқындамайды, ол болмыстың символдық белгіленген кеңістігінде мәдени кодты қалыптастыру мен бекітуден тұрады. Екіншіден, қазақ жырауларының орындаушылық дискурсында мағыналық қалыптастырушы функцияны қазіргі уақыттағы «өзін-өзі сөйлейтін болмыс» сияқты болмыстың өзектілігін «бекітетін» номадиялық хронотоп орындайды, сондықтан ол импровизациялық нысандарда, яғни иауызша тілде айтылады.

Жырау, өздеріңіз білетіндей, мифопоэзиялық дәстүрді сақтаушы да, тасымалдаушы да, тиісінше, жасаушы да. Эпостың орындалуы – бұл эмпирикалық ортаның онтологиялық өзгерістерін жүзеге асыратын орындаушылық әрекет (мысалы, әңгімешінің дауысы кейіпкердің дауысына айналады, эпостың орындалатын орны оның Отаны, эпикалық география әдеттегі ортаға салынған), оны «өзекті онтология» деп атауға болады. Өз кезегінде эпикалық мәтіннің өзі символдық капитал ретінде «дүниетанымдық координаттарды немесе мәдени ортаның логикасын белгілейді», «дүниетанымдық координаттарға абсолютті мәртебе береді», «эпоста бекітілген идеалды логика берілген мәдени ортаның шындығына айналады».

Ақырында, қазақ аксиосферасының тұрақты «мәдени қаһарманы» арғымақ номад үшін өзінің профаникалық және қасиетті маңыздылығының әртүрлі қырларында бейнеленген: міне, ол жай ғана «қаракер», «жас ат» тулаған қанды арғымаққа айналады, оның астында «шөп өртенеді», «тұяқтарымен соқпақтарды дүбірлетеді». Жас аттың арғымаққа айналуымен қатар қарқын ырғағының күшеюі байқалады: қазақ тілінде жас жылқы атауында қалыптасқан «арғымақ» коннотациясы өзінің ерекше эстетикалық және символдық қуатымен қазақтың батырлық эпостарына барып тіреледі. Нәтижесінде бұл баяндау мәтіні емес, бейнелеу мәтіні.

О. Сүлейменовтің әлем бейнесі жазықтық немесе сызықтық көркем кенеп емес: мәтіннің құрылысы «монтаждау» принципімен, картиналардың, кейде тіпті эпикалық кенептердің динамикалық өзгеруімен сипатталады. Сондықтан әлем бейнесінің өзі динамикалық және оны «кино-картина» ретінде оқуға болады: бейнеленгеннің визуалды сипаты басым, әрбір «кадр» кино тіліне аударылатын «автономды». (Оның сценарийлері бойынша «Балкон», «Атамекен» – «Әкелер жер» кинофильмдері түсірілгенін еске салған жөн).

Осылайша, концептосфераны мәдени тұрғыдан түсінудің ерекшелігі: «егер формальды тілдер үшін кодтың қолайлы метафорасы «ереже» болса, онда семиотикалық кеңістік деп түсінілетін мәдениеттің символдық жүйелері үшін мұндай метафора «аударма», ал кодтау мен декодтаудың сәттілік критерийлері басқаша болады». Мәдениеттің таңбалық жүйелерінің ішінде семиосфера кеңістігіне енген тілдік тұжырымдама «әлеуметтік-мәдени коммуникациядағы семиозис пен мағыналық процестердің мәнін түсінуге және сәйкесінше олардың ерекшеліктерін ескеруге мүмкіндік береді».

#### **1.4 Қазақтың дәстүрлі мәдениетінің әлемдік бейнесі құрылымындағы хронотоп, мифология, эпикалық уақыт және қаһарман.**

Хронотоп құбылыс ретінде болмысты сөзсіз «түсінудің» негізгі тәсілдерінің бірі болып табылады, деп жазады А. Ухтомский, «болмыстан өшпес оқиғалар». Әрбір мәдениет оны түсінудің және сәйкесінше әр түрлі тілдік формада білдірудің өзіндік тәсілін дамытады. Мысалы, М. Бахтин әдебиеттің хронотопындағы жетекші бастама уақыт деп есептеді. Бұл ерекшелікті әлеуметтік-тарихи уақыттың сызықтық модальділігі үлкен уақыт шекарасындағы оқиғаларды қамтитын ірі баяндау жанрлық формаларының қалыптасу кезеңімен байланысты болуымен түсіндіруге болады.

Дәстүрлі, мифологиялық және ғұрыптық мәдениеттерде уақыт пен оның ағымдылығы туралы ұтымды түсінік жоқ, ал жаңа еуропалық мәдениет энтропиялық уақытты санаудың символы болып табылатын сағаттарға үнемі «қарайды» немесе оның азаюымен жүгіру. Құм сағаты – өткен уақытты емес, осы жерде және қазір болып жатқан оқиғаны бейнелейді және бұл мәдениеттің агонистік элементі үшін маңызды.

Архаикалық немесе дәстүрлі мәдениеттің уақыты бастапқы/шексіз режимде немесе әдетте «циклдік» деп аталады. Ал «кеңістік барлық сыртқы түйсіктердің негізінде жатқан қажетті априорлық түсінік. Кеңістіктің жоқтығын ешқашан елестету мүмкін емес, дегенмен заттардың жоқтығын елестету қиын емес», – деп есептеді Э. Кант.

Дәстүрлі мәдениеттерге қатысты «хронотоп» ұғымын қолдану уақыттың немесе кеңістіктің шартты «артықшылығына», олардың әлем бейнесіндегі қатынастарына да ие. Егер әлемнің архаикалық, ғұрыптық-мифологиялық бейнесі туралы айтатын болсақ, онда сабақтастық мәселесі символдағы қасиетті, ерекше маңызды және заттық жодтау әдісі ретінде мифология» қағидаттарына бағынады. Әрине, бұл жерде физикалық уақыт пен кеңістікті, олардың тұжырымдамасын түсіну мүмкін емес. Керісінше, А.Ухтомский анықтамасы бойынша «болмысты түсінудің негізгі жолы» ретінде анықтаған хронотоп ұғымы дүниенің мифологиялық, мифоэпикалық суретін қарастыруға әбден жарамды.

Хайдеггердің түсінігінде, кеңістікте «оқиға өзін-өзі білдіреді және бірге жасырылады. Кеңістіктің бұл ерекшелігі тым жиі назардан тыс қалады». Кеңістік-оқиға қандай да бір мезгілдік режиммен мағыналық байланысын жоймайды («мәңгілік», «тұрақты», «бір реттік», «бір кездегі» және т.б.), ең бастысы өзекті. Дүниенің мифологиялық суретіндегі өзекті синоним қасиетті. Қасиеттілік – негізгі ақпаратты қолдайтын алгоритмді орнатуға арналған белгінің қасиеттерінде бекітілген әлемнің иерофаниясының қасиеті. Сондықтан, іс-әрекет ретіндегі ритуал да, сөз ретіндегі миф те бастапқыда ақпараттық жүйелердегі модуль мағынасына ұқсас семиотикалық потенциалды алып жүретін қасиетті белгінің қасиетіне ие.

Мифологияны тотемдік кодтардың құрылымы тұрғысынан логикалық формалар және олардың қатынастары, олардың комбинаторикасы, сондай-ақ гипотетикалық тұрғыдан мифтің құрылымын ядролық символдық формалар-

дың өзін кодтау принциптерінің ерекше логикасы ретінде қарастырған жөн. Осыған байланысты мифтің ғұрыптық шығу тегі туралы мәдениеттің семиотикалық теорияларын ескеру қажет (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров). В. Н. Топоров протомифтің ішінде ғұрып пен миф арасындағы аралық форма ретінде дыбыстарда көрсетілген мағына беруші және мағыналы байланыс пайда болатын тіл пайда болды деп сенді: ғұрып олардың маңызды қасиеттерін алдын-ала анықтады және тілдің символдық жүйе ретінде қалыптасуының негізі болды.

Ғұрыптың ерекшелігі оның киелі дүниені ұйымдастырудың белгілі бір формасы ретінде өмір сүруінде: ырым мен қасиеттілік өзара тәуелді. Бұдан ғұрып қасиеттінің семантикалық өзегін бекітетін таңбалық формалар жүйесінің бастапқы түрі деген болжам шығады. Мифті өз мағынасында түсінетін болсақ, дәл осындай қасиет берілген. Мифтің бұл әмбебап практикалық қатынасы әлемнің бейнесі «жазылған» мәдени тілдердің әрқайсысында ерекше түрде жасырылған. Таным феноменологиясында дүниетаным болмыстың құраушы элементі ретінде әрекет етеді: ол шығармашылық сипатқа ие, оны мәдени формаларды кодтаудың әмбебап әдісінің негізінде жатқан миф логикасының символдық қасиеттінің имманенттілігіне байланысты және мағынаны тудыратын әлеуеті бар әлемді құру процесі ретінде ұсынылады.

Адам бастапқыда табиғатпен көзге көрінбейтін диалогқа түсуге ұмтыла отырып, өзінің адамдық болмыс тәсіліне алғашқы қадамын жасайды, әрі алдын ала белгіленген (қалыптастырылған), әрі өтпелі (өзгермелі) өзінің экзистенциалды әлемін жасайды. Аристотельдің пайымдауынша, «ұлы және қолға алынбайтын» нәрсе оған топос, яғни «орын-кеңістік» болып көрінеді.

Бір жағынан, бұл әлем Топостың бір түрі ретінде көрінеді, оның пайда болуы тек «сипаттауда», «атауда», «белгілеуде» болады. Сондықтан миф – әлемдегі болмыстың әмбебап «топографиясы». Болмыс әлемінің өзгермелілігі топос құрылымының өзгеруімен байланысты, оның сипаттамасы адам тіліне бағынатын, бірақ оның мазмұнының символдық түрінде көрінбейтін хроностар енгізген шатасу нәтижесінде, архаикалық мифтен мұраланған. Адамның тілдік кеңістігінің өзі М. Фуко «топологиялық кеңістік» деп атайтын белгінің шексіз түсіндірмесі ретінде көрінетіндіктен емес пе, мұның бәрінің астарында мағыналардың шексіз берілуі мен пайда болуы жатыр.

Көшпелі түркілер әлемі туралы білімді кодтау иерархиясында космологиялық мифтер және олардың бір кездері киелі және жалпы тұрақты кеңістік пен уақытты кодтау принциптері, көшпенділердің кеңістіктік мәдени кодының аксиологиялық белгіленген жүйесін құрайтын кеңістіктегі бағдарлау белгілері ерекше орын алады. Әлемнің тік моделінің тіршілік әлемі ретінде тұрақты бекітілуі айқын: номадтың өмірлік әлемі «мәңгілік қайта оралу» символы ретінде осы вертикалдан тамыр алады. Кеңістіктік горизонталь осы өмірлік дүниенің бір бөлігі – бастаусыз және шексіздік сәті ретінде өзектіленеді. Сана кеңістікті өзінің көлденең өлшемінде орталықтандырмайды немесе иерархияламайды, бірақ оны әмбебап күн-мифологиялық жүйеге бағытталған бағдарына сәйкес кодтаудан қашпайды.

Номадтық хронотоп әлемнің тік моделінің қиылысу нүктесімен және көлденең сызықпен – «осындағы болмыстың» нүктесімен алдын-ала анықталады.

Бұл қиылысты кодтау («осы жерде және қазір» өмір мен мәңгілік, яғни өмір мен өлім арасындағы шекараның бір түрі) жерлеу орнын бекітуде де орын алады, оның қасиеттілігі әртүрлі белгілер арқылы көрінеді – эстетикалық материалдық формалар, олар «қасиетті ғұрыптың» кері бастамасының мәтіндері болып табылады – шынайы әлемнен «айна» болмыс әлеміне кету.

Медиалдылық (сөздің кең мағынасында) тұтастай алғанда көшпелі мәдениеттің өзіндік ерекшелігін сипаттайды, ол өзінің тік осьтік парадигмасында жасырын тұрақты болғанымен, әлемді көлденең кеңістіктік-уақыттық қабылдау мен өлшеуде циклдік динамикалық және ашық.

Көшпелі хронотоп – қазақтардың дәстүрлі мәдениетінен мұра болып қалған көшпелі түркілер мәдениетінің хронотопы өзектілік ретінде «шындықты» білдіреді, осылайша оның әрбір жаңа тәжірибесі мен қабылдауының шынайы, имманенттік болмыс ретіндегі әлеуетін артта қалдырады.

Тіршілік кеңістігінің оң және сол жақтары, жоғарғы, орта және төменгі дүниелер, «дүниенің төрт бұрышы», әсіресе шығыс (өмір елі) мен батыстың (өлім елі) мағынасы көшпелі түркілердің мифопоэзиялық мәтіндерінде өз түсіндірмесін табады. Күн құрылымы мен семантикасы қазақ киіз үйінің құрылымы мен ішкі кеңістігінде қайталанатын: оның шығысқа кіреберіспен, күн шығысқа қарай орналасуымен, сол және оң жақ жартысы тұрғын үйдің өзінде.

Француз антропологиясы К. Леви-Стросс мифологиялық ойлауды «үйретілмеген ой» деп атап, оның физикалық және семантикалық қасиеттерін ғаламды танудың ерекшелігі ретінде тану стратегиясын атап өтті. Мифология – архаикалық мәдениет тұлғасының болмыс әлеміне өмірлік қатынасының көрінісі.

М. Хайдеггердің онтологиялық интерпретациясында «Болмыс және уақыт» еңбегінде «өзіндік» болмыстың онтологиялық-категориялық анықтамасы ретінде қарастырылады. Қолда бар нәрсе оның қарапайымдылығымен, көрінбейтіндігімен сипатталады, нәтижесінде оның мәні әртүрлі дайын құралдар (саймандар және т.б.) қолда болмаған кезде анықталады.

М. Хайдеггердің бұл түсіндірмесіндегі қол асты құралдардың мәні гректер «techne» ұғымы арқылы ақыл-ойдың күш-жігері арқылы тікелей қатысуды білдіретін құрал идеясында өзінің ұқсастығын К. Леви-Стросстың дәстүрлі қоғамдағы адамның «мүддесіз» санасының ұзақ жұмысы туралы ойынан табады. Егер А. Лосев миф диалектикасының мәселелерін дамытқан болса, Ю. Голосовкер өзінің ойынша формалды логика заңдарына бағынбайтын миф логикасын зерттеуге назарын аударды.

Ол мифологиялық ойлауды өзіндік логикасы бар шығармашылық танымдық әрекет ретінде сипаттайды, онда мәндік кеңістікте жұмыс істейтін қиял үстемдік етеді. Өздеріңіз білетіндей, ғылым өзінің терминологиялық аппаратын мифологияның тілдік бірліктерін қолдана отырып, түсіндіру және логикалық құрылымдар арқылы тұжырымдамалық мағынасы бар ұғымдарды қалыптастырды.

Мифтің семиотикалық табиғатының негізгі сипаттамасы ретінде «болмыс тілінде» бейнелеу қабілеті әрекет етеді: миф шынайыға да, трансценденттікке де бағытталған, оның тұтастығы қасиетті дүниенің белгілері арқылы сақталады.



Мифтерді талдау М. Элиаданы да миф белгілі бір ғұрыптық әрекеттердің көмегімен ұрпақтан-ұрпаққа үздіксіз қайталанып, берілуіне байланысты тұрақты, мызғымас құрылым болып көрінеді деген тұжырымға әкеледі, ал космогониялық миф – мызғымас құрылым болып көрінеді. Кез келген шығармашылық үшін үлгілік модель: миф шығармашылыққа итермелейді. М. Элиада бұл жағдайда миф туралы «таза» түрде, яғни ол өзінің мифоритарлық бірлігінде болған кезде айтады.

Әрине, қоғам мен оның мәдениетінің өзгеруі мифологиядағы өзгерістерге де әсер етті. М. Элиаданың мифологияға ең күшті әсер еткен фактор – тірі табынушылық, халықтық діни тәжірибенің бүкіл саласын қол жетімсіз еткен жазу, яғни бізге жазбаша түрде жеткен мифтер – мифтің белгілі бір түсіндірмесі, әдеби қайта өңделген мәтін деген пікіріне назар аудару керек. Мифті зерттеу саласындағы зерттеу қадамдары үшін оның ойы өте маңызды, бастапқыда болған мифологияны мифтің жалпы құрылымы мен оның тарихи өзгерістерінің ерекшеліктері туралы білім жағдайында ғана қалпына келтіруге болады. Осылайша, миф кейінгі шығармашылықта реформалауға ұшыраса да, оның негізі өзгеріссіз қалады деген идея тағы да расталды, өйткені ол қиялдағы ғаламның «матрицасы» болып табылады.

Сол сияқты, Ю. М. Лотман семиотикалық қақтығыстарды қарастыра отырып, басқалармен қатар, салт-дәстүр мен жазу арасындағы, табиғи белгілер әлемі мен ұжымдық дәстүр мен мамандандырылған белгілер жүйесіндегі жеке шығармашылық еркіндік әлемі арасындағы қақтығысты негізгі деп атады. Бұл жазу тарих пен көркем шығармашылықты тудыратындығымен түсіндіріледі, яғни объектілері мифологиялық-ғұрыптық «тәртіптен» әртүрлі өзгерістер мен ауытқулар болып табылатын сананың салалары. Сызықтық бағдарланған семиотикалық үлгі ретінде жазу әлемнің циклдік тұйық, шексіз жаңғыртылатын мифологиялық және ритуалдық моделімен қайшылыққа түседі, сайып келгенде, дүниенің бір кездегі тұтас бейнесінің бөлшектенуі әсерін тудырады.

Жазудың әсерінен ұзақ уақыт бойы бұзылмаған Орталық Азияның көшпелі халықтарының мәдениеті мифологиялық және салттық тұтастықты өзгертудің өзіндік алгоритмінде дамыды. Кейінірек «тарихи» прецеденттермен және туыстықтың генеалогиялық үлгілерімен байланысты әлемнің космологиялық бейнесі белгілі бір қоғамның уақыт диапазонын құрайды, ұрпақтар тұрғысынан көрінеді: ата-бабалардан ұрпақтарға дейін, ауызекі сөйлеудің мифоэпиялық дәстүрін сақтайды. Эпостық ескерткіштердегі мифтік (ғарыштық) уақыт сезімін кейіпкер мен халықтың даңқты «тарихына» кейінгі барлық түрлендірулер социосфераның өзгеруімен және сәйкесінше, мифоэпиялық дәстүрді ұстаушылардың әлеуметтік-мәдени функциялардың қайта бөлінуімен тікелей байланысты.

Мифологиялық болмыстың бейғұрыптандырылуымен қатар жүретін мифтің бейқасиеттендірілуі, мифтің өзінің этиологиясын әлсіретуі және жоғалтуы постмодерндік стратегияларға ұқсастығы бойынша мифологиялық болмысты «деконструкциялау» және бір парадигманың «билігіндегі» мифологиялық мәтіннің өзінің «орталықсыздандырылуы» процесі ретінде қарастырылуы

мүмкін. Мифтің біртұтас стратегиясы жанрлық анықтамасы мен қасиеттері бойынша алуан түрлі көптеген элемент-мәтіндерге бөлінді. Ал фольклордың қалыптасуына әкелген мифтің бейқасиеттендірілуі әлемнің профаникалық әртүрлілігінің көрінісі, демек, қасиетті ғұрыптың бұрынғы мәтінінің орталықсыздандырылуы, «күнделіктіленуі» ретінде қарастырылуы мүмкін.

Содан кейін басқа мәдени-тарихи контексттерге еніп, ертегінің бастапқы (архаикалық) нұсқасы егжей-тегжейлі өзгерді, жаңа мәдени шындыққа бейімделді, бірақ көбінесе қабылдау, есте сақтау, беру, көбейту және бейімдеп өңдеу үшін оңтайлы сюжеттік құрылыстың тұрақты құрылымы ретінде өзінің синтагматикасының нормаларын сақтап қалды. Ертегінің синтагматикалық құрылымы мен парадигмалық бірліктерінің тарихи және тұрмыстық сипаттамаға қарай өзгеруі, сірә, негізгі ертегі сюжеттік желісін құрылымдық жағынан сақтайтын қаһармандық эпостың (Орталық Азия халықтарының) пайда болуына әкелді. Оның үстіне түркі-моңғол қаһармандық эпосында ғана батырдың – бас қаһарманның сиқырлы осал еместігінің өзіндік ертегілік сарыны сақталады.

«Ер-Төстік» ертегісінің құрылымында батырдың сапарында ғана емес, өзінің құтқарушы қызметін атқаратын, сонымен бірге қасында жүретін киелі жылқы бейнесімен байланысты номадтық мифологиялық элементтің елеулі элементі бар екенін атап өткен жөн. Қазіргі итальяндық ғалым Ф. Кардини ұсынып отырғандай, «жылқы мәдениетінің функционалдық және қасиетті аспектілері қатар дамыды. Дегенмен, жылқы культінің таралу орталығы оның бастапқы өсіруі – Еуразияның дала жүрегі болып қала береді».

Көшпелілер ғарышында жеке тұлғаның өзіндік әлеуметтік-мәдени коды бар. Дәл осы жерде қаһармандық жеке принциптің пайда болуының әлеуметтік-мәдени негіздері барынша айқын ашылады, өйткені адам құдайдың эманациясы емес, оның аспаны, аспан құдайы, яғни «құ» берген еркіндіктің бір бөлігі ретінде сақталуы керек.

Мәдениеттің көшпелі түрі, атап айтқанда, қазақ мәдениеті «батырлық дәуірдегі» мұра болып қалған көне түркі тәжірибесі трансценденталды, өзіндік «болмыстың тік моделіне» бей-жай қарамайтыны сөзсіз. Алайда, бұл трансценденттілік адамға өз еркіндігінің жоқтығы туралы сананы жүктеген жоқ, керісінше, адам оған Тәңірі берген еркіндікке ие болу үшін жауапты болды. Рухани көсем – жыраудың санасында бұл жауапкершілік бірінші кезекте өзіне тиесілі және өз тайпаларынан талап ететін қадір-қасиетке ие болды. Осылайша, тіл мен коммуникация теориясы ретінде әлеуметтік семиотиканың негізінде жатқан белгінің әлеуметтік мәні тіл мәселелерін мәдениеттің символдық табиғатында өз көрінісін табатын ресурс ретінде қарастыруға болатын перспективалар.

## **SUMMARY**

### **THE WORLD VIEW OF KAZAKH TRADITIONAL CULTURE: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS**

No one will argue that one of the social practices – equestrian and nomadic civilisation is at the heart of the Kazakh cultural tradition. Sedentarisation and nomadism are traditionally presented as two alternative types of human existence, as two different types of cultural arrangement of the world. Actualising the idea of nomadism as a type of culture, which was carried out, perhaps, both in its rigid obviousness and in its implicit, symbolically obscured and in its elements adopted by other cultures, then manifested in the guise of the "other", the thought focuses on the search for research coordinates that contribute to the clarification of the essential characteristics of the culture under study, which has its own system of knowledge about the world, expressed in the languages of culture.

#### **1.1 Ethno-Symbolism and Cultural Identity: some methodological positions**

The fact that language in the linguistic sense proper is the basic code of any culture is recognised by modern science. Meanwhile, the culture is not limited to a single form of its linguistic expression. There are many forms of its existence and it has its own code sets. First of all, it occurs in ethnic culture, which preserves the foundations of its own cultural traditions in its inherent system of signs and symbols. E. Smith's ethnosymbolic concept formulates the position that national traditions are based on a set of stable ethno-cultural symbols, which determine their longevity and vitality. The scientist believes that the cultural basis of the nation, its current state depends on the "previous development", on cultural traditions, language and ethnic symbols.

E. Smith considers the process of nation-building through the prism of formation of ethno-political community, with its "inner world", "which is embodied in certain cultural phenomena, such as myths, symbols, values, historical memory, traditions, customs, linguistic affinity, mechanisms of ethnic mobilisation. Their role in the formation of identity should be studied.

His idea that "national traditions are not reinvented, but only innovatively rehabilitated and recombined" should be recognised as methodologically valuable. A nation inevitably bears the imprint of the long history of a particular people or country.

The sustainability of ethnic identities is based on symbol, myth and communication. The importance of social memory for the maintenance of identity is also a methodological orientation in ethnosymbolic research. The ethnosymbolic discourse of E. Smith's concept allows us to consider cultural objects in their historical dynamics as a reconstruction of stable symbolic structures that preserve the identification core of an ethnos or nation. Thus, the issues of cultural and

national identity are correlated in different aspects of the problem of tradition and modernity.

One of the trends in contemporary Kazakh art, for example, is not limited to the appeal to cultural "samples" in established ethno-cultural symbols, but also to the search for their forgotten meanings, to the recreation of the symbolic language of traditional culture itself. Thus, ethnosymbolic discourse actualises the semiotic attitude to the traditional language of symbols and signs, and opens up new opportunities to consider traditional art as a factor influencing the formation and preservation of cultural identity.

One of the main trends is observed in the design of modern Kazakh handicrafts, oriented on the established ethno-cultural symbols, with a preference for archaic animalistic modus of the sign, acting as a cultural identification code, which contributes to the revival of cultural and historical memory, ancient symbols are actualised as key structures of the cultural code of the world picture of Kazakhs – descendants of the horse- nomadic civilisation. This is also subject to the requirement of effective communicative language of design, articulating the meanings of ethnosigns, the recombination of which is facilitated by the contamination of symbols of different periods of cultural genesis.

Modern design of Kazakhstani brands mostly relies on stable ethno-cultural symbols, favouring the animalistic modus of the sign, dating back to the archaic "non-distinction" of the strict opposition "culture/nature". This modus articulates animalistic symbols as an ethnocultural identification code of language and logos of the aesthetic world of traditional Kazakh culture and appeals to Saka-Scythian aesthetics as a structural element of ethnosymbolism.

For example, tulpar and golden eagle, which are popular in branding and combine the symbolism of the Saka "animal style" of early nomadic art, represent a fusion of authentic and borrowed components. And as symbolic elements of Kazakhstan's heraldry – on the flag and coat of arms, they often act as the central figure of emblems of state bodies, law enforcement agencies and in the logos of large national companies of Kazakhstan. Such branding is dominated by a clearly expressed quotation or stylisation of the symbolism of heraldic canons as a sign of belonging to state structures. The stylistics of the Saka's animalistic construct, embodied also in the images of winged horses, deer, argali, actualised through their direct quotation and deconstruction, testifies to its great symbolic potential for use in the design of souvenir and gift products of Kazakh craftsmen, as well as in the sphere of creative industries.

The new semiotic attitude to traditional symbolism finds its expression in the part of branding, which is dominated by the performativity of national identity, based on the established mytho-symbolic complex. This is due to the special nature of craft art, which has a stable "gene" of cultural memory, fixed in the sphere of ontologically valuable reference points of society. Moreover, these reference points are at the same time the identification keys of the community organising the space of its existence, passed on from generation to generation.

Based on traditional forms, contemporary crafts reserve the right to fit into the modern world picture not as an attribute of the traditional, but as one of the ways of expressing the language of ethno-culture.

Contemporary Kazakhstani design of various crafts, oriented towards ethnosymbolic discourse, based more often on a mythologised interpretation of history and culture, thus opening up the expanse of symbolic creation as a process of modernising the past.

Traditional Kazakh ornaments, bearing the stamp of ethnicity and visually signalling the cultural identity of an object on which they are placed, occupy a special place in Kazakh culture to this day. Modernity for the most part uses ornament as a formal aesthetic identifier of ethnicity, while originally, it seems, it was a special form of symbolic proto-prescription, fixing the emerging linguistic consciousness and worldview of the people with this peculiar sign system. Kazakh traditional ornament fixed the basic mental attitudes of the ethnos, aesthetically transmitted from generation to generation.

The symbolic meaning and aesthetic content were practically lost, partially preserved in the practice of hereditary craft techniques, masters with knowledge of the sacred meaning of this or that ornament. Meanwhile, ornament is a stable semiotically fixed form of the world picture. Ornament fulfils various functions: aesthetic, artistic, informational, "cartographic". The question of the topology of Kazakh ornament, which requires its own detailed conceptual development, is particularly relevant.

It is about the need to restore the language of the entire complex of Kazakh ornament, the meaning of each element of which is revealed in the context of considering the cartography of the nomad's universe, which is related to his symbolically mastered picture of the world and ideas about the man's place there. It should be remembered that ornament in Kazakh is called "oiu" – "to cut", and the thought in Kazakh is "oi", which is emphasised by Kazakh researcher A. Kazhgali uly. This emphasises the idea of the thought process of "cutting/describing/fixing", i.e. ordering the elements of the imaginary universe by means of their precise placement, signifying the space of the material world endowed with sacred meaning.

In this interpretation, ornament appears as a special kind of language, a sign system that is in paradigmatic unity with other structures of the cultural whole: it functions in the space of various types of traditional arts and crafts and is correlative with other cultural languages.

The position on the correlativity of the language of ornament with other cultural languages is based on the recognition of the phenomenon of rhythm as a cultural universal, dating back to folk ideas about the cyclicity, periodicity and circularity of existence. And it is obvious that the sense of rhythm in the archaic cultural consciousness was associated with the understanding of natural processes: rhythm acted as a "natural code", which was put in the basis of the cultivated space. Therefore, we can assume that ornament in its essence is a visualisation of rhythm, which has its correspondence in the metric rules of Kazakh music, poetry, dance, and other types of traditional culture. The languages of traditional culture

bear the stamp of archaic ritual expressed in the semantics of "ethnometaphysical concepts" of the world picture.

The comparison of the languages of oral-poetic culture, calendar and system of calculation, folk dances, etc. with ornaments showed the commonality, similarity and parallelism of motifs expressed by different means of sign-symbolic forms. This confirms the idea of a common foundation of the cultural code of the languages of traditional Kazakh culture, formed in the bosom of the Tengri view of the world.

The study of the topology of Kazakh traditional ornament can be based on the idea contained in the concept of "heterotopia" introduced into modern humanitarian discourse by M. Foucault. Modern strategies of comprehension of cultural, social and other spaces turn to the main theses of the theory of heterotopia in order to discern the meanings embedded in the understanding of this or that kind of space. In "Other Spaces", M. Foucault notes that heterotopias are created by each culture.

According to the strictly established localisation of Kazakh ornamentation on household items, utensils, clothing, yurt decoration, weapons, etc., one can also consider the heterotopia of sacral and profane space of the Kazakh material world, which symbolically carry social significance and determine the hierarchy of this space. For example, the stable three-part vertical spatial model of the world, originating in Tengrianism, is projected onto the macro- and microcosms of Kazakh traditional culture and influences the production of various principles in the heterotopia. Each of these parts has its own spatial hierarchical modus, to which corresponds a certain symbolic language. In this case, we are talking about the language of ornament, which fixes the symbolic meaning of this or that thing and its role in the social space.

Traditional culture and its elements bear the stamp of ethnogenesis, which involves the whole complex of different ontological forms of society. P. Bourdieu's theory of socioanalysis about the two-structure of society, consisting of production practices and "symbolic matrices" involved in sociogenesis, allows us to use its principles as a methodological approach to the study of both traditional forms of culture and their modern forms in the aspect of cultural identity, modernisation of the past, revival of traditional experience, etc.

The methods of socioanalysis are applicable to the study of artistic, aesthetic and pragmatic content of various cultural forms and the general trend of their development as codes and matrices of national and cultural identity. The latter allows us to approach the understanding of cultural processes through the prism of preferences, interpretations of identification codes that act as algorithms of stratification and communication of this or that society as an ethnos and (or) nation. Actually, this research approach has an inverse correlation.

This methodological premise is supported by L. Gumilev's ideas about the unity of the process of ethno- and cultural genesis. At the same time all the existing controversial interpretations of his theory of passionarity based on the ideas of Eurasianism, as well as his scheme of phases of ethnos development, it seems that this idea deserves the attention of researchers. Taking into account the correlativity of the processes of ethnogenesis and cultural genesis, the concepts

of "ethnic" and "national" can be interpreted as dispositives within certain cultural and historical boundaries.

These tendencies can be considered in the context of discursive practices of the process of cultural identification of contemporary Kazakhstan, since identity in the modern world is more oriented towards the coordination of symbols that change their meaning in the "floating" space of multi-system discursive constructions. It is about the immersion of modern culture in the global context, where there is a "competition" of values, which, in turn, are also identifiers of national culture.

Trends in culture and art are not accidental. They are in the unity and integrity of all systemic processes. And their measurement requires, accordingly, a contextual reading in the perspective of a hypothetical attitude correlated with the peculiarities of the subject of comprehension. It is appropriate to recall P. Bourdieu's idea about the social genesis of schemes of perception, thinking and action, which are constituent parts of the structure of society and do not depend on the consciousness and will of man, directing representations not only in symbolism, language, myths, etc.

The ethnosymbolic concept of E. Smith has the potential and sufficient reason to be considered and find its application as a methodological support in the study of national identity of various objects of national culture and art. This also applies to the issues of national language development, its study and promotion from the point of view of the formation of the linguistic consciousness of the nation. E. Smith's ethnosymbolic discourse allows us to consider cultural objects in their historical dynamics as a reconstruction of stable symbolic structures that preserve the identification core of an ethnos or nation.

Thus, the signs and symbols of Kazakh culture can be considered as the basis of national traditions and a set of stable ethno-cultural symbols that preserve the identification core and determine their longevity and survivability in historical dynamics. This is confirmed by the thesis that national traditions are not created again, but only undergo reconstruction while preserving their ethno-cultural code. Social memory preserves, inherits and succeeds the core of the cultural code system embodied in the structure of myths, rituals, symbols, signs and values that unite and identify this or that ethnos as a whole.

The typological and historical peculiarity of Kazakh culture is connected with the origins going back to the Eurasian horse-nomadic civilisation. And many characteristic features of the language (in its broad sense) of Kazakh culture go back to the key meaning-forming elements of the nomad's world picture, feeling itself organically in the "boundless" space of the world and the Universe that it overcame mentally in its imagination and in constant movement. And this "overcoming" was captured in the language of signs and symbols of culture, "fit" into the picture of the world, the vision and reading of which is also possible in the focus of semiotic research approaches. An essentially understood picture of the world means not a picture depicting the world, but the world understood in the sense of such view.

## **1.2 Some aspects of the study of cultural languages: a methodological excursus**

Each modernity has its own past, the inventory of which encompasses the self-consciousness of culture in various aspects and variants of reading and requires the formation of its own optics of seeing the subject. Each modernity needs to interpret its culture in terms of its own "world", because having a meaningful past, it is able to build its own modus of the present, realistically aspiring to the future. In order not to be identified with the world picture of another, historically active nation, the present time urgently requires interpretation of its own "world" and comprehension of any historical, ideological, cultural "myth" brought into public consciousness. The comprehension by Kazakh culture of its ontological issues is connected with the search for methodological coordinates of studying its (culture's) languages, expressing each in its own way and together the people's view of the world.

Languages of culture are a substantial component of the definition of culture as a way of understanding and relating to the world. Therefore, when it comes to the languages of culture, the first thing that arises is the idea of its sign essence, realised in different linguistic forms, which are in invisible semantic unity and diversity. Natural (linguistic) language, the most accessible in terms of its pragmatic functions, turned out to be the most studied and methodologically comprehended object of different sciences. Linguistics – the science of natural language(s) as a subject of the universal human "inventory" had a decisive influence on the formation of new scientific disciplines that turned to the study of the language of cultural forms, in particular, structuralism and semiotics. Here linguistic methods in co-operation with other sciences open up new possibilities of cognition of cultural language as sign systems.

Linguistics has influenced the formation of many modern disciplines that emerged at the intersection of linguistic methods and a number of other sciences. In particular, linguoculturology is a relatively new science, the anthropological discourse of the humanities played an active role in its formation. The methodology of this science is based on the idea that the result of human understanding of the world is the interconnectedness of language and culture, which embodies its content in language as a universal means of signifying the world, and language preserves and transmits culture.

The methodology of linguocultural studies in many of its positions convinces of the correlation and close interrelation with the methods and, for the most part, in its subject area, with ethnolinguistics, which turned out to be the most developed modern branch of knowledge about the language of culture. And this is due, first of all, to the interest of peoples in ethnic origins, the search for cultural identity, which language and culture preserve in themselves.

Ethnolinguistics turns its interest to the lexical system of language, which is a verbal "correlate", verbally labelled, expressed in the language of the culture of an ethnos, and inevitably, in the process of its formation and development, reaches new frontiers of its subject matter and methodology, which influenced the



emergence of various aspects of research reflecting the ethno-cultural features of Kazakhs in different areas of culture.

The initial theoretical basis for many directions are the works of W. Humboldt, A. A. Potebny, Sepir-Whorf's hypothesis of linguistic relativity, the methodological attitude of which asserted that language determines the type of thinking, the way of cognition of the world depends on language. Another methodological reference point is the position that the basis of the worldview of the people is the system of social stereotypes, cognitive matrices, mentality in general, influencing the ethnic conditioning of human consciousness.

Thus, ethnolinguistics, going beyond the subject vision of linguistics proper, taking into account the possibilities of the system approach in semiotics, expands its methodological arsenal. The scientific approach most clearly manifested itself in understanding not only language, but also culture as a semiotic system, which served the development of a scientific direction within ethnolinguistics – ethnolinguosemiotics.

As it is known, the semiotic turn of linguistic directions was also conditioned by the huge influence of F. de Saussure's semiology, logical-philosophical semiotics, Ch. Peirce's pragmatic theory of the sign, N. Chomsky's theory about innate grammatical structures. Thus, a complex scientific direction appeared, studying the ethnospecific sign system of the world view of a particular nation encoded in its language.

The study of linguistic consciousness is an important aspect of modern humanitarian science in the cognition of ethnicity. Comparing European languages with Russian, V. V. Kolesov notes that the French language is the result of the search for relations between words and things and it is rhetorical in form. And the German language is precise, as there is a penetration into the depth of things, linking them to ideas, logical stylistically. The characteristic features of linguistic consciousness as one of the levels of the world picture can be revealed through the study of the mentality of an ethnos.

In this way, Kazakh language consciousness has not yet received its full study. The questions of ontology of the Kazakh language, peculiarities of its symbolism, internal logic, linguistic organisation of Kazakh thought, which is syntactic, as apparently the motivated sign represents mobility, why in Kazakh speech one can do without pronouns, mechanisms of verbalisation of ethnic mentality, etc. do not lose their relevance.

The linguistic picture of the world, studied from the position of linguistics in combination with the methods of other social and human sciences, it is revealed as the image of the world of a particular nation, fixed in the space of its language. The fundamental part of culture, language, however, does not represent the completeness of the whole picture of the world of this or that nation, does not encompass the whole palette of the language of culture. Analysing F. de Saussure's ideas about the sign nature of language, E. Benveniste stresses the connection between linguistics and semiology, certain features of which are "copied from linguistics". The understanding of the signification of the linguistic system – the conceptual basis of semiology – goes beyond the linguistic (verbal)

status proper and opens the prospects of understanding the world of culture as an interaction of different sign systems, which are in the orbit of interaction in a single linguistic paradigm. Then, as is known, such an idea formed the basis of Y. Lotman's methodology of semiotic studies of culture and his theoretical views on "primary" and "secondary" modelling systems (Yuri Lotman).

The modern socio-humanitarian scientific paradigm opens new horizons and perspectives of semiotic research, which replenishes in general the methodological base of the study of language, culture, consciousness in a new way. As the review of some aspects of methodology of modern scientific approaches in the study of language shows, semiotics of natural language as a sign system is productive from the point of view of its commonality and difference from other sign systems of culture. Semiology and its ability to find new ways to "see" the world hidden in signs, is addressed to the linguistic picture of the world in its verbal expression of the whole national universe, being in kinship with other forms of cultural language or sign systems.

The so-called "linguistic turn" of the paradigm of socio-humanitarian knowledge has expanded the range of studying the objects of interest of science in the space of semiology and semiotics. Both these terms are practically synonymous, but the nuances of their difference show the ways of methodological development of different schools and directions, which developed their conceptual foundations of the science of language, signs and sign systems. If the "father" of semiotics, C. Peirce, put the sign and symbol at the centre of this science, the founder of semiology, F. de Saussure, considering "language as a system of signs", opened up the possibility of considering language beyond its linguistic meaning, thus creating the ground for the emergence of text theory. Apparently, with the development of various directions of socio-humanitarian science studying various aspects of cultural language, culture as a sign system, culture as a text, both semiotics and semiology turned out to be complementary in a single paradigmatic matrix.

The culture of peoples has been going on for centuries, or even millennia, and it is the result of the sum of components of the reflexed consciousness, which in one way or another expresses itself in the signs of the cultural text. The basic code of the semiotic system of culture is language as a sign system that transmits ethnic consciousness. This understanding and study of cultural languages allows us to speak about ethnic linguistic consciousness, mentality and the image of the world of a particular nation, since "mentality and linguoculture are mutually determining categories.

### **1.3 The conceptsphere as a subsystem of the semiosphere of culture: experience of culturological comprehension**

Ethnosign codes of any culture occupy a core position in it and they are in the objective of semiotic research. Meanwhile, there is no precise definition of the concept of "ethnosignificant code": each scientist, due to the delineated subject boundaries and methodological grounds, offers his own version of its content.

The initial of universal, common to humanity i.e. anthropological dimensions, ways of coding the world can be time and space, subject matter, actions related to the peculiarities of mental worldview, world understanding, life activity, value preferences, traditions of this or that nation. (For example, in the text of a rite expressed in the semiotic language of culture, one can observe three language codes: verbal (verbal), object and manipulative (action).

Proceeding from the general meaning of the word "code" as "key", it is possible to consider it through the prism of the sign system as a conceptosphere, uniting the linguistic consciousness, aesthetic and symbolic traditions of this or that ethnos. The linguistic view of the world, reflecting the national picture of the world, is represented by linguistic units of different levels. The world understanding is partially in the captivity of the linguistic picture of the world, the centre of which is the conceptosphere as a structural element of the semiosphere, in which culturally significant meanings, mental world, ethno-linguistic consciousness are encoded in different configurations.

In turn, the semiosphere of culture is characterised by multidimensionality, as its structural organisation itself is heterogeneous. Therefore, it is important to take into account the principle of "transition from the world of signals as the world of individual units of information to the world of meaning as meaningful forms that organise the connection with the world of ideas, images and values of a given culture" when the conceptosphere is considered in the aspect of cultural semiotics. The study of the conceptosphere of culture allows us to discover new aspects of semiotic approaches to the discovery of the code "imprinted" in language in one form or another; it is what W. Eco calls "concrete abstraction", which allows us to comprehend the dynamics of transformation of meaning into sense.

Thus, the reading of the view of the world, transmitted by the internal semiotics of texts, appears as an interpretation of different linguistic and cultural "discursive matrices". With the expansion of the strategies of semiotic approaches, new possibilities of the subject area of cultural language study open up. Since each time the object under study appears as a text, understood in the key of Y. Kristeva's concept, which considers it as a transformation of reality, and the process of textual formation as its signification. The intertextual function of the "ideologeme", which gives the text structure cultural and historical coordinates, and the position on the signification of the pre-linguistic space of language are the main categories of Kristeva's theory. To this we should add Lotman's arguments in favour of considering semiotic space as a text that throws "whole layers of cultures out of itself".

Finally, an important aspect of methodological support is the notion of "conceptosphere" of culture, which was introduced into scientific circulation by D. S. Likhachev. Interpreted by him as "the totality of the nation's concepts", the conceptosphere is formed by the whole potential of the concepts of native speakers. It is also important to understand D. Likhachev's idea that the conceptosphere of each nation's culture is wider than the semantic sphere "represented by the meanings of language words".

The subject world of culture as a sign text opens up new facets of meaning with every reading. Semiology and its ability to find new ways to "see" the world hidden in signs, actualised the appeal to the linguistic picture of the world as a verbally expressed national picture of the world through the analysis of the conceptosphere as a subsystem of the semiosphere of the yurt.

The emphasis on ethnic (Kazakh) name of the yurt is not accidental, since only in authentic linguistic expression can an ethnic cultural artefact be discussed as a concept. The yurt is considered as a concept of "home" with a universal and ethnically specific meaning, encapsulated in its etymology *kiiz uy*.

At the same time, *kiiz uy* is also of interest as a subject area of space semiotics, which this very feature brings closer to visual semiotics, since natural and cultural factors involved in the process of semiosis and found in various spheres of semiotic analysis are organically intertwined and interact here.

The initial positions of the semiosphere research methodology are based on the following provisions of Lotman's doctrine:

- culture is semiotic and acts as a sign system;
- culture and text are identical;
- the task of semiotic research is to study the question: how language conveys models of the world and how a person understands the read text;
- the semiosphere is a semiotic space, it is heterogeneous and includes various uneven semiotic subsystems;
- there are "nuclear structures" and some unstructured semiotic space of culture.

The authors of etymological and explanatory dictionaries (Dal; Ushakov; Shansky, etc.) link the origin of the word "yurt" from the Turkic "jurt" (yurt, zhurt – kaz.), which, in some cases meant a place of camping, in other cases – a portable dwelling of Turkic and Mongolian nomadic peoples. It should be noted that in the Turkic languages themselves the word "jurt" (yurt, zhurt) means clan, family, more widely – people, clan lands, homeland. Thus, we have the result of the transfer of the name of the dwelling of nomadic Turks used by European scientists-ethnographers: the result of such word formation is the birth of the commonly used term "yurt". In this dictionary meaning "yurt" is interpreted only as a portable dwelling of nomads, leaving beyond the boundaries of perception its original sacral and value-laden meaning. For man, the concept of "home" is more than a dwelling: it symbolises the macro- and microcosm of his existence.

The notions of "home" and "homelessness" in such a context act as a universal inherently symbolic binary opposition, ranging from a broad metaphysical meaning to a specific everyday meaning of having/not having a place to live. Meanwhile, here lies the conflict of interpretation of the language of a different cultural type: sedentary and nomadic. The concept "house" has its universal archetypal matrix of meanings, which, of course, in the context of different cultural integrity (ethnic, religious, civilisation-oriented) gets its own variable system of meanings and sense.

If we consider the yurt as a nomadic dwelling through the prism of describing its etymology in the common name – "yurt" as a derivative of the common Turkic

"jurt", then the resource of semiosis will be reduced to the search for only those bases that form it within a limited conceptsphere. Jurt in this interpretation appears only as a symbolic identification with the clan, birthplace, family structure, parents and relatives, etc. Therefore, the analysis undertaken here in the aspect of ethnically conditioned semiosis seems to be more correct, meeting the objectives of the research, since the sign system as a conceptsphere unites both the linguistic consciousness and aesthetic and symbolic traditions of this or that ethnos.

The casus of "homelessness" for nomadic Turks is likely to be associated only with the forced abandonment of ancestral places, separation from the clan, family, since the house is not a shelter for them. Moreover, the nomadic civilisation created and preserved for thousands of years one of the greatest assets and foundations of its culture – portable dwelling. By definition, nomadic Turks could not be homeless.

Kazakhs call a yurt "kiiz uy", which means "felt house". The concept "home" in the world culture has its stable universals or so-called "archetypal" codes. In particular, it is connected with the fact that the archetype of the house is a sacredly signified space: its quality is correlated with the sacredness of the world tree, with the ideas about the sacred axis of the world. And, as is well known, the house is referred to the "key concepts" of culture, which are actively studied in various humanities.

It is known that since ancient times dwellings were built around a conventional, symbolically marked axis of the world, which provided a link between the three levels: heavenly, earthly and underground. Thus, the space of the house was given a sacral meaning. Also, the opposition "top-bottom" is important in comprehending the structure of the universe (top – heaven, bottom – earth, as well as top – heaven, bottom – underworld, middle – earth, connecting heaven and underworld was projected onto the symbolic space of the house.

The process of semiosis of the yurt space can be traced in the imaginary model of the cosmos, depicted in the three-structured Tengrian picture of the world: there are known monuments of ancient Turkic writing, which reproduce the myth of the creation of the "sons of men" between the "blue sky" (Tengri) and the "brown land" (Umai). It was this three-part vertical that carried the function of the "nuclear structure" and the key, the code of spatial semiosis as a "projection" on the macro- and microcosm of the semiotic space of the nomad's house.

The system of semiotisation of space addresses the internal logic of spatial coding and its conceptual foundations. "Kiiz uy" is a felt house, the name according to the prevailing material of the external and internal covering. Undoubtedly, the semantic position of the connotations involved in the nomination of the yurt is more complex here. The material, in this case felt, serves as a certain marker, as there were other varieties of houses made of other materials, for example, "ağash uy" (wooden), "zher uy" (non-transportable, built on the ground).

The symbolic dominant is the material (wool) of felt making, which refers to the sign of the sacred animal (sacrificed). Accordingly, the thought-image projection endows the space of the yurt itself with the properties of the sacred. Practically the whole palette of Kazakh ornament, which captured the picture of the world of nomadic Turks and their sacred knowledge, it is inscribed in woollen wares.

The concept "uy" (home) as a kind of semiotic archetype has universal symbolic meanings. Being a key concept in the conceptsphere of people's culture, fixed in the linguistic consciousness, it acts as one of the components of the semiosis of social space. Ethnocultural features of the semiosis of the yurt semiosphere are fixed for the lexeme "kiiz", which indicates the semiotic resource of coding structures, in this case oriented to the hidden sacral modality.

The peculiarity of semiotic research lies in a certain conventionality of accepting that the study of semiosis, considered as the encoding of the subject world and spatial forms, allows us to discover their conditioning by certain cultural meanings, linguistic consciousness, visual representations and other modalities of anthropological "dimensions" of the world.

Semiotic analysis of the conceptsphere as a structural element of the semiosphere, in which culturally significant meanings, mental world, ethno-linguistic consciousness are encoded, also works in the space of an artistic text. In this case, the poetic text of O. Suleimenov's small poem "Argamak" can be the subject of analysing the strategy of unfolding the basic units of the conceptsphere of the oral traditional Kazakh culture as mental signs of folk consciousness objectified in language. The fact of foreign language (Russian-speaking) of O. Suleimenov's creative work, influencing the strategy of unfolding the basic units of the conceptsphere of the oral traditional Kazakh culture as mental signs of the folk consciousness objectified in the language. Suleimenov, influencing the intention to embody their national connotations of spiritual, ideological universals of culture is presented as a situation when the linguistic nomination of the created artistic world and its connotation is based on the concepts representing the core of the linguistic consciousness of the ethnos, its picture of the world.

The peculiarity of this creative situation should be considered that the artistic search of the poet faced the need to reach the level of ethno-cultural connotation of the basic concepts of the mentality of the Kazakh people. Behind this was the discovery of the previously unfamiliar meaning of the ethnically signified conceptsphere uniting the linguistic consciousness, aesthetic and symbolic traditions of Kazakhs, when each newly born meaning displaces the previous stereotypes from the consciousness: horse, rider, steppe – such an uncomplicated idea of the national picture of the world, of folk poetry is reborn into a research intension.

Such an intention was loaded with the peculiarities of the plan of expression – a special kind of bilingualism: in Kazakh, the poetic text is created in Russian. Here the "dialectic" of Lotman's "inadequacy" – the mismatch of cultural codes – comes into force.

The basic concepts of Kazakh linguistic consciousness such as "steppe", "nomad", "road" – spiritual universals of cultural and historical integrity – do not lose their Kazakh mental beginning, their ethnic aesthetic and symbolic meaning in the texts written by the poet in Russian, created in a different linguosemiotic system of coordinates in relation to the traditional Kazakh linguosemiotic system.

The steppe, the horse and the rider as fragments of the conceivable world are key markers, stable identifiers of traditional Kazakh culture. But the conceivable

world cannot be limited by the statics of traditionalism: otherwise it is not comprehensible, but repetitive.

The first line – "My Cumans land (My Polovtsian land)" declares an identification code, behind which lies a huge cultural and historical landscape. And today everyone knows that at the time of writing "Argamak" the Cumans theme was a complex "historical" collision, burdened with negative assessments of the established tradition any other interpretations of the monuments of old Russian writing.

So, "Cumans land" is a sign with an intertextual reference to a communicator with different spatio-temporal modus of the world picture. Polovtsian is nomadic spatial modus "boundless": "the sky has no end". Here the spatial semantic load of "edge" is supplemented by the sense of fulfilment of intention, deed: "I will skip to the edge". With the appearance of dynamics, movement, space acquires panoramity, integrity, accessible to the inclusion of the vertical modus of space.

"Cumans land" is a contamination of the continuum and discrete picture of the world. The logic of linear development is interrupted by the vertical position of the dynamics of events, which are involved in the cycle of movement of the argamak: wind, flame, grass, dust, attack, rumble, even in denotative association express a certain dynamically flowing eventuality.

The stability of the nomad's lifeworld is paradoxical from the point of view of the linear-static picture of the world. The stability here consists in fixation, spiritual "attachment" to the vertically signified model of the world: the nomad's lifeworld is rooted in this vertical as a symbol of "eternal return". The spatial horizontal is actualised as a part of this life world – a moment, an event, an action, a road. The ontological paradigm of here-being, event at the point of co-existence emerges. The way of life of traditional Kazakh society and the mythopoetic picture of the world influenced the spatial perceptions, which are "reflected in the toponymy of physical space and ways of orientation in it, in the organisation of virtual and musical space" of Kazakhs.

"The city and the steppe" are theoretically two antinomic and simultaneously ambivalent semiotic figures, topologically symbolising two different types of culture, ways of life activity. At the same time, for O. Suleimenov, these cultural spaces are not signified in the opposition "own"- "other", "sacred"- "profane": for the argamak, the city and the steppe are just a space to be overcome, while for the poet they are a space to be thought, observed, and lived. The "basic spatial model" of traditional Kazakh culture "combines the qualities of "layer and rhizomic models". In other words, the spatial model characteristic of the traditional Kazakh picture of the world is the stability of the three-part vertical, dating back to the Tengrian worldview and actualised "here" and "now" horizontal component, characterised by the type of landscape. Rhizomatica here functions as a situational configuration of space, which has, according to J. Deleuze's theory of nomadism, a "presumption of acentricity".

The poet's consciousness does not centre and hierarchise space in the calculable dimension. Probably, the nomadic principle of "extra-code territorialisation" refracted through the prism of values of the Kazakh people and personal moral

position of O. Suleimenov determined the Poet's credo: "To glorify the steppe without degrading the mountains". From the point of view of space semiotics, the steppe and mountains in this context are signified both as values of real geography and as sacral symbols of ecocultural topos. Both the conceptsphere of "Argamak" and O. Suleimenov's world picture are realised in the rhizomatic "strategy" of "scattering of qualitatively undifferentiated chips on the open surface", through the prism of cultural connotation oriented to bilingual linguistic consciousness.

At the same time, this circumstance intensifies the search in the poetic text for discursive signs proper, indicating the ways of ethnically expressed mentality. The so-called "memory of genre", which refers to the performative character of Kazakh zhyrau poetry, can be seen. Firstly, the performativity of zhyrau's speech determines not the truth or falsity of what is being expressed actually but it lies in the formation and consolidation of the cultural code in the symbolically signified space of existence. Secondly, in the performative discourse of Kazakh zhyrau the meaning-forming function is performed by the nomadic chronotope, which "fixes" the relevance of co-existence in the current time as "self-talking being", that is why it is expressed in improvisational forms, i.e. in the language of oralism.

Zhyrau, as we know, is both the keeper, carrier and, accordingly, the creator of mythoepic tradition. And the performance of an epic is a performative action that results in ontological transformations of the empirical environment (for example, the narrator's voice becomes the voice of the hero, the place where the epic is performed becomes his homeland, the epic geography is superimposed on the familiar environment), which can be called "actual ontology". In its turn, the epic text itself as a symbolic capital "sets worldview coordinates, or the logic of the cultural environment", "gives worldview coordinates the status of absolute", "the ideal logic imprinted in the epic becomes the reality of the given cultural environment".

Finally, the argamak, the unchanging "cultural hero" of the Kazakh axiosphere, is embodied in different hypostases of both profane and sacral significance for the nomad: he is just a "crow", a "young horse" transformed into an argamak with hot blood, under which "the grasses will burn" and capable of "throwing the rumble of hooves in the face of timid paths". There is a build-up of tempo-rhythm along with the transformation of the young horse into an argamak: the connotation formed in the Kazakh name of the young horse – "argamak" – goes back to Kazakh heroic epics with their specific aesthetic and symbolic energy. As a result, it is not a narrative text, but more of a pictorial one.

O. Suleimenov's picture of the world is not a flat or linear artistic canvas: the construction of the text is characterised by the principle of "montage", dynamic change of pictures, sometimes epic canvases. Therefore, the picture of the world itself is dynamic and can be read as a "film-picture": the visualised nature of what is depicted prevails, each "frame" is "autonomous", translating into the language of cinema. (It is appropriate to recall here that his scripts were used to make the films "Balcony" and "Atameken" – "Land of the Fathers").

Thus, the peculiarity of the culturological understanding of the conceptsphere lies in the fact that "if for formalised languages the appropriate metaphor for the



code is "rule", then for the sign systems of culture, understood as semiotic space, such a metaphor is "translation", and the criteria for the success of encoding and decoding will be different". Within the sign systems of culture, the linguistic concept, immersed in the space of the semiosphere, "allows us to understand the essence of the processes of semiosis and meaning formation in socio-cultural communication and, accordingly, to take into account their specificity".

#### **1.4 The chronotope, mythology, epic time and protagonist in the structure of the world picture of Kazakh traditional culture**

Chronotope as a phenomenon inevitably turns out to be one of the key ways of "comprehension" of being, as A. Ukhtomsky writes, "events indelible from being". Each culture develops its own way of comprehending it and, accordingly, expressing it in different linguistic forms. For example, M. Bakhtin believed that the leading beginning in the chronotope of literature is time. This peculiarity can be explained by the fact that the linear modality of socio-historical time is associated with the period of formation of large narrative genre forms, covering events within huge time boundaries.

In traditional, mythoritual cultures there is no rational notion of time, its fluidity, while the New European culture constantly "looks" at the clock, which turned out to be a symbol of entropic time counting or its running down. The hourglass symbolises not the passing of time, but an event that is taking place here and now, and it is significant for the agonal element of culture.

Time in archaic or traditional culture is in the beginningless/infinite modus, or what is commonly called "cyclic". Whereas "space is the necessary a priori representation underlying all external contemplation. It is never possible to imagine the absence of space, although it is not difficult to imagine the absence of objects", believed E. Kant.

The use of the concept of "chronotope" in relation to traditional cultures also has its share of conditional "preference" of time or space, their correlation in the world picture. If we are talking about the archaic, ritual-mythological picture of the world, the issue of continuity will be subject to the principles of "mythology" as a way of encoding the sacred, the especially significant and thing in a symbol. Certainly, there can be no question here of understanding physical time and space, of conceptualising them. Rather, the concept of chronotope as defined by A. Ukhtomsky as "a key way of comprehending being" is quite applicable to the consideration of the mythoritual, mythoepic picture of the world.

In Heidegger's understanding, in space "the event makes itself known, and lurks together. This feature of space is too often overlooked. Space-event does not cancel its semantic connection with any temporal modus (be it "eternal", "permanent", "one-time", "once upon a time", etc.), the main thing is actual. The synonym of the actual in the mythological picture of the world is the sacral. Sacredness is a property of the hierophany of the world, which is enshrined in

the properties of the sign, designed to establish an algorithm that supports the key informed system of the nomads' spatial cultural code, occupy a special place in the hierarchy of coding knowledge about the world of nomadic Turks. The stable fixation of the vertical model of the world as the world of being is obvious: the nomad's life world is rooted in this vertical as a symbol of "eternal return". The spatial horizontal is actualised as a part of this lifeworld as a moment of the beginningless and infinite. Consciousness does not centre and hierarchise space in its horizontal dimension, but it does not avoid its coding in accordance with its orientation towards the universal solar-mythological system.

The nomadic chronotope is predetermined by the point of intersection of the vertical model of the world and the horizontal line-point of "here being". The coding of this intersection (a kind of boundary between life "here and now" and eternity, i.e. life and death) occurs in the fixation of the burial place, the sacredness of which is expressed through various kinds of signs – aestheticised material forms, which are a kind of texts of the "sacred ritual" of reverse initiation – leaving the manifested world for the world of "mirror" existence.

Mediality (in the broad sense of the word) characterises, in general, the very specificity of nomadic culture, which, although latently stable in its vertical axial paradigm, and it is cyclically dynamic and open in the horizontal spatio-temporal perception and dimension of the world.

Nomadic chronotope is the chronotope of nomadic Turkic culture inherited by the traditional culture of Kazakhs, it signifies "reality" as actuality, thus leaving behind it the potential of each of its new experiences and perception as present, immanent to being.

The meaning of the right and left sides of life space, of the upper, middle and lower worlds, of the "four corners of the world", especially the east (the land of life) and the west (the land of death) finds its interpretation in the mythoepic texts of nomadic Turks. The solar structure and semantics are reproduced in the structure and internal space of the Kazakh yurt: its location with the entrance to the east, towards the rising sun, the left and right halves in the dwelling itself.

The French anthropologist C. Lévi-Strauss called mythological thinking "untamed thought", noting the strategy of recognising both its physical and semantic qualities as a peculiarity in cognition of the universe. Mythology is an expression of the vital attitude to the world of being of a person of archaic culture.

In M. Heidegger's ontological interpretation, subalternity is considered in his work "Being and Time" as "an ontological-categorical definition of being as it is 'in itself'". Handiness is characterised by its ordinariness, inconspicuousness, as a result of which its essence is discovered when there are no various ready-made tools (tools, etc.) at hand. The meaning of handiness in this interpretation of M. Heidegger finds its similarity in the idea of C. Lévi-Strauss about the long work of the "disinterested" mind of a man of traditional society, which discovers the means, which the Greeks meant by the notion of "techne", in the nearest available thing through the efforts of reason.

If A. Losev developed the issues of the dialectics of myth, then Ya. Golosovker emphasised the study of the logic of myth, which, in his opinion, does not obey the laws of formal logic. Mythological thinking is characterised by him as a creative cognitive activity with its own logic, dominated by imagination working in the space of meaning. As it is known, science to a greater extent created its terminological apparatus using the language units of mythology, through interpretation and logical constructions, forming concepts with conceptual meaning.

The ability to express "the language of being" acts as the main characteristic of the semiotic nature of myth: myth addresses both the real and the transcendent, the integrity of which is preserved by the signs of the sacred world.

The analysis of myths leads M. Eliade to the conclusion that myth appears to be an immutable construction, stable due to constant repetition and transmission from generation to generation with the help of certain ritual actions, and the cosmogonic myth appears as an exemplary model for any creativity: myth encourages creativity. In this case, M. Eliade speaks of myth in its "pure" form, i.e. when it existed in its mythoritual unity.

Of course, the changes in society and its culture influenced the changes in mythology. We should pay attention to M. Eliade's opinion that the factor that had almost the most powerful influence on mythology was writing, which made the whole sphere of live cult, folk religious experience inaccessible, i.e. the myths that have come down to us in writing are a certain interpretation of the myth, a literary reworked text. And his idea is very important for research steps in the field of myth studies, that the originally existing mythology can be reconstructed only in the conditions of knowledge of the general structure of myth and the peculiarities of its historical transformations. This once again confirms the idea that even if a myth is reformed in subsequent creativity, its basis remains unchanged, because it is the "matrix" of the imaginary universe.

Similarly, Y. M. Lotman, considering semiotic conflicts, called the main conflict, among others, the conflict between ritual and writing, between the world of natural signs and collective tradition and the world of freedom of individual creativity within specialised sign systems. This is because writing generates history and artistic creativity, i.e. those spheres of consciousness whose objects are all kinds of changes and deviations from the mythoritual "order". Writing as a linearly orientated semiotic model comes into conflict with the cyclically closed, endlessly reviving mythoritual model of the world, creating in the end the effect of fragmentation of the once integral picture of the world.

Untouched for a long time by the influence of writing, the oral culture of nomadic peoples of Central Asia developed in its own algorithm of transformations of mythoritual integrity. The cosmological picture of the world, later connected with "historical" precedents and genealogical schemes of kinship, form, as it were, the time range of a given society, expressed in terms of generations: from ancestors to descendants, preserving the mythoepic tradition of oral tradition. All subsequent transformations of the mythical (cosmic) sense of time in epic monuments into the glorious "history" of the hero and the people are directly

related to the transformation of the sociosphere and, accordingly, the redistribution of socio-cultural functions of the bearers of mythoepic tradition.

The desacralisation of myth, accompanying the de-ritualisation of mythological existence, the weakening and loss of myth's etiology can be seen, by analogy with postmodern strategies, as a process of "deconstruction" of mythological existence and "decentralisation" of the mythological text itself, which is "at the mercy" of one paradigm. The single strategy of myth has disintegrated into a multitude of elements-texts, multifarious in their genre definition and properties. And the desacralisation of myth, which led to the formation of folklore, can be seen as a manifestation of the profane diversity of the world, and, therefore, as a decentralisation, "routine" of the former text of the sacred ritual.

Then penetrating into other cultural and historical contexts, the original (archaic) version of the tale changed in details, adapted to new cultural realities, but most often retained the norms of its syntagmatic structure as a stable construct of plot construction, optimal for perception, memorisation, transmission, reproduction and adaptive processing. The change in the syntagmatic structure and paradigmatic units of the magic tale towards historical and everyday descriptiveness apparently led to the emergence of the heroic epic (of the peoples of Central Asia), which structurally preserves the basic fairy tale storyline. Moreover, only in the Turkic-Mongolian heroic epic the original fairy-tale motif of the hero-protagonist's magical invulnerability is preserved.

It should be noted an essential element of nomadic mythoritual element present in the structure of the magic tale "Er-Tostik", associated with the sacral image of the horse, which not only accompanies the hero in his wanderings, but also assumes the function of his saviour. The modern Italian scholar F. Cardini suggests that "the functional and sacral aspects of horse culture developed in parallel. And yet the centre of the spread of the horse cult remains its initial domestication as the steppe heart of Eurasia".

In the nomadic cosmos, the individual has its own socio-cultural code. It is here that the socio-cultural grounds for the emergence of the heroic individuality are most clearly revealed, since man is not an emanation of the divine, but is the one who must keep within the bounds of the freedom with which the sky, the heavenly deity endowed him, i.e. "qūt".

The nomadic type of culture, in particular the ancient Turkic experience, which the Kazakh culture of the "heroic era" inherited, is certainly not indifferent to the transcendent, its own "vertical model of being". However, this transcendence did not burden man with the consciousness of the totality of his own unfreedom, but, on the contrary, man was responsible for possessing the freedom granted to him by Tengri. In the consciousness of the zhyrau, the spiritual leader, this responsibility was clothed in a moral attitude – the dignity that he himself first of all possesses, and which he demands from his tribesmen.

Thus, the social meaning of the sign, which underlies social semiotics as a theory of language and communication, opens up prospects for considering issues of language as a resource that finds its expression in the symbolic nature of culture.

## **РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В ФОКУСЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА: НЕВИДИМОЕ В ВИДИМОМ**

(к постановке вопроса)

**Ж. Н. Шайгозова,**

кандидат педагогических наук,  
ассоциированный профессор

Семиотический подход в исследовании искусства позволяет выявлять некоторые факторы, участвующие в процессе создания и интерпретации знаков и символов, а также разрабатывает концептуальные инструменты, помогающие понять этот процесс. Это является прерогативой семиотики искусства. Ее по праву называют междисциплинарной сферой, гармонично сочетающей аналитические возможности семиотики, эстетики, искусствоведения, теории коммуникации, связанной с пониманием и передачей смыслов, сконцентрированных в произведениях искусства.

Фундамент семиотики искусства заложен Р. Бартом, Р. Якобсоном, П. Флоренским, В. Проппом, М. Бахтиным, Ю. Лотманом, У. Эко, Б. Успенским, В. Топоровым, Вяч. Ивановым и другими.

На основе анализа самых разнообразных теорий Вирве Сарапик (Virve Sarapik)<sup>1</sup> выделяет четыре основных направления семиотического анализа искусства, сложившихся в науке к данному моменту:

1) искусство как репрезентация (живописный образ), анализ которого касается вопросов иконичности, проблем репрезентации, иконографии и т.д., а также идентификации составляющих смысла (предмета и содержания произведения);

2) теория кода и язык искусства, вступающие в дискуссию о том, является ли искусство языком и применима ли лингвистическая модель к художественному произведению;

3) семиотический анализ функций искусства, где эстетическая функция связана с эстетической ценностью и рассматривается как конститутивный элемент произведения искусства;

4) интегральный анализ художественной культуры, целью которого является изучение всей совокупности знаковых систем, объединенных культурой, для установления их количества, иерархии, взаимовлияния или функциональной корреляции как синхронно, так и диахронически.

По признанию специалистов методология семиотики искусства пока не представляет собой полностью «завершенное» явление и до сих пор существуют различные проблемные «точки» для научных поисков. Однозначными предстают лишь понятия и категории общей семиотики такие как: знак, символ,

<sup>1</sup> Sarapik, Virve. (2013). Semiotics at the crossroads of art. *Semiotica*. 195. 69–95

знаковая ситуация, семиосфера и другие, которые обеспечивают основу для понимания того, как творцы используют знаки для создания осмысленного художественного сообщения, логически завершенной последовательности знаков.

Главными здесь выступают синтаксический, семантический и прагматические аспекты. Первый выявляет закономерности оперирования со знаками, правила образования элементарных и сложных изобразительных высказываний. Второй призван подвергать анализу смысл и значение изобразительных высказываний (код смыслового содержания). И, третий – прагматика призвана раскрыть такие свойства знаков как удобство их использования (размер, материал, назначение и т.д.).

Каждый из этих аспектов применялся в анализе объектов традиционного и современного искусства Казахстана, в чем видится исследовательская новизна работы, в которой раскрываются как сами принципы семиотического подхода к осмыслению феноменов искусства, так и попытка определить специфику знаковой природы казахского искусства. Исследование следует рассматривать как первый шаг, открывающий перспективу будущих более глубоких изысканий.

На первом этапе исследовательский интерес сфокусирован был на методах и способах описания Вселенной и вычленения первосхем казахского искусства как важнейшего фактора визуальной коммуникации, интерпретации смыслов и значений, свойственных художественной традиции. Их анализ показал, что в привычных для современного зрителя первосхемах (казахских узорах и орнаменте) кроется более серьезный пласт значений и смыслов, чем может показаться на первый взгляд. Это впервые отметил У. Джанибеков, который указал, что основу казахского орнамента составляют знаки-символы, узорные мотивы, для разработки которых источником послужили явления и предметы окружающего мира, трансформированные творческой мыслью и фантазией многих поколений народных мастеров в соответствии с их представлениями о красоте и гармонии.<sup>2</sup>

Определенный интерес представляют знаки инаковости: в одном случае, это искажение, деформация и гиперболизация изобразительного текста в казахских мазарах как способ отражения загробного мира. В другом, знаки персональной инаковости сакральных фигур – шаманов, кузнецов, представителей творческих профессий – акынов, сал-серы и, даже правящей элиты традиционного казахского общества.

Обозначенное – устоявшиеся в памяти формы в той или иной мере отразились в творчестве современных художников Казахстана, что продемонстрировано в последующих параграфах раздела. Если в первом орнаменте выступает как референт повествования и самостоятельный знак-символ, то во втором – құрақ проявляется как знак-символ и формообразующий принцип. Отдельный семиотический код в современной живописи Казахстана пред-

---

<sup>2</sup> Джанибеков У. Культура казахского ремесла. В Сборнике «Искусствоведение Казахстана», 2012. Том 10. С. 331.

ставляет цвет, который, как и раньше, выражает целую гамму обозначений и смыслов.

Как отмечает Ж. Таниева<sup>3</sup>, «творческий процесс в период приобретения независимости Казахстаном и по сей день, определяется стремлением познать истоки древности, первоэлементы и архетипы, «возвратом» к подлинным и изначальным истинам и выражается в концептуальных работах художников в виде аллегорий, космогонических структур и первообразов тюркской модели мира».

Центральное место с точки зрения семиотического анализа занимает стремление понять то, как кодируется «информация», поиск связей знака со значениями и, в какой-то мере оспорить сложившиеся представления об устоявшемся канонизированном значении произведения искусства.

Безусловно, искусство Казахстана – постоянно развивающееся или саморазвивающееся явление, где ядро видимого составляет невидимое (зашифрованное), а обнаружить и узреть последнее позволяет семиотический подход.

## **2.1 Ткань казахского искусства: художественное описание вселенной и изобразительные первосхемы**

*«Произведение искусства не смотрят, а читают»*

Основной фокус настоящего подраздела сосредоточен на анализе художественного описания Вселенной и выявлении ее изобразительных первосхем (некоторых устойчивых форм и мотивов) казахского искусства.

Искусство, как и любой другой культурный феномен, закреплено в знаках. Вопрос стоит лишь в их прочтении, расшифровке, декодировке. М. Ю. Лотман, исследуя семиотику натюрмортов писал, что произведение искусства «не просто читают – его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке» [1, с. 345]. Это утверждение о натюрморте справедливо и в отношении орнаментального искусства в целом, то в полной мере подтверждено изысканиями А. Кажгали улы в фундаментальном труде «Органон орнамента» [2].

Исследователь утверждает орнамент – это особый язык, с помощью которого древний человек переносил на плоскость свои представления о Времени и Пространстве, о Жизни и Смерти, о Космосе и своем месте в нем [2, с. 7]. Следовательно, основу древнего искусства составляют мифологические сюжеты моделирования мира, то есть мифы (казахское «аныз») давали пищу для воображения художника «человека, отличающегося незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующего» [3, с. 118].

Визуализируя, мифы или, иначе, воспроизводя архесюжеты, художник дает «ключ» к их пониманию в виде устойчивых форм и мотивов. Эти архесюжеты,

---

<sup>3</sup> Таниева Ж. Знаки и символы в традиционном и современном изобразительном искусстве Казахстана: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2010. – С. 81.

подтверждаясь во всех сферах культуры, стали повторяемыми, воспроизводимыми и, как следствие надежными маркерами их понимания и «прочтения».

Для носителей любой этнокультуры художественный текст выступал само-достаточным и не требовал других ресурсов коммуникации (слов, объяснений и т.п.). Ибо, по Ю. М. Лотману: художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь [1, с. 342], а каждая деталь изображения черточка, точка и т.д. имела свое значение, «являлась словом, фразой, выражением известных понятий, представлений» (по В. В. Стасову). То есть, прав Бодрийяр говоря, что мир – это оригинал, произведение искусства – копия, отражающая мировоззрение эпохи.

Еще Ф. де Соссюр расценивал любой язык культуры (искусство в том числе) в двух ключевых функциях: моделирующая, которая несет в себе «модель мира» и коммуникативная, способность передавать и воспринимать информацию.

Для нас художественная модель Вселенной – это проекция Модели мира, выраженная языком искусства. С позиции семиотики в мифологической модели мира вся нагрузка ложится на пространственную символику: горизонтальная и вертикальная структура мира, символика центра, путешествие в другие миры и другое. В этом случае «неподвижному» миру изобразительных искусств нужен код-переводчик, который выражается в первосхемах устойчивых графических конструкциях, способных отразить мысль/идею в любом материале: дереве, камне, глине или текстиле. Древний человек создавал свой мир образов, выражающий его понимание мира, он научился виртуозно кодировать информацию простыми и сложными знаками, превращая их в смысл-символы. Поэтому И. И. Мещанинов [4] анализируя, огромное количество артефактов эламской керамики постоянно делал акцент на «неправомерность сугубо бытовой трактовки древних изображений, убедительно доказывая их мифологически-сакральную сущность» [5, с. 13], отмечает Л. М. Буткевич.

Попытка художественного описания Вселенной на примере казахской культуры опирается на разработанную в рамках гуманитарного дискурса классификацию мифопоэтической модели мира (В. Н. Топоров, К. Леви-Стросс, В. В. Иванов, К. Роджерс и многие другие). Анализ трудов этих ученых показал, что в научной литературе чаще всего анализируется дуальная, вертикальная и горизонтальная модели мира в рамках различного предметного содержания (фольклор, обряд и ритуал, музыка и т.д.).

Специальное исследование Ж. Джумабаева [6] по математической структуре мифологического сознания позволило автору выделить понятие «одномерной вселенной», где главной ее характеристикой являются связи линейного типа. Отсюда мифопоэтическая модель мира в традиционной культуре выражается минимум в четырех основных константах (Схема 1). Их отголоски и следы встречаются практически во всех видах казахского искусства (музыка, поэзия и другие виды устного творчества). Отличить их, несмотря на неопределимость и изменчивость, всё же вполне реально, благодаря универсальности многих форм и мотивов тюркской культуры. Однако надо помнить, что



различие между системами (моделями) представляется всего лишь разными способами описания одного и того же окружающего мира.

В творческом мышлении исследуемый предмет/объект воссоздается заново, как говорил М. Ю. Лотман «художественная модель всегда шире и жизненнее, чем ее истолкование, а истолкование всегда возможно лишь как приближение» [1, с. 288]. Разумеется, мы далеки от мысли искать точные совпадения мифа и изображения, но их оптическую связь можно почувствовать и узреть.

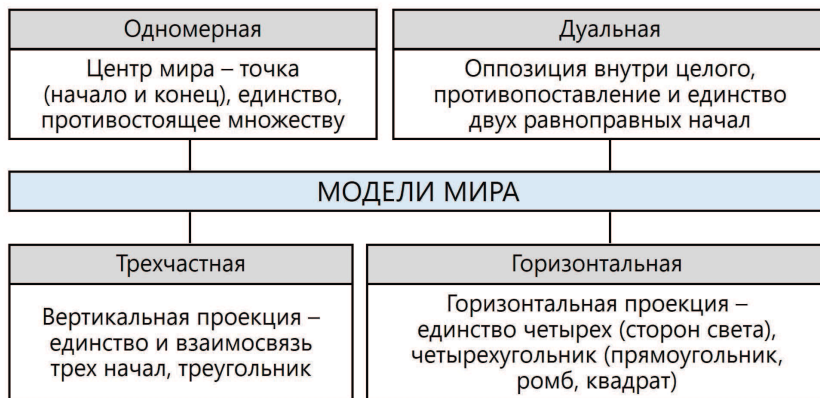


Схема 1. Мифопоэтические модели мира

**Первосхемы: рудименты одномерной Вселенной в казахском искусстве. Время, ритмы и порядок.** По Ж. Джумабаеву [6] одномерной вселенной предшествуют минус 1-мерная вселенная (вселенная-пустота) и нульмерная (вселенная-точка). Понятие вселенная-пустота – «это всепоглощающая и всепожирающая Тьма, Бездна, Первозданный Хаос» [6, с. 12]. Сюжет рождения Вселенной из Хаоса-Тьмы фигурирует в мифологии многих народов мира: вначале не было ничего, ни дня, ни ночи, ни жизни, ни смерти. Некоторые тюркские мифы начало бытия, акт творения связывают с образом яйца/точки (Мировое яйцо), рожденного из Бездны, Хаоса. Здесь яйцо – отсыл к происхождению вещей.

Мысль о Вселенной, рожденной из точки, развивает С. Кондыбай [7] в понятии «абақ», графически представляющий собой геометрическую фигуру – круг с точкой внутри. По С. Кондыбаю, последняя (точка в центре круга) в виде любого предмета, любой вещи внутри чего-то (замкнутого пространства) может означать: вселенная-точка, зародыш (эмбрион) в утробе женщины; земля в воде; семья, люди одного рода в доме; народ, племя, род в стране и т.д.

Следовательно, точку или изображение внутри замкнутой полости можно рассматривать как акт творения. Это подтверждает древнетюркский миф о

происхождении Вселенной из Космического яйца (точки). В восточной традиции центр круга-точка – место, куда спускается с небес божество и совершает действие, приносящее плодородие и изобилие.

Понимание точки как акта творения демонстрирует казахская орнаментика. Анализируя узор «Ұлы Ана» (Великая праматерь, Рисунок 1) А. Кажгали улы о точке внутри замкнутой полости пишет: «...это стилизованное изображение женщины с заключенным в глубине ее утробы драгоценным плодом – ребенком...» [2, с. 329], т.е. зародыш в чреве матери-прародительницы (Материнское Золотое Чрево).

Два симметричных завитка обозначают правую и левую руку, а между ними голова богини расположена в виде вертикального отростка, «тогда замкнутая полость в форме луковицы будет означать женское лоно, в недрах которого находится символ мужского начала» [2, с. 329] и, продолжая мысль – росток жизни. Смысловая нагрузка этого узора предопределила его достаточно частое использование на культовых погребальных памятниках Западного Казахстана кулпытасах. Суть чего проясняет народная мысль «жердең шықтың – жерге ораласын» («из земли вышел – в землю вернешься»), репрезентируя представления о жизни как круговороте.

Начало начал (акт творения) выражено в старинной казахской серебряной подвеске антропоморфной формы (Рисунок 2). Здесь четко выделяются голова, туловище и ноги, а руки (утраченные), видимо, были выполнены в виде цепочки, так как для них приготовлены специальные закрепки. Большой овальный камень (точка зарождения), окаймленный узорной нитью, оформленный в центре туловища фигуры, подчеркивает женское начало (беременность) акцентируя животворящее «место».

Мотивы с женским «началом» встречаются в искусстве многих народов Центральной Азии. К примеру, в декоре сумки (уук кап) узбеков-лакайцев, по мнению Э. Гюль, изображены сразу две матки – удвоенная программирующая на продолжение рода магия (Рисунок 3). Внутри изобразительной «матки» помещена маленькая фигура, понимаемая как зародыш. Не случайно имя богини Умай у тюрков Саяно-Алтая звучит как Ымай, что в переводе означает матка.

Графогема круг с центрированием (условно точкой внутри круга) очень популярный мотив в казахском искусстве. Она проявляется практически повсюду (Таблица 1): на одежде, коврах, мебели. Ее можно назвать классическим примером визуальной метафоры.

Исследователь мегалитической культуры Дж. Хокинс писал: «Всякий замкнутый круг – это магическая фигура. Он означает вечность, не имеющую ни начала, ни конца... В античные времена круг считался символом совершенства – эфирного, небесного. Магия круга гарантировала ежедневный восход Солнца, совершающего свой путь по небесной орбите. Она же обеспечивала неизменность звезд на их путях» [8, с. 51–52]. Представление о Времени в виде круга (пространственно-круговое упорядочение времени) мы видим в тенгрианском календаре мушел (12-летний циклический животный календарь).

Основу конструкции юрты составляет круг – образ Идеального Космоса. В целом, круг, ромб и крест Л. И. Ремпель называл «знаковыми символами мироздания».

Другим видом графогемы можно назвать «вселенную-линию». Согласно Ж. Джумабаеву [6], древнему миру было свойственно представление об одномерной вселенной, которая выражается во «вселенной-линии, она рождается из вселенной-точки, посредством начала движения точки вдоль оси времени. Линейно текущее время – вот главное открытие этой вселенной» [6, с. 25].

Искусство Древнего мира ученые называют искусством геометрии, «мир людей представлял собой пространство господства геометрических элементов» [9, с. 71]: точек, линий, зигзагов, кругов, спиралей и др., формирующих основной строй первобытного символизма.

В казахской орнаментике присутствуют все общемировые геометрические символы. Графически одномерная вселенная (связи линейного типа) выражается в ритмической организации простейших геометрических фигур. Например, декор древней керамики: черточки, углубления, точки и т.д., выстроенные в определенной последовательности, – начало элементарных составляющих разделения и подсчета времени. Даже в изначальном орнаменте (его ритме) усматривается отмеченный Ю. Лотманом «механизм удвоения», где многократность играет особую роль.

П. Грациози [10] отмечает: геометрические знаки первобытного искусства часто «витают в атмосфере чистого символизма или абстракции». Одни из них могут быть стилизованными повседневными предметами жизни, а другие обладать «действительно абстрактными формами, символическими представлениями концепций/идей или проявлениями трансцендентного шаманского опыта в форме энтоптики [11].

Аналогичную мысль высказывает З. Самашев: для выбивки на твердой поверхности камня рисунков человек должен владеть определенным набором стилистических приемов и знать, что и кого изображать и зачем это нужно делать. Если какой-то конкретный сюжет наскальных изображений отражает мифопоэтические представления людей, то художник должен знать содержание мифа, по мотивам которого он создает это полотно [12, с. 25].

Его мнение подтверждает Ш. Ж. Тохтабаева: знаковое содержание богатейших казахских орнаментальных мотивов (геометрических, космогонических, зооморфных, растительных, архитектурно-бытовых и антропоморфных) находится в опосредованной связи с древней мифологией, тотемистическими, анимистическими и фетишистскими представлениями, подвергшимися с течением времени фольклоризации [13, с. 28].

Многие ученые сходны во мнении, что человек архаики рассматривал свое существование и мир как результат мифологических событий, воспроизводимые в разных контекстах Времени. В этом процессе поражает устойчивость и идентичность многих знаков-символов из разных уголков земного шара, которые, пройдя, огромный (часто изолированный друг от друга) путь развития

стилизировались до категории универсальности. По мнению Л. М. Буткевич этот факт можно объяснить «только тем, что данные изображения несли единый сакрально-мифологический смысл изначально» [5, с. 19].

Объединение линейного и циклического времени выражается в спирали или винтовой линии (по М.-Л. фон Франц). Спираль является одним из древнейших и самодостаточных графических элементов. Она встречается на предметах архаики практически по всему земному шару, а самые древние казахстанские образцы относятся к эпохе бронзы и раннего железного века (по А. З. Бейсенову и др., Рисунок 3).

Семантически мотив спирали большинством исследователей трактуется как «выражение идеи движения, динамики, изменения» [14, с. 45]. У казахов он называется *шимай*<sup>4</sup>. Этот мотив с практически равномерным расстоянием между витками, коррелируется с другим казахским узором бiтпес «бесконечный» (Таблица 2). Спираль ничем не скованная, начинаясь в пределах одного пространства может легко выходить за его рамки, уходя в бесконечность, вечность. Эти графические конструкции (шимай и бiтпес) являются значимыми элементами художественного словаря казахских мастеров.

С. Кондыбай отмечает, что «слова орау (окружать, заворачивать), оралу (возвращаться), орам (моток) означают некоторую линию-дорогу, т.е. геометрическая форма ог означает дорогу. Отсюда происходят русское слово дорога (\*d-\*ogog), латинское орбита (orbis, orbita – дорога, след, тропа). В латинском слове оригинал (originalis) компонент ор означает «первый», «первоначальный», «первичный» [12]. Графический эффект завернутой в виде спирали линии, может еще означать линию-дорогу, жизненный путь. Начинаясь с точки /центра, линия спирали раскручивается от центра и одновременно закручивается к нему в обратном направлении, образуя кружение-вращение, тем самым, примеряя в единой схеме линейный и циклические аспекты времени.

По мнению Т. М. Фадеевой, спиралевидный завиток «это графический образ ритмической смены эволюции и инволюции, рождения и смерти, развертывания и свертывания, перехода от мира, проявленного к непроявленному. Символ этот можно рассматривать макро- и микрокосмически... На каждом из этих уровней, от макро- до микрокосмического, мы можем наблюдать эти фазы бытия, как глубокое выражение закона, управляющего миром проявленным» [14, с. 137].

«Возвращение времени» и «непрерывность жизни» означает спиралевидный мотив, «распространенный изобразительный элемент на керамической посуде VII–VIII вв. и на стенах, украшенных резным шtukом в средневековых городах Семиречья и Южного Казахстана» [15, с. 16], пишет К. Ю. Маркова.

---

<sup>4</sup> В переводе с казахского слово «шимай» означает каракули, беспорядочные линии. Вероятнее всего, это поздняя лексема, так как сама конструкция узора как раз-таки упорядочена. Интересно, что орнаментированный узором кожаный сосуд казахи называют «шимай торсық». Близким по смыслу к этому узору является татарское название спирали «эйлән-мә», означающее круговой, вращательный, коловратный. Однако, этнолингвистический анализ тюркских наименований орнаментальных узоров дело будущего.

Этот мотив в узнаваемой форме присутствует в декоре самых разнообразных предметов, вещей и архитектурных сооружений Казахстана традиционного периода. Как представлено в Таблице 2 спиралевидный мотив используется в росписи жилых домов, погребальных сооружений и, даже в декоре тандыра (традиционная среднеазиатская печь), войлочных коврах, ювелирных украшениях, керамике и многом другом.

На фотографии А. Л. Мелкова (коллекция МАЭ), сделанной автором у казахов Южного Приаралья в 1920-х годах, представлен глинобитный дом с уникальной росписью на фасаде. Об этом Л. Ф. Попова пишет: на плоскости стены белой краской нанесены два огромных спиральных завитка; вокруг левого окна – окаймление со спиралью внизу; справа видны изображения сапога и сосуда... В первую очередь наше внимание привлекает, разумеется, парный спиральный завиток, который в данном контексте убедительно свидетельствует о защитном характере этого мотива [16, с. 107].

Дополняя Л. Ф. Попову [16] отметим, что композиция этой росписи асимметрична по своей структуре. Под правым окном размещена спираль с порталовидным рисунком, правее – изображена птица. Два окна дома оформлены в виде верхней каймы, завершенные в правом окне треугольным мотивом, а над левым в виде прямоугольников. Слева изображен один сапог и сосуд. По масштабу доминирующей фигурой композиции выступает мотив двойной спирали, обращенной в разные стороны.

По народным представлениям наружные стены граница между неосвоенным (внешним) и освоенным (внутренним). Отсюда справедлив вывод Л. Ф. Поповой о магическом характере данной орнаментальной росписи. То, что перед нами целостный семантический текст не вызывает никаких сомнений. Подобными росписями-оберегами (мотивами астрального значения) покрывали лицевые стены самаркандских глинобитных усадеб (по Л. И. Ремпель). По смыслу они близки с традиционными индийскими рисунками-молитвами ранголи или альпона.

Сходные элементы мотивов часто встречаются в интерьере росписей погребальной архитектуры Западного и Центрального Казахстана (Таблица 2). В статье [17] представлен краткий анализ интерьера погребальной архитектуры: их орнаментальный строй повторяет интерьер «живой» юрты, но в искаженной, «инаковой» форме. Скорее всего, спираль в погребальных сооружениях подчеркивает идею смерть-возрождение или путь в «иной» мир (спираль как образ унилатерального лабиринта с одним входом).

Далее Л. Ф. Попова, ссылаясь на Р. Карутца, отмечает об изображении трех спиралей на притолоке двери юрты. Их фигурирование в притолоке носит далеко не случайный характер. Сама притолока окружена у казахов особым почитанием и считается сакральной (мандайша – лоб, верхний мир). «Так, например, невеста при входе в свой новый дом должна была прикоснуться к этой части двери лбом в знак приобщения к семье мужа и уважения к ней» [16, с. 106], – пишет ученый. Как было отмечено выше, одно из значений спирали «ворота» или «вход» в другие миры. Для новоиспеченной невесты вход в дом мужа – это вход в другой мир, к которому надо приобщиться, стать «своей».

Обратим внимание на еще один любопытный факт из быта казахов Южного Приаралья. Среди фотодокументов А. Л. Мелкова (Таблица 2) представлен редкий тандыр с выпуклыми парными спиралевидными мотивами. Сам тандыр у народов Центральной Азии осмысливается как священный предмет и связан с культом огня, домашнего очага и рождающим лоном. В традиционном представлении это место «укрощения» огня (стихии хаоса), ритуального жертвоприношения (практически ежедневного), алтарь. Неудивительно его «усиление» за счет спиралей, призвание которых, как представляется, заключается в увеличении сакральной силы печи-тандыра.

Спираль обнаруживает себя и в других компонентах культуры. Принцип спирали по Ж. Каракузовой, заключен в композиции юрты: «снизу от основания юрты спираль переходит к шаныраку через уйки, постепенно суживаясь и доходя до точки пересечения кулдереушей. От этой точки спираль разворачивается через круг-шаңырақ, снова возвращаясь через уйки к основанию юрты. По вертикали круг ошака и круг шанырака соединяются спиралью тепла, исходящего от огня вверх. Три спирали сливаются воедино и отражают законы жизни и ее развитие» [18, с. 69].

Данная фигура проявляется в архаических танцах лечения и заклинания, где схема движения преимущественно разворачивается спиралевидно или по кругу. К ним относятся танцы-спирали индейцев зуни, исполняемые в первый день Нового года символизируют непрерывность сущего; «якутский танец осуохай, обозначающий вечный круговорот жизни» [19, с. 105]. Это и хороводный танец Прованса фарандола, где танцующие формируют различные фигуры в виде спирали и круга, которые символизируют конец зимы и возрождение жизни весны.

«Кружение-вращение» (казахское «айналайын») по Н. А. Маничкину [20], «семантический пучок и этнометафизический концепт» и ярко проявляется в камланиях казахских и кыргызских бақсы. «Айналайын» в переводе означает «кружусь вокруг тебя» или «обойду вокруг», а «у казахов, равно как и у кыргызов, обойти человека кругом значит «принять на себя его болезни», перенести на себя какие-то его качества, частично отождествиться с ним, ссылаясь на К. У. Торланбаеву пишет Н. А. Маничкин [20, с. 87]. Следовательно, с помощью кругового вращения бақсы моделируют «события первых времен, пытаясь приспособить присущую этим событиям силу для достижения сегодняшних целей» (по В. Тернеру).

Вся жизньномада представляла собой «схему разворачивающейся и расширяющейся спирали, раскручивающейся и вновь свертывающейся, представляющая диалектику и динамику самой жизни... Этот вечный бесконечный путь-движение по спирали-кругу есть основа представлений кочевников о мире, его времени и пространстве, эволюции и своем месте в логически-упорядоченном круговороте. Эту схему, повторяющуюся во всех формах кочевого искусства, можно рассматривать как центральную и фундаментальную идеограмму строения Универсума», отмечает С. Аязбекова [21, с. 285]. Сезонное кочевье – это бесконечное движение по спирали-кругу, где каждый новый

виток (новое кочевье) по традиции – праздничная церемония, демонстрирующая лучших коней, лучшую одежду и все лучшее, что есть у кочевника.

Как пишут Х. С. Мухамадиев и М. М. Мейрбекова, «по воспоминаниям аксакалов торжественно разодетую процессию кочевников возглавляла признанная аульная красавица на белом коне со специальным знаменем в руках. Такое яркое зрелище, циклично повторявшееся каждый год, было привычной картиной в казахской степи. По прибытии на место назначения, первым делом устраивался праздник, с обильными угощениями, пением импровизаторов» [22, с. 197].

Организация праздника на новом месте, ничто иное, как ритуальное проигрывание мифа (создание гармонии из хаоса), благополучное завершение нового витка спирали-жизни, озаменованное перекочевкой. Динамику хода времени (от кочевья к кочевью) отражает каждая новая линия в спирали, от меньшей к большей, от прошлого к будущему.

«Руководство» девушкой процессией наталкивает на мысли о некоторой степени тождественности женского начала и спирали. Женскую ипостась спирали подтверждают примеры мирового искусства. Анализ артефактов палеолитического искусства [23, 24 и др.] показывает, что всевозможные круги, спирали – это женские «широкие» знаки, а к мужскими называют «узкие знаки» черточки, линии.

Близким по смыслу и графической структуре к спиральям выступает S-образная фигура – один из популярных мотивов казахского искусства. В мировой науке ее называют эстетическим каноном теории гармонии; «функциональной» фигурой, передающей особенный характер изображению (Б. Бернсон); У. Хогарт «линией красоты», У. Чемберс «интегралом красоты»; С. М. Даниэль универсальной константой, отражающей гармонию и движение.

Проанализировав огромный фактологический материал на примерах ковровых изделий и других произведений декоративно-прикладного искусства Ближнего Востока и Центральной Азии, Джеймс Опи [25] считает S-образную фигуру визуальным выражением символа двуглавого дракона или трактует его в качестве «знака змеи» (Таблица 3).

Змей/Дракон значимая фигура мировой мифологии, относится к числу древнейших архетипов человечества. В индийской самый нижний уровень мироздания покоится на мифическом существе в форме змея, держащим на своих кольцах всю судьбу космического цикла. В Древнем Египте уроборос, свернувшийся в кольцо змей, кусающий себе хвост, символизировал цикличность жизни: созидание и разрушение, жизнь и смерть, вечность, бесконечное время. В африканской мифологии змей осмысливается как символ мироздания, символ культурного героя,демиурга, символ власти, предка, вечности и непрерывности.

Понимание S-образной фигуры как космического солярного змея, символизирующего Вселенную, встречаются у ряда народов Амура и Сибири согласно работе Т. Ю. Сем [26]. По мифологии этих народов змей-дракон – создатель/прародитель Мира.



Сакрален образ змея-дракона в культуре кочевников Евразии. С. Неклюдов [27] говорит о многофункциональности этого образа. Змей-дракон связан с земными водами, с функциями распоряжения природой (громовержец или дух грозы), а также он считается прародителем всех зверей и птиц, сверхестественным существом. По представлениям монголов небесный дракон луу космическая сущность, циркулирующая между небом и землей и земных духов-хозяев ландшафтных сфер (лус-савдаг).

Е. Г. Царева отмечает, что во многих культурах и не только Евразии, но и далеко за ее пределами S-образный мотив связывают с образом небесного дракона, грозы, молнии и грома, что позволяет нам рассматривать мотив рагма как арабский вариант знака молнии/грома [28, с. 283].

Дракон фигурирует в древнетюркской легенде, которая гласит: некий предводитель кимаков на берегу Иртыша, услышав крик о помощи вытащил из воды за волосы девушку, свою будущую жену. Она поведала, что дракон затащил ее в реку, а местные жители почитали этого водяного дракона, считая его богом.

Представление о змее как прародителе существовало у кипчакской династии шаракунов, кимаков и отдельных уйгурских родов и ханов. «Этот же образ, выступающий в роли мифологического оберега и защитника, занял почетное место в государственных эмблемах или своего рода гербах Булгарского царства и Казанского ханства» [29, с. 125], указывает М. Бакиров. По Т. В. Уразимовой и М. Х. Пиримжарову семантика S-образного элемента у каракалпаков связана с символом воды и «возможно, стилизованный S-образный мотив являлся тотемом одного из каракалпакских племен» [30].

Культ змеи-дракона в казахской мифологии реконструирован С. Кондыбаем [31]. На основе этнолингвистических материалов и данных этнографии исследователь рассматривает образ змеи-дракона в различных ипостасях: тотем (Жылан-баба – змей-предок, Жылан – Бабахан, Жылан – Бапыхан и др. – Мать-Змея), символ власти и социального расслоения («айдаһар бөрік»), символ мудрости, хозяйка-змея (клада, сакрального места и т.д.), рогатая царица-змея (рог – символ божественности), змея – камча (защитница от врагов и злых духов) и т.д.

Изучая фольклор, С. Кондыбай упоминает старинную легенду о Бапы-хане. По ее сюжету пищевым пристрастием матери Бапы-хана во время беременности было змеиное мясо, а родившийся сын был похож на змею, чем сильно встревожил сородичей. Поэтому мальчика отвезли в отдаленное место, подальше от людей. В последствии он, объединив всех змей, стал их ханом, – гласит старинная легенда. Этим объясняется традиционное понятие «ордалы жылан» («змеи, имеющие орду или объединенные в орду»). Хан-змея как хозяин гор фигурирует и в хакасской мифологии.

Древние истоки культа змеи в Казахстане доказывает археология, открывшая изображение змей на древних святилищах на Коскудык II (поздний неолит) и гроте Толеубулак (эпоха неолита). Культ змеи/дракона, появившись на территории Казахстана в первобытную эпоху, сохранился в виде традиционных казахских поверий (кормления змеи молоком, табу на ее убийство и т.п.).



Опираясь на доказанный в науке принцип однородности первобытной или архаической культуры (Дж. Фрээрером, В. Тернером и др.) предполагаем, что изначальный смысл S-образного узора в казахском искусстве восходит к древнейшему культу змеи-дракона, а бытующее его название «қаз мойын» (гусиная шея) гораздо более позднее явление.

Наконец, символическое в образе Змеи. Время в западном мире изображалось в виде змеи, а на Востоке в виде дракона [32], пишет М.- Л. фон Франц. Связь Времени и образа Змея (жылан) демонстрирует и тенгрианский календарь мушел. Змея – одно из 12 животных календаря.

По мысли А. Мухамбетовой: в чередовании чётных и нечётных годов календаря соблюден принцип чередования животных ажал и адал. По-казахски ажал – смерть, кончина; адал – чистый, честный, годный (к употреблению)... у казахов нечет – отрицательный, чет – положительный, когда как у китайцев, монголов и японцев – наоборот [33]. Сопоставив все годы календаря на основе разных источников, А. Мухамбетова относит год змеи к адал.

Согласно В. Бурнакову, у хакасов слова «чыл» («год») и «чылан» («змея») являются однокоренными, более того, начало года называлось «чылан пазы» – голова змеи. Этот момент являлся наиболее важной точкой, с которой шел отсчет нового временного витка, чему свидетельство хакаская народная пословица: «когда змея поднимает голову, наступает Новый год» [34].

Принимая во внимание, что тюркский Новый год наступает весной (наурыз длится месяц с марта по апрель), то в это время (обычно в апреле) в природе происходит массовая линька змей. Подмеченное степняками это природное явление символизирует обновление жизненного цикла, наступление нового этапа жизни. При этом, кожа змеи у казахов считалась мощным оберегом, отгоняющим злые духи (по З. Наурызбай).

Связь змеи-дракона со временем (суточным циклом) демонстрирует и казахская мифология: каждый день дракон-айдахар проглатывает золотое яйцо – Солнце, священной птицы Самрук, чье гнездо на кроне Мирового древа Байтерек. В суточном пространстве-времени тенгрианской темпоральной картины мира конец периода (дня) представляется как уход, борьба или конец существования некоего существа в данном случае Солнца. Мир создается каждое утро вместе с рождением Солнца. Изначальный Змей/Дракон – многоликий образ и, одним из смысловых значений, декларируемых древними мастерами связаны с идеей Космического Времени.

Практически аналогично трактует S-образный элемент и художник Ерлан Кожабаев. В одном из своих интервью он указывает, что это символ бесконечности. Графически размышления по этому поводу он представил на схеме (Рисунок 4).

Выше была затронута тема тенгрианского календаря в связи с S – образной фигурой. В целях уточнения, логичным будет представить материалы, графически выраженные в Таблице 4. Ее основу разработали Н. и Т. Турекуловы и приведены в статье А. Мухамбетовой [33], а также дополнены нами на основе работы С. Касиманова [36] и других источников по

казахскому орнаменту. Из Таблицы видно, что практически все традиционные наименования годов имеют совпадения с названиями казахских узоров. Кроме одно – доныз, что возможно связано с влиянием ислама.

Предполагаем, что будущие исследования на примере конкретных артефактов в обозначенном ключе вскроют ещё многие смыслы и значения, взаимосвязь казахского орнамента и тенгрианского календаря. По примеру декора одного из напрамчи (сума) лакайцев в виде трех ступенчатых ромбов с 12-ю рогами, который Э. Гюль (Рисунок 6) склонна рассматривать как символическое изображение тенгрианского календаря. Специалисты не только не исключают наличие визуального образа календаря, но и находят тому подтверждение.

Добавим к символике этого напрамчи: возможно три крупных медальона символизируют три уровня Мира, а вписанные внутрь этих медальонов крестообразные фигуры являются признанным многими исследователями знаком Тенгри, где у каждой фигуры 4 рогообразных завитка, дающие в сумме 12 единиц (годы-животные). По заявлениям археологов, изображения животных и птиц, расположенных друг за другом (как в тенгрианском календаре) встречаются на золотоордынских монетах и сосудах. Эти визуальные примеры показывают актуальность дальнейших исследований в этом направлении.

<i>Таблица 4. Корреляция традиционного наименования года в тенгрианском календаре и казахских узоров</i>	
Наименование	Орнаменты
Тышкан – Мышь	Тышкан ізі – след мыши
Сыыр – Корова	Сыыр мүйіз – коровьи рога
Барыс – Барс	Жолбарыс тырнак – коготь тигра
Коян – Заяц	Қоян құлақ – зайчьи уши
Улу – дракон, улитка	Вероятно S образный мотив
Жылан – Змея	Жылан – Змея, жылан бас – змеиная голова, жылан бауыр – змеиное брюхо
Жылкы – Лошадь	Жылкы туяк – копыто лошади, атбас- голова лошади, ат құлақ – лошадиные уши
Кой – Овца	Кой омыртка – позвонок овцы Кошкар мүйіз – рог барана
Мешін – Плеяды	Мешин, Жұлдыз – звезда
Тауык – Птица	Қус тумсық– клюв птицы Қус канат – крыло птицы Тарак – гребень птицы
Ит – Собака	Итқуйрық – хвост собаки, иттабан – след собаки, итемшек – собачьи соски
Доныз – Кабан	–
Түйе - Верблюд	Түйемойын, түйетабаң, түйе құйрық, өркеш, ботакөз, бота мойын

Детальное изучение обозначенных в Таблице 4 орнаментов выходит за рамки настоящего исследования. Однако уместно привести слова К. Нурлановой: глубокий внутренний смысл этих орнаментальных мотивов в том, что они отражают художественное познание мира в его временных и пространственных измерениях... Они символически отражают движение времени и космоса, передают чувство великого пути Вселенной и человека» [37, с. 231].

Присутствие этих мотивов (имеется в виду зооморфных) в казахском искусстве нельзя трактовать исключительно как результат простого плода трудовых усилий кочевника-скотовода. Смысл этих узоров гораздо глубже, а вернее – они должны осмысляться в более масштабных категориях, в связке с такими понятиями как Время и Пространство, хронотоп.

Другое проявление линейного времени в одномерной вселенной выражается в образе реки. Время, воспринимаемое в виде постоянного потока внутренних и внешних событий, представлялось в древности в образе реки [32], отмечает М.-Л. фон Франц. Одним из визуальных образов линейного времени – река/вода, которая по представлениям тюрков один из первоэлементов мира.

В казахской орнаментике мифопоэтика реки отразилась в узорах ирек, ирек су (волнистая линия). По мнению ученых в тюркской культуре волнистая линия символизировала воду, змею и громовик, олицетворение небесных стихий. В фольклорной традиции тюркских народов фигурирует мотив Мировой реки. Вода для кочевников онтологически значимая мифологема (наряду с огнем) задавала такие мировоззренческие категории как жизнь / смерть, богатство / нищета, природное/культурное [35, с. 106].

Один вариант «прочтения» этих узоров представлен в работе С. К. Касиманова [36], записанные им в середине XX века. Народный мастер Т. Омаралин смысловое значение водного орнамента соотносит с жизнью человека, которая, по его мнению, также извилиста, как и этот узор. Трактовка волнистой линии (как узора) может отличаться различными уровнями образной глубины. Подтверждение находим у К. Ибраевой: «семантика каждого отдельно взятого знака в широком контексте не могла быть однозначной. Одни и те же знаки, например, ломанные линии, могли означать и воду, и молнию, и атмосферную влагу, и периодичность каких-то процессов» [38, с. 65], ссылаясь на Е. В. Антонову, пишет ученый.

В других интерпретациях водный орнамент понимается как граница между миром живых и миром мертвых. Отсюда его чаще всего помещали на периферийные зоны декорируемой плоскости. Порой он мог выступать символом нижнего водного мира Эрлик-хана, эквивалентом первобытного хаоса. В тюркской культуре верховье реки ассоциировалось с верхним миром, а устье с нижним, стороной смерти.

Рассмотрение некоторых элементов (отдельных узоров) показывает, что они отличаются «необычной емкостью» и «экономностью» (в визуальном решении) хранения весьма сложной информации.

В одномерном мире «отсчёт времени ведётся по головам ушедших в лучший мир предков. Подробное поимённое перечисление праотцов – кто кого породил – это уже первый линейный хронометр» [6, с. 25]. Мифы одномерной вселенной (тотемные мифы и мифы инициации) в отличие от календарных обладают линейной структурой. Это говорит о том, что человек одномерного мира «не является частью всей природы... Человек ведет свое происхождение от одной из частей природы – от своего тотема» [6, с. 26].

В перспективе линейного измерения Время растянуто до бесконечного периода жизни человеческого рода, приравниваясь к Вечности. Структура универсума воспроизводит структуру общества. Тотем является первопродком рода и культурным героем – демиургом. «Высшей этической ценностью в одномерной вселенной является бессмертие человеческого рода, поскольку род – это зримое воплощение и гарант непрерывности обретённого линейного времени» [6, с. 27], пишет Ж. Джумабаев.

У тюркских народов до сих пор бытует представление о том, что духи предков (в виде тотемов) могут заступаться за своих живых родственников перед Богом/Тенгри, просить его даровать блага жизни для своих сородичей. Поэтому образы тотемов получили столь широкое отражение в искусстве.

Среди самых известных казахских тотемов, получивших отражение в орнаментальном искусстве, представителей животного мира: небесный волк – көк бөрі, олень – бұғы, баран – қошқар, бык – бұқа, верблюд – түйе и т.д. Этот ряд продолжают птицы: лебедь – аққу, ворона – қарға, беркут – бүркіт и многие другие. Однако, они чаще всего изображаются по принципу часть вместо целого (*pars pro toto*)<sup>5</sup>, шея, глаз, уши и т.д., то есть самое характерное свойство.

Рассматривая популярный мотив «следы» (имеется в виду узоры типа табан или түяқ) в искусстве кочевых народов, Э. Гюль пишет: эти знаки-следы можно истолковать как оберег, скрытое от непосвященных присутствие животного-покровителя и, соответственно, защиту с его стороны [39, с. 115]. При этом след мог быть материалом разнообразных магических колдовских манипуляций (по Ю. Лотману).

В основе орнитоморфных мотивов, часто изображающихся в составе различных древовидных или иных композиций, на взгляд известного художника-орнаменталиста Е. Кожабаяева, лежит древний казахский миф о священном дереве Байтерек, на ветвях которого сидят птицы – души умерших предков.

Каждое племя (род) имело собственный тотем (по классификации Леви-Стросса вторичные или третичные). Анализируя пережитки тотемизма у народов Средней Азии, С. П. Толстов отмечает, что в терминологии туркменских родовых делений их тотемистическая основа вскрывается со всей наглядностью: ак-окуз (белый бык), кара-окуз (черный бык), ай-ляр (медведи),

<sup>5</sup> Этот принцип с изобразительно-художественной точки зрения достаточно интересный ракурс исследования казахского орнамента, где главенствующими вопросами должны стать не только художественно-технические приемы стилизации древних мастеров, но и творческий механизм создания условного символа.

бургут (ястребы), газ (гусь), дуэ (верблюды), елон (змея), ит-баш (собачья голова), ишак (осел), кулан (дикий осел), яклик (куропатка) и т.д. [40, с. 260]. У казахов и киргизов, по мнению автора, наиболее часто упоминаются: собаки ак тобет и сары тобет, кони, черная сова, змея-удав, кречет, жолбарыс.

У казахов (тюркских народов) практически с каждым тотемом (животным или птицей) связан тот или иной космогонический миф. Б. Д. Кокумбаева, ссылаясь С. А. Каскабасова, пишет: возникновение Вселенной связывается с образом Көк бұқа (быка, вола). Казахский аңыз гласит, что земля подобна яйцу и расположена на рогах Көк бұқа. Когда у Көк бұқа устаёт один рог, он переставляет землю на другой и тогда происходит землетрясение [41].

В Таблице 5 приведены некоторые сведения по корреляции традиционных тотемов и казахских узоров. Наряду, с животными и птицами у тюрков в качестве тотемов выступали также деревья/растения. Алтайцы считают можжевельник священным, а первый представитель рода кыпчак был найден под таволгой [42, с. 96].

Представления о деревьях-тотемах бытуют у хакасов, где практически сеок (род) имел свое родовое дерево. Считалось, что в дереве живет душа целого рода. У сеока сайын и черных бельтыров родовым деревом была лиственница (тыт сёёги – букв, лиственничная кость), у сеока хобый – кедр (хузух агазынанг тёреен – рожденные от кедра), у сеока туран и белых бельтыров – береза (хазынг сёёги – березовая кость), у сарыгларов – желтый тальник и т. д. [43]. Тому визуальное подтверждение традиционный хакаский древовидный узор. «Мастерицы извлекли самое существо из мотива дерева, они так обще и условно передают его формы, что он смотрится неким символом, идеей», и вполне вероятно, что он связан «с символом хранителя души» – родовым древом [44].

<i>Таблица 5. Корреляция тотемов и казахских узоров</i>	
Тотемы/ животные и птицы	Орнамент/узор
Небесный волк – көк бөрі	Бөріқұлақ, бөрікөз
Баран – қошқар	Қошқар мүйіз, сынық мүйіз, арқар мүйіз, сыңар мүйіз, қырық мүйіз
Верблюд - түйе	Түйемойын, түйетабаң, өркеш, боткөз, бота мойын
Лебедь – аққу	Қазтабан, қазмойын, қаз қанат, құсмойын, құстұмсық, құсмұрың, құсқанаты, құсқұйрық, құсжолы
Ворона – қарға	Қарға түяқ

Вероятно, аналогичные воззрения существовали у казахов. Различные вариации древовидного узора – ағаш и с др. названиями широко бытуют в традиционном искусстве. Косвенно данное подтверждается через орнамент ворсовых и безворсовых ковров, в частности узор «өркен» – стель.

О нем исследователи пишут: представляет собой древо или даже росток, символизирующий начало новой жизни или образование новой семьи...

По сообщениям информаторов розетка на ножках символизирует изображение дерева с кроной. Семантика узора заключается в пожелании роста и приумножении потомства. Центр – символ основного очага, отростки – это потомки. Молодым семьям дарили такие ковры с пожеланиями «Өркенең өссін!», что означает «Пусть будет много детей и богатства!» [45, с. 353].

Безусловно, у казахских мастеров был определенный запас орнаментов-эмблем или графических родовых идентификаторов, которые «остаются неизменными и по своему происхождению восходят к тотемным изображениям» (по В. Г. Мошковой) и технически могут копироваться бесчисленное множество раз, переходя из одного материала в другой, не теряя сути смыслообозначений.

В этом отношении интерес представляют некоторые виды традиционных ковров, наименование которых восходят к «первопредкам» определенных казахских родов. При общем универсальном характере ковроделия казахов многие ученые (М. С. Муқанов, У. Джанибеков, Н. Алимбай и др.) отмечают родоплеменную принадлежность некоторых ковров: адай, найман, үйсін, қонырат, керей. Краткая характеристика их особенностей представлена в Таблице 6. Более детальное исследование их иконографии дело будущего. На данном этапе важным представляется рассмотрение изделий с родоплеменной принадлежностью.

По мнению Ш. Ж. Тохтабаевой, часто в орнаментальных композициях тускиизов можно встретить традиционные казахские тамги (танба). Тамга представляла собой упрощенный символ, легко вплетающийся в основной орнаментальный мотив. Наличие таких символов внутри общей узорной композиции одного из экземпляров кожаного тускииза свидетельствовало о том, что, скорее всего, помеченные вещи, не предназначались для продажи даже внутри племени, оставаясь принадлежностью конкретной семьи. Думается, аналогичны цели изготовления и принадлежность ворсовых ковров.

*Қонырат кілем* отличается от других казахских ковров иной иконографией: мелкие изобразительные элементы (аттабан, шаршы, омыртка, иттабан, кусканаты) ритмично покрывают все поле изобразительной плоскости. В композиции нет центра, главного акцента. Бордюры оформлены в четыре разделительные полосы. По общей массе изображения ковер напоминает цветущую весеннюю степь.

Представители этого рода в основной массе проживали на Сырдарье, регионе активного земледелия. Можно предположить, что иконография ковра связана с бытовавшими у ближайших соседей (Узбекистан) апрельских народных гуляний, посвященных цветам – кизил гул сайли или лола сайли, или у уйгуров – гул барра сайли или бойчекак. У казахов весенний первоцвет принято называть байшешек. Этот праздник исследователи воспринимают в качестве рудимента древнейшего культа плодородия, а иконографию сузани с сюжетом цветения маков Э. Гюль считает знаком достижения девушкой фертильного возраста.

Важным представляется аргумент Э. Гюль о туркменских медальнах-гель и тотемных символов или онгонов (духов предков рода или семьи) как образов, выражающих идеи племенной целостности и единства. Они имели значение оберегов. Само значение слова гель, которое трактуется в научной литературе как «озеро» или «цветок» (гуль), восходит к эль (народ, общество) ... В целом композиции с гелями – символическими племенными гербами – можно рассматривать как своего рода модель мира, выражение организованной социальной системы номадических обществ, которые существовали как государственные образования, отражение их потребности в символах единства [39, с. 69–70]. Исследователь Ералы Оспанулы в некоторых элементах-узорах этого вида ковра, к примеру медальоне қалқан нұсқа усматривает воспроизведение древнего боевого щита центральноазиатских кочевников с зооморфными изображениями.

Одним из элементов декора *адай кілем* выступает стрелообразная фигура, которая, по представлениям древних тюрков, соотносится с центральной осью, носителем оплодотворяющего начала. Фигурирование в *адай кілем* стрелы может объяснять не только известный воинственный характер самих адайцев, но и быть реликтом представлений о космическом мужском начале. В этом контексте исследователи тюркских народов Южной Сибири пишут: ритуальная стрела считалась средоточием благополучия дома, служила оберегом его обитателей. Представления о связи стрелы с жизнью семьи и рода подтверждаются лексикой тюркских языков, где слово ук/ок «стрела» одновременно означает «род», «племя», «происхождение» [46, с. 135].

Краткий обзор художественного воплощения одномерной вселенной в казахском искусстве и конкретизация понятий родства и территории в древнем мире привела к актуализации механизма деления мира на бинарные оппозиции [6]. Следующим аспектом, требующим рассмотрения, предстает дуальная концепция мира, которая также получила широкое отражение в искусстве.

**Дуальная модель мира в казахской культуре и искусстве.** Эта модель характеризуется целым рядом противопоставляемых признаков: пространственных – правый/левый, восток-запад, север-юг, земля/небо; временных – день/ночь, утро/закат, зима/лето; цвето-тоновых – белый/черный, светлый/темный; социально-генеалогических – женский/мужской, старший/младший, предки-потомки, свой-чужой, жизнь/смерть и мн. др. Но все же парным противоположением в первобытном искусстве по Вяч. Вс. Иванову была оппозиция мужского и женского начал, связанная с членением первобытного общества на две экзогамные половины.

Дуализм/бинарность одна из характерных черт представлений о возникновении мира и состоянии пространства, где мироздание делится на мир естественный и мир сверхъестественный. В древнетюркской картине мира в акте творения сливались воедино рождение и смерть, верх и низ.

Начиная с самой установки юрты прослеживается пространственная оппозиция. Вход в юрту был ориентирован исключительно на восток, в

сторону восходящего солнца, а запад осмысливался с закатом, уходящим, убывающим. В трудах отечественных ученых не раз отмечалось, что правая сторона юрты – это мужская, сакральная часть, а левая – женская, профанная. Практически у всех тюркоязычных народов та или иная сторона юрты маркировалась соответствующими мужскими или женскими вещами. Поэтому согласно дуальной концепции, на правой (сакральной) стороне проходила практически вся обрядовая практика. К примеру, невестка, впервые вступившая в дом жениха, входила в него исключительно по правой стороне; на эту же сторону укладывали усопшего и, даже небосвод древние тюрки делили на мужскую (южную) и женскую (северную) стороны. Вообще особенностью подавляющего числа древних мифологий является именно такое деление (Вяч. Вс. Иванов, А. Хокарт, А. М. Золотарев и др.).

Н. Шахановой отмечалось [47], что на правой стороне юрты находится мужской вещевой комплекс: седла, узды, предметы охоты, здесь держали ловчих птиц и борзых. На левой – посуда, различные шкафчики с запасами продуктов и т.п. (вещи-емкости), женские предметы.

Мужской вещевой комплекс (экипировка коня) целостный художественно-образный элемент казахской культуры. Седло у казахов называется «ер» (в переводе мужчина), а полный набор ер турман, ер тоқым. Кстати, «ер» в древнетюркскую эпоху означало титул, присваиваемый юноше в случае победы в поединке, либо удачной охоте. Тому свидетельство многочисленные древнетюркские надписи, которые начинаются со слов «ер атым...» (мое мужское имя...).

Декор конского убранства подчеркивал статус его владельца мужчины, воина, представителя рода, а сам набор во всей своей красе символ воинской полноценности и достоинства, а в некоторых случаях и исключительной особы (хана/султана и т.д.).

Показателен декор одного из древнейших седел из комплекса курганов Берель (раскопки З. Самашева), который характеризуется достаточно графически сложно выраженной сценой, повествующей о моменте терзания грифоном оленя. Этот сюжет исследователи склонны относить к одному из вариантов древних мифологем, который, как представляется, был призван подчеркнуть социальный статус владельца. Можно сказать, что данное седло яркий образец вещевого комплекса ранжированной (элитной) субкультуры (по выражению Д. Г. Савинова).

Анализируя декор средневековых парадных седел евразийских кочевников, Д. Г. Савинов приходит к выводу, что геральдические изображения животных «проходят» через все исторические периоды, сохраняя свою социально-знаковую сущность. В древнетюркское время как символы власти, воинской доблести и победы; в монгольское время как пожелания благоденствия и благополучия [48, с. 304].

У казахов наиболее архаичным типом являлись седла с передней лукой, оформленной в форме головки водоплавающей птицы (құс ағаш ер, үйрек бас ер) или рогов архара (балдақ ер, ақ бас ер, шошақ бас ер) – тотемических



образов, хорошо известных по древней мифологии и шаманизму кочевых тюркоязычных народов евразийских степей [49, с. 33], – пишет Р. Кукашев. В отличие от мужских, женские седла практически всегда с округлым луком.

Саму конструкцию мужского седла с точки зрения семантики, можно рассматривать как минимум в трех аспектах: направленность вверх передней луки как отражение фаллической символики; утка – микромодель вселенной, объединяющая три мира (плавает, летает и ходит); а также рог как символ избранности, божественности. В целом художественное оформление конского убранства отличается особой изысканностью, сочетанием серебряных блестящих форм с позолотой.

Мужскую ипостась и культовую бинарную функцию конского убранства подчеркивает обряд тоқым қағу («встряхивать потник»). О нем Ш. Ж. Тохтабаева пишет: его совершали при долгом отсутствии мужа или сына в дальних краях. Мать или жена приглашали соседей и родственников на застолье; в разгар веселья хозяйка несколько раз ударяла подседельник плетью со словами «жұмысты тез бітіріп қайт, аман тез кел» («быстрее заканчивай дела и быстрее в благополучии возвращайся») [50]. Тоқым қағу у алтайцев имеет близкий, но все же другой контекст. М. П. Чочкина [51] этот обряд относит к ритуалу инициации мальчика-подростка, который совершался дядей по материнской линии.

По достижению определённого возраста, мальчик приезжал к дяде, который сажал его на коня с потником. Подросток должен был проскакать до ближайшей горы и вернуться обратно. По возвращению, его радостно встречали и только потом на потник одевали седло. Аналогом этого ритуала инициации у казахов предстает обряд *ашамайға мінгізу* (сажание в седло).

М. П. Чочкина [51] подметила, что исконный смысл тюркского слова «тоқым» семантически связан с такими понятиями как «яйцо, семя, потомство», «поколение», «порода», «род». Отсюда наличие ряда табу-запретов: не класть седло задом наперед и вешать на луку головной убор, что означало смерть владельца; нельзя садиться на пустое седло и т.д.

Семиотическим статусом обладали и другие элементы конского убранства, которые были участниками обрядов и ритуалов. Ш. Ж. Тохтабаева [50] отмечает о бытовании у казахов Тарбагатая обряда «үзеңінің бауынан өткізу», производившийся над новорожденным мальчиком: ребенка проводили под правым ремнем стремени коня, на котором сидел уважаемый в округе человек, обычно батыр. Считалось, так новорожденному передаются лучшие качества батыра.

На женской стороне юрты, как было отмечено выше, располагались мебель и посуда. Анализ этого ракурса будет плодотворным если опираться на опыт семантико-семиотического подхода, демонстрируемого З. Наурызбаевой [52] в исследовании о символизме саба – традиционного казахского сосуда (кожаный бурдюк) для квашения кумыса и сбивания масла.

Саба имеет объемную треугольно-образную форму, сужающуюся кверху. О символизме сосуда ученый пишет: названия частей саба, связанные с ней

пословицы и поговорки, обряды отождествляют саба, женщину-мать и кобылу. Саба предстает как образ Мировой горы-матери, а процесс пахтания масла или взбивания кумыса в ней с помощью мутовки как сакральный брак, космогония [52, с. 8].

В книге У. Джанибекова «Эхо...По следам легенды о золотой домбре» приведена одна фотография с саба, которая явно имеет антропоморфную (женскую) форму с руками и ногами, в верхняя часть оформлена в виде короны в виде мирового древа. Данная саба сплошь покрыта спиралевидным орнаментом. Не исключено, что подобные представления могли быть распространены и на другие предметы/вещи быта. В этом отношении кожаный сосуд торсық (иногда, называемый жан торсық, само название жан-душа наталкивает на мысли его связи с представлениями о нем как хранилище души) имеет антропоморфную форму.

Исследование этого вида традиционной посуды может вскрыть многие уровни значимой информации иконографически-символического описания мира. По примеру функционального использования аналогичного сосуда алтайцев – тажуура, с которым связаны поворотные моменты в жизни человека: рождение, свадьба, смерть и т.д., который, кстати, отличается самобытным декором из спиралевидных элементов.

На женской половине юрты располагалась мебель для хранения продуктов кебеже, асадал и др., лицевая/видимая сторона, которых порой богато декорировалась инкрустацией из кости и металла. Это способствовало созданию самобытной художественной композиции, гармонии Дерева, Металла и Кости. Каждый художественный материал у кочевников имел свою семантику: дерево – часть Мирового древа Байтерек, металл – представитель Нижнего мира, кость – священна априори и связана в традиционной культуре с такими понятиями как родня, родной и т.д.

Пониманию символично-семантического осмысления той или иной вещи помогают казахские суеверия. Исползованную мебель не принято дарить, считалось, что с этими предметами из дома уходит достаток, т.е. ее связывали с изобилием и благополучием. Поэтому мебель передавалась по наследству, сыну или дочери.

По традиции любая емкость рассматривалась как женское начало (космическое чрево), способствующий увеличению плодовитости. На усиление последней был направлен декор мебели, выражающий идею всеобщего изобилия в виде всевозможных комбинаций растительного, зооморфного и, даже геометрических узоров.

Интерьер юрты (любого народного жилища) можно рассматривать как знаковую систему, где принципы его организации прежде всего были направлены на то, чтобы повысить качество жизни, циркуляцию благодатной энергии. Этот подход – прерогатива семиологии (предмета проксемики). Разумеется, у каждой этнической культуры существуют свои каноны проксемики.

Наиболее ярко бинарность проявляется в традиционных войлочных коврах сырмаках (Рисунок 6.). Их смело можно назвать степным зооморфным анало-

гом союза мужского и женского начал (инь-ян), где основной акцент сделан на равнозначном сочетании светлого и темного, равновесии фона и узора, т.е. «рисунок взаимообратим в фоне и различаются они лишь цветом» [53].

В статье авторского коллектива [54], посвященной анализу казахских войлочных изделий, включая различные виды сырмаков (от «сыру» – простёгивание) представлены сведения о двух видах стеганных войлочных изделий: тесек киіз и төсек сырмақ (төсек – кровать), бытующих у казахов Алтая, Монголии и Китая. Эти два типа изделий обязательный атрибут супружеской постели. Композиция ковров такого типа строится на основе светло-темного контраста.

Ученые, ссылаясь Э. Ысқаққызы, отмечают о бытовании у казахов Алтая и Монголии сырмака в качестве «церемониального подарка, которым обмениваются семьи, заключившие брачный союз – *киім сырмақ*... Сырмаки в настоящее время остаются символической, но все ещё обязательной частью приданого молодой» [54, с. 197]. Традиция *киім беру* в вариациях существует в казахской культуре по сей день.

Авторы проекта по онлайн-базе декоративно-прикладного искусства опубликовали описание и фотографию свадебного сырмака из Алматинской области, предназначенного для покрытия кровати новобрачных. В отличие от монохромных традиционных сырмаков этот экземпляр на преимущественно темно-коричневом фоне пестрит яркими цветами – бирюзовым, красным, розовым и т.д. По словам составителей базы: сырмак олицетворяет расцвет природы после зимы, переходный период между весной и летом, когда побег готов в любой момент раскрыться во всей своей полноте. Когда с вершин гор еще не сошел последний снег, а у предгорья готовы пойти в буйный цвет кустарники и деревья.<sup>6</sup>

Бытование *киім сырмақ* в качестве подарка и элемента убранства супружеского ложа подчеркивает его изначальную идею, выражающуюся в ритуальном соединении (женского и мужского), а саму технику простегивания можно рассматривать как символическое скрепление этих двух протиположностей в единое целое. В простегивании как традиционной технологии (впрочем и любой другой технологии) мы склонны, по терминологии А. К. Байбурина, усматривать ритуальную основу.

Относительная простота декора, выраженного в графически подчеркнутом рисунке и фигурирование только двух тонов (в сравнении с богатой цветовой гаммой тканых или вышитых ковров), компенсируется глубоким смыслом, заложенным в основу *сырмака*. Алтайцы сходный сырмаку войлочный ковер называют «ак ширдек», подчеркивая его священность. По сведениям многих специалистов алтайские ширдеки имели рисунки, изображающие день и ночь, а также, символизирующие четыре стороны света и практически всегда они использовались в камланиях алтайских шаманов.

Д. Арзютов [55], исследуя алтайские войлочные ковры отмечает, что изображения на них содержат целую череду противопоставлений: солнце-луна,

<sup>6</sup>Онлайн-база по декоративно-прикладному искусству, собранная Союзом ремесленников Казахстана: <https://crafts.kz/graf.html#graficheskiiorament>

дикий – освоенный (лево-право), небесный-земной. Все это объясняется понятием ар-буткён (окружающий мир).

*Текемет* (войлочный ковер), выполняемый в технике вкатывания/вваливания косвенно выступает отголоском ритуального взаимодействия взаимодействующих фракций. По сведениям Ш. Ж. Тохтабаевой: текемет, посвященный дочери на выданье, до конца не валяют, считается, что лучше его доделать в доме мужа, что магически будет способствовать дружбе двух семей [11, с. 39]. Аналогичное усматривается и в процессе изготовления *тускииза*.

К примеру, его срединную часть девушка заканчивает уже только тогда, когда происходит официальное знакомство двух сторон в доме невесты (куда тусу), в ходе которого начинается обсуждение последующих этапов бракосочетания. Отсюда, срединное поле композиции *тускииза*, как считают мастерицы, отражение характера потенциальных жениха и невесты.

На одном образце уйгурских *тускиизов* Е. Г. Царева отмечает наличие в его иконографии образа рожениц (Богини-матери), выраженной преимущественно в древовидных композициях с многочисленными с парными и симметричными завитками, расположенными одиночными фигурами, горизонтальными рядами и объединенными в вертикальные крестовидные многочастные композиции. Первый вариант ученый интерпретирует как изображение одновременно проживающих в пространстве земли членов рода, возможно, не только женской его части, но и мужской. Второй, многочастный вариант, рассматривается как изображения поколений собственно рожениц: дочь – мать – бабушка и далее в глубину времени [56, с. 164].

Наиболее характерен сюжет рожениц для ширдаков и других киизов кочевого населения Степи: казахов, киргизов, узбеков. В первую очередь это относится к тем изделиям, которые изготавливались для свадебных церемоний, и декор которых должен был оказать магическую поддержку роженицам семьи [56, с. 165], – пишет ученый.

Отголосками дуально-родового деления представляется такой значимый атрибут свадебной обрядности, как кольцо сватьи *құдағи жүзік*. По форме это кольцо имеет большой круглый или овальный щиток с двумя шинками, которое одевается на два пальца сразу. Такое кольцо дарилось матери жениха от матери невесты, в знак добрых связей двух соединившихся семей и, шире – родов. Шинка такого кольца покрывалась богатым орнаментом, который исполнялся из тонко скрученной серебряной проволоки, иногда со вставками из полудрагоценных камней. Такое кольцо выглядит богато и отличается тщательным исполнением.

Перечисленные художественные «примеры» коррелируются с такими культурными явлениями как *көкбар* (спортивная игра), *қыз қуу* (догони девушку), *жар-жар* (свадебная обрядовая песня) и некоторые генеалогические рассказы, относимых С. Каскабасовым [57] к некогда бытовавшим «воспоминаниям казахов о дуально-родовом делении».

Дуальность прослеживается и в некоторых деталях. Художник и исследователь казахского орнамента Е. Кожабаев зафиксировал несколько тра-

диционных узоров, которые он называет изображением человека с двумя ангелами в виде птиц. Исследователь, ссылаясь на народные представления пишет: «...у человека на плечах сидят два ангела: ангел, сидящий на правом плече, записывает все его хорошие дела, ангел, сидящий на левом плече, записывает все его плохие дела, и после смерти эти записи предъясняются Всевышнему Тенгри...» [58, с. 22].

Изображение ангелов в виде птиц – одно из древнейших явлений в мировом искусстве, начиная с эпохи палеолита. Т. Л. Марсадолова отмечает: «прототипом художественного образа ангела как духовного существа в первобытном искусстве являлось изображение птицы...Птица считалась вместилищем души человека и нередко выступала как символ души» [59, с. 40].

Представления о душе как птице существует в казахской культуре. Нередко традиционные поэты-акыны отождествляли свои души с сизой уткой или другими птицами. Анализируемый орнамент-узор, вероятно, отражает не только древнейшие представления о душе в виде птиц, но и древнейшую дуальную оппозицию ангелов света и ангелов тьмы, позднее осмысленных в исламской парадигме (ангелов-писцов – Ракиб и Атид).

Непременный атрибут приданого казахской невесты – комплект из лоскутных одеял *құрақ көрпе*, которые изготовлялись из обрядовых лоскутов (лоскуты раздавались в семейной обрядности: от торжеств до похорон), собиравшихся многие годы в сундуках и передававшихся от поколения к поколению, от старшей женщины к младшей.

Анализ традиционного казахского названия «құрақ», произведенное в статье И. В. Октябрьской и З. К. Сурагановой [60], происходящее от слова «құру» выявило два значения этого слова. Одно – «гибель», «умирать», «пропадать», «исчезать», «уничтожаться», а другое «создание», «создать», «составить», «строить», «соединять» демонстрирует два взаимоисключающих семантического значения: «от разрушения к созиданию», что в принципе заложено в самом смысловом содержании лоскутных вещей: от смерти к рождению, от хаоса к гармонии, от похорон к свадьбе и т.д., которое трактуется нами в качестве символического выражения дуальности мира, а само одеяло по словам И. В. Октябрьской и З. К. Сурагановой является материальным выражением «символа баланса противоположностей» [60, с. 437].

Другим примером графического отражения дуализма служат изображения мужского и женского начал. У многих народов мира в древности существовало представление о Земле-Матери (плодоносящее начало) и Солнце (мужским началом), ее верным спутником. Это восходит к древнему индоевропейскому мифу об отце-небе и матери-земле – «двух великих родителях», описанных в Ригведе.

«Женский» ряд синонимов можно продолжить с такими понятиями как запад-низ-периферия – луна – вода, то мужской с понятием – восток – верх – центр – солнце – огонь (по А. К. Акишеву). У таджиков в прошлом бытовало и разделение времен года на мужскую и женскую половины. Зима и осень – мужского рода, когда с неба на землю идут дожди и снег (оплодотворяющее

начало); а весна и лето – женского рода, в это время производит зелень и плоды (рождающее начало).

В казахском прикладном искусстве можно обнаружить круговые композиции – изображение Солнца, которые чаще всего встречаются на спинке мужских чапанов. Знаком Солнца (мужского начала) одновременно проекцией четырех сторон света с древнейших времен считается и свастика (крест), довольно популярный мотив в казахской традиционной культуре.

Согласно Э. Кассиреру, в мировой культуре Солнце – это образ бога в его соотнесенности с движением по небосводу, отсюда Бог-Солнце может изображаться в виде свастики, охватывающей все четыре стороны света.

Женским началом, проекцией матери-земли считается ромб (по А. К. Амброзу и др.). Ромб выступает как женское начало (стилизованная форма вагины). Развивая мысль о женской ипостаси ромба на тюркском материале С. Ш. Рзаева считает, что «ромбовидность головы – архаичный признак женского божества, знак женской богини, слившейся со знаком дерева, увенчан солярными знаками, что показывает на слияние ее образа с солярным культом» [61, с. 64–65].

Великая Богиня-Мать триединое женское божество, от которой зависели плодородие, жизнь и смерть. Особый интерес в контексте сакральных женских изображений представляет такой орнамент как трилистник (казахское *үш жапырақ*). В виде трилистника изготавливались казахские женские серьги и ожерелья, олицетворяющие плодородие, многодетность и благополучие (трилистник в тюркской культуре по М. В. Рындину изображение Умай).

Исследуя хакасское декоративно-прикладное искусство М. П. Чебодаева [62] приходит к заключению, что образ богини Умай (первоматери) в процессе исторического развития прошел долгий путь художественной трансформации: реалистический, образ лебедя или утки, переходный образ женщины-птицы, реалистический образ женщины в трехроговой тиаре с трилистником или «мировым деревом» в руках.

В тюркской культуре богиня Умай имеет множество функций: стимулирование плодородия, покровительница рожениц и детей, а также она фигурирует как покровительница прядения и, вообще женских ремесел (позже трансформированный в образ Фатимы дочери Пророка). В практике почитания ей во имя исполнения желаний в дар приносили кусок ткани, привязываемый на ветви дерева или другие сакральные места.

По всей вероятности, аналогичный исторический путь развития образа Умай характерен и для казахского искусства, который на самой своей последней стадии упрощенно представлен в виде трилистника, навеянный мотивами трехроговой короны/диары Богини, не раз отмеченной в каменных изваяниях и наскальных рисунках Евразии.

Реликтом почитания Луны – прародительницы считает К. К. Муратаев [63] целую серию узоров лунной тематики в казахской орнаментике – *айтуу* – рождение луны, *ай таңб*» – лунный знак (или печать), *айбас* – голова луны

и др. Все они являются визуальным отражением народных представлений о луне как «прародительнице людского рода на земле, ...она некогда была божеством и обладает определенными силами и чарами магического свойства [63, с. 68], пишет ученый.

«Загадочным» элементом казахского искусства, возможно, с женской символикой, представляется орнамент *өрмекші* (паук/паучиха) часто фигурирующий в декоре безворсовых ковров (арабы кілем). Этот вид ковра заимствован казахами от арабов Центральной Азии. По Е. Г. Царевой арабы ткали ковры с этим орнаментом и назывался он «кыз гилям» (свадебный ковер). «...Свадебный ковер считается оберегом, талисманом, обеспечивающим семейное счастье и благополучие. Его продажа была несчастьем и позором для семьи – в случае крайней необходимости арабы предпочитали продать скот, но не кыз гилям» [64, с. 284].

Такой ковер ткался в доме девушки на средства жениха (дуальность в создании изделия по аналогии с казахским *текеметом*). К сожалению, исследователи не дают аутентичного названия этого узора, называя его X-образной фигурой. Этот узор часто встречается на женских головных уборах накидках-чадрах, что указывает на его женскую ипостась. Осмысление этой фигуры в казахской культуре вероятнее всего исходит из названия самого орнамента – *өрмекші* (паук/паучиха).

Интересен образ паука-ткача, который играет важную роль в космогонических мифах многих народов мира: он извлекает из себя паутину – Вселенную. К примеру, у сельпуков (самодийский народ Западной Сибири) великая паучиха зооморфная ипостась матери-земли. Она по их представлениям «обитает в огромном подземном доме рядом с «пупком земли». Все люди, рожденные землей, связываются с ней невидимыми нитями бангос – рвется нить и человек умирает. Паучиха сматывает нити бангос в клубки и глотает их. Эта великая паучиха – владычица царства покойников», отмечает исследователь О. Б. Степанова [65]. Паук считается прародителем у тунгусо-маньчжурских народов, у калмыков паук осмыслен в качестве ближайшего родственника (дядя), у манси и некоторых групп хантов душа женщин в загробном мире превращается в паука.

Подводя итоги, отметим: дуальность/бинарность в традиционном искусстве может отражаться в общем контексте (юрта, ковер и т.д.) и на уровне частностей, в виде узоров/орнаментов, символизирующих единство женского и мужского начал. К таковым можно отнести узор *ала курт* (пестрый, полозатый червь). Анализируя, узбекские ковры, а вернее орнаментуку одного из многочисленных видов по поводу этого узора Э. Гюль пишет: возможно, это стилизованное изображение двух переплетающихся змей, черной и белой, как олицетворение вечной борьбы сил зла и добра; эти змеи были популярными образами тюркской мифологии [66, с. 143].

Следующий уровень художественного изображения дуальной концепции на примере орнамента видится в обозначенном К. К. Муратаевым свойстве казахского орнамента – «негативно-позитивным» соотношением. Ученый



по этому поводу пишет: «...негативно-позитивное соотношение элемента и фона, при котором по мере продолжительности и смене точек восприятия, происходит смена их значений, т.е. фон постепенно, словно проявляясь, все более явственнее начинает играть роль доминанты, а элемент, соответственно уступая ему в этом, приобретает свойства фонового звучания» [63, с. 64].

К этому же можно отнести орнаменты с зеркальной симметрией – *egiz* – дословно «двойня» (близнецы). «...С ними в народе связываются такие понятия как «свет и тьма», «день и ночь», «добро и зло» и др. [63, с. 64], пишет К. К. Муратаев. Значит, не только орнаменты с зеркальной симметрией, но и технические особенности построения (равнозначности узора и фона) могут осмысливаться как отражение дуальной модели мира.

По мнению Т. Асемкулова: «Добро нуждается во Зле. Они вечные спутники. Добра без Опыта не бывает. Зло и есть Опыт Добра. Зло есть контекст Добра, контекст, в котором Добро обретает смысл...». То есть акт творения на быденном и сакральном уровне всегда сводится к утверждению гармонии, а «в самом общем виде она может быть определена как установление равновесия противоположных начал: верха и низа, отрицательного и положительного, мужского и женского. Их соединение и порождает упорядоченный космос» [46, с. 197], иначе говоря, Идеальный Мировой Баланс.

Выражение идеи баланса противоположностей в казахском искусстве прослеживается на содержательном и технологическом уровнях, а также может проявлять в общем контексте и деталях-частностях. Считается, что из недр дуальной концепции мира возникла тернарная (триальная) или трехчастная структура. Хотя, по мнению Вяч. Вс. Иванова, трехчленные деления в истории культуры начинают играть существенную роль позднее, чем двучленные и основанные на этих последних четырехчленные.

### ***Трехчастная структура мира в казахской культуре и искусстве.***

О юрте как воплощении вертикальной структуры мира, демонстрирующей единство Высшего, Срединного и Нижнего миров рассмотрено во многих исследованиях ученых-тюркологов. Вместе с тем, требуется детальный анализ юрты как вертикальной проекции мира с художественной точки зрения, в частности изучается функция каждого знака-символа, определяемого его местом в этом вертикальном ряду мироздания.

*Интерьер казахской юрты как знаковая система.* Особенности оформления интерьера юрты, безусловно, выступают средством «описания» Вселенной и особой эстетической категорией казахской культуры. Верх (верхний ярус) осмысливается как возрастание, богатство, благополучие, плодородие. Поэтому этот ярус юрты (купол) оформлялся как модель небосвода. Шанырак в Западном Казахстане до сих пор выкрашивается в голубой цвет (цвет Неба), а свисающие ворсовые и безворсовые *баскуры* и *уық бау* с несколькими рядами узлов и кистей из разноцветных шерстяных нитей создают иллюзию звездного неба и символически призваны отгонять злых духов.

Многие баскуры воспроизводят различные варианты узора «мировое древо» и другими солярными символами, обыгранными народными масте-



рицами в ярких сочетаниях белого с красным, насыщенного коричневого, бордо и другими контрастными цветами.

По примеру В. С. Воронова, мы склоны рассматривать декор изделий «верха» юрты (баскуров и уық бау) «в их мерном и повторном чередовании как символически художественное выражение чередующихся дней, повторяющихся восходов, течений и заходов солнечных» [67, с. 13].

Шанырак юрты «солнечное око» как и всякое окно, по А. К. Байбурину, связано с миром космических явлений и процессов, с солнцем (луной), сторонами света, чередованием света и тьмы, дня и ночи, зима и лета и т.п. [68, с. 140]. Космическую вертикаль в юрте моделирует бакан (шест), призванный соединять миры: верхний, срединный и нижний.

В зоне Срединного мира юрты располагается мебель, настенные ковры и другие текстильные изделия. Практически все пространство этого уровня подчеркивает жизненную энергию, выраженную в богатстве орнамента и цвета, в основном доминирующего и жизнеутверждающего красного. Этот цвет в тюркской культуре ассоциируется с жизнью, огнем, солнцем, молодостью, мощью, силой. То есть красный цвет проекция мира живых.

Композиция всех видов ковров полна охранной символики *иттабан*, *алақұрт*, *өрмекші*, *тұмарша*, *қорған*, *жыланбас* и т.д., а также благопожеланий в виде различных модификаций древнейшего символа *фарна*, удачи и богатства – рогообразных завитков: *қосмүйіз*, *сынықмүйіз* и др. Казахский ковер (ворсовый и безворсовый) можно рассматривать как целый космос, со звездами, сценами жизни и т.д.

К примеру, треугольник не только оберег-тумарша, но и женское начало, а часто встречающиеся ромбы – пожелание плодородия хозяйке очага. «Многочисленные треугольники и ромбы, вытканые на коврах, – ничто иное, как пожелание потомства и продления рода. Волнистые или ломаные линии обозначают воду – символ жизни, круги – бесконечность мира, Вселенной», пишет А. Р. Каирбекова [69, с. 48].

В интерьере юрты ковровым композициям вторит декор деревянной мебели сундуков (сандық), асадала, кровати и т.д. Их украшение резьбой, инкрустирование кожей и другими способами декорирования, словно оживляют мир кочевника, бесконечно разнообразный и вечно живой. Это акцентируется самой формой юрты, где взор, не спотыкаясь об углы идет по кругу, презентуя «мир как безмерность» (Э. Шакинова).

В этом художественном космосе сама круговая форма юрты и круговые линии орнамента говорят «...о неторопливо, округло текущем времени..., передают движение времени, жизни и сам мир, неизменный и вечный по представлениям кочевников», – пишет К. Нурланова [37, с. 226].

Центр всей композиции Срединного мира – очаг (огонь) как проекция жизни, символ жизни, благополучия, достатка. От порога по центру проходит мнимая граница между мужским и женским пространством. На мужской стороне, соответственно, чисто мужские атрибуты – седла, оружие, уздечки

и т.п., а на женской – домашняя утварь, посуда, колыбель и др. Атрибуты этих «сторон» оформляются узорами/декором, идентичными их назначению.

Жизнеутверждающе яркий декор юрты, особенно его срединной части (мира живых) как нельзя лучше выражается словами К. Нурлановой: «вдохновенно-радостное ощущение жизни столь ярко, что жизнь и мир в гармонии всех своих цветов и тонов кажутся сияюще-белыми, купаются в непрерывном сиянии – «*жарқын дүние*» (сияющий мир) [37, с. 219].

В зоне Нижнего мира (пол как нижняя граница жилого пространства) расстилаются ковры: *сырмақ, текемет и алаша*, метафорически призванные закрывать собой земные «провалы, отверстия, трещины, пути в подземный мир». В тюркском фольклоре популярен образ старухи-кемпір, латающей прореху земли, чтобы туда не провалились люди или не поступала энергия подземного мира.

Идея космического союза двух противоположностей мужчины и женщины, дня и ночи, светлого и темного (позитив-негатив) и т.д. как символика жизни и смерти отражена в *сырмақах*. Границы внешнего и внутреннего мира (темного и светлого) в этом виде постилочного ковра фиксируются красным шнуром, символическим цветом жизни. В текемете же, наоборот, темное и светлое перемежаются, что создает «ощущение проницаемости всех элементов мира друг для друга» [70, с. 60].

*Алаша* представляют собой ковры, сшитые из разноцветных тканых полос. Такое разноцветье, вобравшее в себя все краски земли – это отражение всего многообразия окружающего мира, где колористические сочетания контрастирующих цветов – черного, зеленого, желтого, красного, белого и т.д., по мнению А. Р. Каирбековой, яркое живописное полотно, созданное руками женщины, дает положительный жизнеутверждающий заряд [69, с. 49].

Столь яркий декор «низа» передает стремление минимизировать его губительное влияние на живущих в юрте. Данные материалы графически представлены на Рисунке 7.

Трехуровневая модель прослеживается не только в полной конструкции юрты, но и в таком конструктивном элементе как дверь. Согласно, предварительным исследованиям, отраженным в статье<sup>7</sup> притолока двери относится к Верхнему миру, сама дверь и косяки – Срединному, а порог к Нижнему. Каждому уровню символически означенной трехчастной структуры двери соответствует и определенное материально-пластическое (художественно-эстетическое) оформление.

**Костюм как знак.** Другим проявлением трехчастной структуры мироздания представляется традиционный казахский костюм. Он, как и костюм любого народа, представляет собой образную характеристику и проявление его культуры может выступать как своеобразная энциклопедия знаков и символов.

<sup>7</sup> Шайгозова Ж. Н., Хазбулатов А. Р., Наурызбаева А. Б. Дверь юрты как знаковая система и культурный код // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Философия, мәдениеттану, саясаттану сериясы. № 3. – 2022. – С. 15–27.

По народным представлениям, одежда была вместилищем души человека, который ее носил. С одной стороны, она приносит благодать, с другой при неправильном использовании может нести и негативные последствия. Одежда была активным участником обрядов и ритуалов, а также объектом разнообразных лечебных и магических действий.

Казахский костюм несмотря на то, что сохраняет единую основу, регионально вариативен в деталях. Как и ряд исследователей [72–73 и др.] полагаем, что казахский костюм – яркое и художественное воплощение трехчастной структуры тенгрианского мироздания. Каждый из элементов костюма (как целостной семиотической системы) выполняет заданную утилитарную, символическую и знаковую функции.

К сакральному верху относятся все головные уборы, вне зависимости от пола. По-особому изысканно трехчастную структуру мира передает головной убор невесты *саукеле*. Этот головной убор по праву относится к самым архаичным вариантам, а наиболее ранние археологические свидетельства его бытования на территории Казахстана демонстрирует иссыкский «Золотой человек». Он неотъемлемый атрибут ритуального свадебного костюма девушки, который преподносился ее отцом в дар и составлял важную часть приданного невесты. *Саукеле*, тем самым, подчеркивал переходной статус девушки.

Согласно реконструкции ученых, конусообразная форма *саукеле* с пришитой затылочной лопастью (которая также богато украшалась), олицетворяет собой Мировую гору, модель мироздания, объединяющая три мира: Верхний, Срединный и Нижний. Вся композиция декора *саукеле*, которая в каждом случае уникальна и неповторима, между тем сообразна устойчивым символам и представляла целостную семиосферу. На головной убор также нашивались серебряные или позолоченные подвески и накладки всевозможного вида и формы. Серебро, по представлению казахов, обладает защитной силой, а такие «участники» декоративной композиции коралл, жемчуг, сердолик и др. осмысливались как «көз» (глаз), оберегающие хозяйку от порчи, сглаза и т.д. Чаще всего встречаются орнаменты-символы «священное древо жизни», «бараньи рога» и др. Общий декор *саукеле* Ералы Оспанулы на основе сведений Курбангали Халиди, склонен рассматривать как «...каждый вышитый элемент содержит в себе определенное правило семейной жизни». Что наталкивает на мысли о декоре *саукеле* как семиотическом тексте.

Древние казахские *саукеле*, хранящиеся в различных музеях мира, считаются уникальными произведениями искусства шедеврального типа, которые изготавливались искусными мастерами в течение целого года по заказу отца невесты. Сам головной убор девушка, начиная со свадебного ритуала, могла носить до рождения первенца. В дальнейшем он передавался от поколения к поколению и хранился как священная семейная реликвия.

К срединному миру и в ряд универсальной верхней одежды казахов относится чапан (*шапан*), являющийся активным участником традиционного института дарообмена по сей день. В казахской культуре одаривание чапаном кого-либо имеет обрядово-ритуальное значение. Например, в одном случае

он выступает как знак уважения, в другом признание таланта (может быть акына, борца и т.д.), в третьем *шеге-шапан* (гвоздь-чапан) выступает как символическое средство регламентации брачного договора. Иногда одаривание чапаном могло означать заглаживание своей вины, о чем свидетельствует традиционное выражение «*ат-шапан айып*» (аналог штрафа) и др.

Чапан – самый распространённый вид одежды, который носится как мужчинами, так и женщинами. Его шили из разнообразных тканей, лёгких и плотных, различных расцветок. Это универсальная одежда, которую носили и зимой, и летом от молодых до людей старшего поколения. Для людей старшего возраста он преимущественно однотонный и более тёмных цветов. Особую символическую нагрузку имел свадебный чапан, декорированный богатым растительным орнаментом с зооморфными элементами. Характер вышиваемых узоров и цвет чапана имел региональные отличия, а его общий декор трактуется как пожелание плодородия, счастья, богатства и т.д.

Богатством тканей и отделки отличались чапаны казахской знати. Орнаментальный декор отличался уточненным изяществом, в основном выполненный в многовариантной древовидной форме. Шились такие чапаны из бархата или кармазинного сукна в различных оттенках красного цвета (пурпурного, алого, терракотового, малинового и др.), где цвет еще больше подчеркивал статус владельца.

Важный элемент костюма пояс (*кісе*). Семантика пояса чрезвычайно сложна и важна для кочевников. Это некий Срединный элемент, скрепляющий Верх и Низ, удерживающий все тело в равновесии и гармонии. К тому же пояс воспринимался как совершенно необходимая всякому мужчине часть одежды, где пояс и поясница символизировали мужскую силу. Как отмечает Н. Шаханова, «не случайно обряд первого повязывания пояса совершается у кочевых народов в 12-летнем возрасте, в период полового созревания». Декор поясов состоял в основном из геометрических орнаментов: квадрат, треугольник, ромб, четырехугольник и т.д.

К нижнему миру у казахов относится обувь. Она в традиционной культуре соотносится с земным началом, под которым находится Нижний мир – царство мертвых, нечисти или демонических существ, т.е. обувь презентовала собой сакральный низ.

Как считают специалисты, декор традиционной казахской обуви «*кебіс*», «*мәсі*» и «*саптама етік*» составляют орнаменты растительного и животного мира, т.е. среднего мира. Цвет также имел значение: яркая палитра характерна для свадебной обуви, а обувь старшего поколения была практически монохромна. По мнению О. В. Старостиной, казахская обувь, как правило в основном сочетает два цвета: светло-коричневый и зеленый. Зеленый цвет имела так называемая «шагрень» или саур, которую кочевники покупали у оседлого населения [74, с. 17].

Орнаментальный декор обуви отражал идеи благопожелания хозяину, оберега и защиты от вредоносных сил Низа. Женская обувь отличалась от мужского шириной голенища и преимущественно обильной орнаментацией, занимавшей иногда всю поверхность сапога. Эта особенность проявлялась также и в традиционной одежде и была связана с представлениями о сакраль-

ной нечистоте женщины, которая нуждалась в дополнительной магической защите, обеспечиваемой большим количеством знаков-оберегов [74, с. 18].

Загнутый вверх носик, по представлениям кочевников, носил не только утилитарную функцию (сцепление при езде на лошади), но и символическую функцию – не «беспокоить» Жер-Ана (мать-земля). Обувь символизирует путь, дорогу, передвижение: сапоги/обувь «частый» элемент настенной росписи в традиционных мавзолеях, где, скорее всего, она символизирует путь человека в царство мертвых. Она была участником некоторых обрядов жизненного цикла и гаданий.

Ювелирные украшения как часть костюма вторили концепции трехуровневой модели мира. Об этом археолог Э. Усманова пишет: «Традиционно тело человека сравнивается с деревом: крона – голова, ствол – туловище, руки подобны раскинутым ветвям и ноги – корни, упираясь, уходят в землю. Ювелирный каркас распределяется по всем уровням этого «древа» в разных позициях: вертикальной и горизонтальной, вдоль и поперек» [75, с. 37].

Прежде всего, ювелирные изделия – это выражение гармоничной совокупности определенных символов и знаков, выражающих разнородный спектр информации. Они маркируют возрастную и социальный статус своих владельцев и включены в сложную систему традиционных обрядов и ритуалов. А их функции квалифицируются как апотропическая (защитная и охранная), множительная, репродуктивная, и благопожелательная.

Специалисты склонны рассматривать видовую структуру традиционных ювелирных изделий по их расположенности на теле: головные, ушные, височные; шейные, нагрудные, наплечные; боковые, поясные, украшения для рук, замыкают украшения для ног. Подобное деление соотносится, по их мнению, с моделью Вселенной, где первая группа связана с Верхним миром, следующие со Средним, а последняя с Нижним (в казахской культуре ювелирные украшения для ног не обнаружены). В контексте казахского костюма ее заменяла богато украшенная обувь людей фертильного возраста или тех, кто нуждается в особой защите.

Некоторые отдельно взятые украшения способны «читаться» в проекциях картины мира (бинарной, вертикальной и горизонтальной) или в других традиционных символических образах как по своей форме, так и по декору. Излюбленный металл казахских зергеров, «магия» серебра усиливалась формой изделия, сакральным смыслом орнамента и применяемыми техниками.

В традиционном казахском ювелирном искусстве определенные устойчивые формы, знаки и символы были понятны каждому члену общества и представляли собой надежную систему художественно оформленных маркеров, где «полный комплект украшений призван был обеспечивать гармонию мироздания – упорядочивать состояние окружающего человека мира» [76, с. 96].

Безусловно, что на формирование любого костюмного комплекса, в том числе и традиционного казахского, влияют такие факторы, как утилитарный, эстетический и семантический. Это была цельная равновесная структура, гармонично объединяющая духовное и вещное. Традиционный костюм был

своеобразным «посредником» между человеком и миром, так как он обеспечивал не только телесный комфорт, но и был информационно-знаковой системой. Материал, из которого пошита одежда, аксессуары, отделка (мех, кожа и т.д.), – все это свидетельствовало о социальном и общественном статусе человека. Это можно отнести к «вещному» смыслу костюма. Но вот знаковые функции, магическая миссия в казахском народном костюме отводилась орнаменту.

Казахскому искусству свойственны не только комплексное художественное выражение трёхчастной структуры мира (юрта, костюм и т.д.), но и «единичные» экземпляры в виде орнамента/узора, т.е. «общие формы обретают жизнь в частностях» (В. Блэйк).

Анализируя интерьерные росписи мавзолеев Западного Казахстана К. Ибраева [38] отмечает, что орнаментальные композиции, представляющие собой изображения в широкой полосе и опоясывая по периметру все помещение конструктивно расположены на условных местах қызыл-баскура. Иногда выше него располагался *ақбаскур* (парадный), имеющий как правило свободную композицию в виде вьющегося стебля. Изначально в любой культуре орнамент выступал в качестве символа бессмертия, вечности, неизменности, фиксируя место ритуала. В мире, где властвует цикличное время – мире кочевников, смерти нет. Гробницы любой эпохи, независимо от культуры, к которой они принадлежат, всегда отмечает орнамент, символизируя тем самым либо избавление от страха, или, наоборот, стремясь внушить его, дабы соблюсти свою бинарную природу, т. е. он по-прежнему охраняет и защищает.

Орнаменты в виде вьющихся стеблей, их переплетений и пальметты (жауқызын) популярные мотивы казахского искусства несут идеи вечного обновления и возрождения жизни, единства, развития и взаимосвязи. «Они представлены великим множеством вариантов древовидных композиций, построенных на вертикальной оси симметрии, сеточными орнаментами, центрическими композициями» [38, с. 37]. Любая древовидная композиция в произведениях искусства отражает представления о Мировом древе, соединяющего небесную, земную и подземную сферы в единое целое.

Интерес представляет с точки зрения трехуровневой градации мира и весь комплекс казахского орнамента, легко соотносимый с уровнями мироздания (Таблица 7). Как видно из Таблицы, основной набор орнаментов характеризует Верхний и Средние миры. Но некоторые персонажи (элементы) могут перемещаться по уровням и быть амбивалентными.

Трехуровневая (или вертикальная тернарная модель) проявляется в явлениях крупного плана (юрта, костюм и т.д.) и отдельных элементах (узорах).

Четырехчастная концепция мира (горизонтальная проекция). По представлению тюркских народов, Земля/Мир являлась горизонтальной квадратной плоскостью, омываемой с четырех сторон морями. На границах этого квадрата жили враждебные варварские племена [77, с. 122]. По другой версии мир разделен на четыре стороны света, где определение сторон света связано с

движением солнца (лицом на восток). У казахов четыре стороны света ассоциировались с четырьмя углами и с центром земли берегом Сырдарьи, что получило отражение в мифе о Коркыт – ата.

Таблица 7. Распределение орнаментов по уровням Мироздания

Верхний мир (небожители, небесные тела, птицы)	Космогонические мотивы (небесные тела): жулдыз – звезда, айшык – месяц, кун – солнце, кун нуры – луч солнца и т.д. К верхнему миру в тюркской мифологии относятся и птицы, которые в казахском орнаменте представлены следующими узорами: кус тумсык – птичий клюв, кус канаты – крылья птицы, карга туяк – след вороны и т.д. К этому же миру относятся и изображения божеств, например, знак Тенгри – крест, Умай – трилистник и др.
Срединный мир (мир живых)	Рогообразные завитки (кос муйз, сынар муйз и т.д.) и другие зооморфные мотивы (туе табан – след верблюда, бота мойын – шея верблюжонка и т.д.), растительные и древовидные узоры, а также все мотивы, характеризующие жизнь.
Нижний мир (мир хтонических существ)	Дракон или змей (S образный элемент), рыба – балык, алакурт – пестрый червь, су – волнообразный узор и др.

Горизонтальной проекции мира, по мнению Н. Алимбая [78], четко соответствует композиция традиционных казахских ворсовых ковров (Рисунок 8–9). Ученый считает, что при любых вариациях композиции казахских ковров общая схема устраивается в следующей последовательности: центральное поле (традиционное название «кел» – озеро или «табақ» – большое округлое блюдо), внешняя граница қорған и четыре угла (четыре стороны света) все это вкупе, согласно Н. Алимбаю [78], позволяет рассматривать ковер как горизонтальную проекцию мира. Выводы Н. Алимбая косвенно подтверждает старинная загадка, которая гласит: «жайғаным – түкті кілем, ілгенім – тықыр кілем». Отгадка: ворсовый ковер Земля, а безворсовый – Небо.

Рассмотрение ковра (или даже любого другого традиционного изделия) как модели мироздания, единства пространства и времени говорят термины персидского ковроделия: система изображений, весь узор ковра в целом называется *zetañ* («время»), а основа, фон, на которой изображения нанесены, – *zetañ* («пространство»). Единство пространства и времени создает модель мироздания, вселенной, и в этом смысле персидский ковер аналогичен индийскому бархису, выступающему в том же качестве [79, с. 93], ссылаясь на ряд ученых пишет Ф. Р. Балонов.

В казахских коврах особое место занимают орнаменты *ирек-су*, где вода (и перевалы, горы) имели разделительную функцию, это место соединения подземного мира с срединным (по тюркской мифологии на стыке Миров протекает Мировая река). В свою очередь К. К. Муратаев в стройной системе «шет-ою» (краевой орнамент), характерных для казахских ковровых изделий, краев чапанов, бортов и подошов одежды, выделяет такие орнаменты как «семсер-үш» – острие меча, «пышақ үш» – острие ножа, «айбалта» – секира.



Они на взгляд ученого навеяны многочисленными в истории народа военными событиями [62, с. 65]. Их расположение в местах, требующих особой защиты границ «своего пространства» дома (ковер как большой дом Земля) лишний раз подчеркивает их берегово-защитную функцию.

Согласно Н. Алимбаю, ворсовый ковер входит в казахское понятие «бесжақсы» (пять ценностей): «қара нар» – черный нар, «жүйрік ат» – скакун, «қалы кілем» – ковер, «ішік» – шуба из дорогого меха, «берен («түзу») мылтық» – дорогое ружье [78, с. 60].

В свадебной обрядности он главный элемент приданного казахской невесты, который себе могла позволить лишь дочь состоятельных родителей. Ворсовый ковер был ценным даром для молодоженов и им награждали за победу в конных скачках, за сообщение долгожданной радостной вести (например, рождение сына). В старину в ритуальных целях на красном ковре принимали роды у кобылиц ценных пород. В похоронной церемонии в ковер заворачивают тело покойного [11, с. 64].

Обычно ворсовые ковры только вешались на стены юрты или дома, но, когда приезжал почетный гость, его усаживали на него. Это считалось знаком особого уважения. В массе утратившие традиции коврового ткачества казахи и сегодня считают обязательным давать дочерям в приданое ковры. Этот факт подтверждает огромную роль ковров в народном сознании, сохранившаяся до сих пор.

Сам процесс изготовления ковров, включая ворсовые, в традиционной казахской культуре сопровождается целостной системой обрядов и ритуалов. «Перед началом тканья хозяйка проводит обряд *кілем бастау*. Для этого она оповещает родственниц и подруг о дне, когда собирается начать ткать ковер...В этот день хозяйка варит мясо, печет семь лепешек и читает молитву с просьбой о ниспослании Аллахом, а также Фатимой – покровительницей ткацкого ремесла – *удачи* в работе. Затем накрывают стол – *дастарқан*, рассыпают сладости – *тулақ шашу*» [11, с. 49].

В казахской культуре образ Фатимы – младшей дочери пророка Мухамеда, осмысливающаяся как покровительница ткацкого ремесла, восходит к древнейшему культу древнетюркской богини Умай, а ее образ, в свою очередь, к общечеловеческому культу богини с веретеном.

По мнению Б. Ибраева, горизонтальная проекция мира проявляется и в структуре казахского родового кладбища. «Туда, к башням из сырца или плитняка, в прошлом приходили просить об излечении от болезни, бесплодия, там приносились жертвы. Встречаются композиции из четырех башен, связанных понизу прямоугольной оградой, изредка купола башен окрашиваются в синий цвет – *кок*» [80, с. 40], пишет ученый. То есть это четырехугольная земля, по углам которой расположены башни или деревья, иногда могут быть и горы.

Частным случаем горизонтальной проекции мира выступают многочисленные вариации крестообразных фигур, самых популярных в орнаментальной системе казахского искусства.

Азербайджанский исследователь З. Гасанов считает, что тюркский крестообразный орнамент символизирует ось/центр мира: «символика кресто-



образного знака, заключенного внутри круга или квадрата, олицетворяет шаманистические представления о центре Мира или космической пуповине» [81, с. 259]. Этот элемент, по мнению ученого, объединяет в себе ряд других семантических значений, соединяя воедино Пуп Земли и четыре стороны света.

Наиболее полное полисемантическое значение крестообразному орнаменту – *кошкар муиз* или *кос муиз*, на наш взгляд, представил известный археолог Е. А. Смагулов. Ученый считает, что трактовка данной крестообразной фигуры в качестве учетверенного изображения рогов барана всего лишь результат его вторичного осмысления. На основе анализа большого фактологического материала он пишет: «...не вызывает сомнения связь ромбических, крестообразных, квадратных фигур в различных вариантах с древними представлениями о пространстве. Универсальная идея о четырехугольности пространства земли, о четырех сторонах света в различных культурах воплощалась различными способами...Более сложные представления отражала композиция, состоящая из ромба с вписанными в него или вырастающими из его углов деревьями» [82, с. 88].

Другим гипотетически возможным семантическим смыслом крестообразных фигур казахского искусства может быть и отражение единства четырех элементов тюркской космологии: огня, воды, земли и воздуха. Однако этот аспект требует дополнительных исследований.

### **Заключение**

В одной из своих работ А. А. Галиев отмечал, что «описываемые мифами, ритуалами модели мира тюркской культуры позволяют сделать вывод об одновременном существовании у различных тюркских народов различных моделей» [83]. Это доказывают и материалы традиционного казахского искусства. Несомненно, представленные на примере искусства модели мира не исчерпывают всего богатства миропредставления тюркских народов и, в частности, казахов.

Например, визуальное отражение народных представлений о символике числа семь в декоре одного из старинных *жайнамазов* усматривает С. А. Шкляева: красные пятна, а их семь, у верхнего края молитвенного коврика расположены в один ряд. Центр коврика отмечен вытянутой фигурой, окруженной тремя пятнами. Символика числа семь широко известна в казахской мифологии (семь планет, число семь – счастливое), культурно-исторической памяти народа («Жеті ата» – знание о предках семи колен, «Жеті жарғы» – семь уложений и др.). В исламе седьмое небо – самое верхнее небо, место высшего просветления; число семь – совершенное число и т.д. [84, с. 232], пишет ученый. Следовательно, прочтение декора с позиции семиотико-семантического подхода может дать исследователям еще более показательные результаты.

По словам Л. И. Ремпель, в традиционном искусстве нет мимолетных впечатлений. Здесь выражено только то, что устоялось на века. При небольшом числе символов возникает огромное количество сочетаний. В этом сущность народного искусства как системы [85, с. 167].

По представленным материалам видно, что миропредставления в визуальном плане многогранны и могут варьироваться, соединяя в одном произведении/изделии несколько моделей мира. В основе эстетических принципов традиционного казахского искусства лежит взаимоналожение смысловых полей, многостильность и поливариантность, или, как пишет Э. Гюль, полисемантичесность. Один и тот же элемент в разных ситуациях мог иметь разное значение. В этой связи расшифровка содержания должна исходить из контекста, в котором они используются [86, с. 30]. Но в любом случае семиотическая картина мира – это знаково-символический образ Универсума [87, с. 13].

Даже отдельно взятый узор-элемент может выступать целостным знаком-символом, а их набор составляет «словарь памяти» каждый раз, комбинируемый мастером-творцом в зависимости от заданных целей. То есть, этот словарь знаков-символов может «грамматически» по-разному комбинироваться в зависимости от основного замысла: композиционные сочетания казахского орнамента настолько многочисленны, что могут идти в сравнение лишь с вариациями кюев (инструментальных пьес). Как кюй «Ак-желен», имеющий 62 вариации, так и орнамент имеет десятки композиционных вариаций.

По сведениям одного из казахских мастеров прикладного искусства, в старину вырезанием орнаментов занимались специальные люди – «*оюшы*», которые совмещали функции абызов – людей, умеющих «читать» эти тексты (например, священное повествование в виде *kuiz kitan*, войлочной книги или книги из войлока). Этот факт подтверждается фольклорными источниками. В сборнике казахских народных сказок, составленных Т. Дауренбековым, представлена сказка о силе искусства (впервые о ней в контексте исследования искусства упомянул профессор К. К. Муратаев).

Вкратце сюжет сказки состоит в следующем: сын богатого человека встретил красивую девушку, которая потребовала от него выучиться какому-нибудь ремеслу. В итоге новоиспеченный жених освоил искусство изготовления войлочных головных уборов.

В ответ невеста сказала: хороший колпак. А теперь к твоему ремеслу мы добавим еще и мое ремесло. Мы разошьем колпак цветными нитками. Узоры будут обозначать буквы, а буквы в свою очередь складываться в слова. Никто даже ханы, не знают значения вышитых узоров. А нам это когда-нибудь пригодится» [88, с. 168].

Понимание, а, следовательно, и «чтение» художественного описания Вселенной и изобразительных первосхем продуктивно через призму семиотического подхода.

## Список использованных источников

1. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. – 551 с.
2. Кажгали улы А. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.
3. Аверинцев С. С. Аналитическая психология Г. Юнга // О современной буржуазной эстетике. – М.: Искусство, 1972. – Вып. 3. – С. 118.
4. Мещанинов И. И. Эламские древности // Вестник археологии и истории, издаваемый Петербургским археологическим институтом. Вып. XIII. 1918. – 50 с.
5. Буткевич Л. М. История орнамента. – М.: Владос, 2003. – 272 с.
6. Джумабаев Ж. Математическая структура мифологического сознания. – М.: Свет, 2009. – 64 с.
7. Кузин-Лосев В. И. Ритм и семантика орнаментальных мотивов в архаичном искусстве. Вопросы методологии // Международная конференция: Знаки и образы в искусстве каменного века. 27–29 ноября 2019 года. – М.: РАН, 2019. – С. 69–70.
8. Graziosi, P. Palaeolithic Art. New York: McGraw-Hill Book Company Inc., 1960.
9. Petzinger V. G. The Geometric Signs – An Introduction. URL: <https://www.hominides.com/articles/the-geometric-signs-an-introduction/>. Дата обращения 08.05.2023.
10. Самашев З. Наскальные изображения Казахстана как исторический источник: автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук. – Алматы, 2010. – 53 с.
11. Тохтабаев Ш. Ж. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.
12. Кондыбай С. Гиперборея: 2 раздел. URL: <https://otuken.kz/2-3/>. Дата обращения 08.05.2023.
13. Хокинс Дж. Кроме Стоунхенджа. – М.: Мир, 1977. – 268 с.
14. Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве. – М., 2002. – С. 126–137.
15. Маркова К. Ю. К вопросу о кочевническом влиянии на художественную культуру городов Семиречья и Южного Казахстана в VI – начале XIII в. // Известия Иркутского государственного университета. Серия Геоархеология. Этнология. Антропология. 2021. Т. 36. С. 12–23. <https://doi.org/10.26516/2227-2380.2021.36.12>.
16. Попова Л. Ф. Мотив спирали и s-образный знак в орнаментальном искусстве Западного Казахстана XIX–XXI вв. // Terra artis. Искусство и дизайн, 2022. – № 2. – С.98–109.
17. Шайгозова Ж. Н., Наурызбаева А. Б., Нехвядович Л. И. Традиционная казахская художественно-символическая основа концепта «дом» в аспекте визуальной семиотики // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики, 2023. – Вып. 2 (36). – С. 30–49. DOI:10.23951/2312-7899-2023-2-30-49.
18. Каракозова Ж. Казахская культура и символ. – Алматы: ТОО «Эверо», 1998. – 128 с.
19. Лукина А. Г. Якутский круговой танец осуохай в контексте религиозных и мировоззренческих представлений // Материалы сборника научных трудов XV-й Международной научно-практической конференции «Культура. Духовность. Общество» Новосибирск, изд. ЦРНС, 2014. – С. 100–107.

20. Маничкин Н. А. Айналайын: деконструкция сакрального жертвоприношения в кыргызской культуре // ZITABL. Energy Соз. инсталляция, Астана, 2016. – С. 85–93.
21. Аязбекова С. Картина Мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы: Институт философии и политологии МОН РК, 1999. – 280 с.
22. Мухамадиев Х. С., Мейрбекова М. М. Иппическая тематика в казахской литературе // Материалы международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии», Новосибирск. – 2011. – С. 195–201.
23. Медкова Е. С. Содержание и структура модели целостного изучения разных видов искусства в условиях школы // Школьные технологии, 2014. – № 3. – С. 52–62.
24. Семенов В. А. Первобытное искусство: каменный век. Бронзовый век. – СПб., 2008. – 456 с.
25. Opie J. Tribal Rugs: A Complete Guide to Nomadic and Village Carpets. – Hardcover, 2016. – 330 p.
26. Сем Т. Ю. К вопросу об этнокультурных связях и семантике орнамента уйльта (орков). Часть I. Основные моменты криволинейного и геометрического узора // Россия и АТР, 2018. – № 4. – С. 37–56.
27. Неклюдов С. Эти капризные и ленивые драконы: от паремии к мифу // Антропологический форум, 2014. – № 21. – С. 152–165.
28. Царева Е. Г. Ковроделие арабов южных районов Узбекистана. Конец XIX – начало XX вв. (по коллекциям МАЭ и РЭМ) // Образы и знаки в традициях Южной и Юго-западной Азии. – Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2015. – С. 270–357.
29. Бакиров М. Новый взгляд на этническую идентичность скифов и саков // Филология и культура, 2019. – № 56. – С. 122–127.
30. Уразимова Т. В., Пиримжаров М. Х. Зооморфные мотивы в каракалпакском орнаментальном искусстве // Вестник Актюбинского университета им. С. Баишева, 2013. – № 2. – С. 51–59.
31. Кондыбай С. Змея и дракон: значение образа змеи для познания истории предказахов. URL: <https://otuken.kz/chast-vtoraya-zmeya-i-dragon-znachenie-ob/>. Дата обращения 08.05.2023.
32. Франц фон М.-Л. Время, ритмы и паузы. – М.: Фантом-Пресс, 2012. – 112 с.
33. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь (мушель) как основа кочевой цивилизации казахов. URL: [https://tengrifund.ru/wp-content/library-tengrifund/Tengrianski\\_kalendar.pdf](https://tengrifund.ru/wp-content/library-tengrifund/Tengrianski_kalendar.pdf). Дата обращения 08.05.2023.
34. Пусталыкова Е. Многоликие змеи. URL: <https://www.sbras.info/articles/simply/mnogolikie-zmei>. Дата обращения 11.05.2023.
35. Худенко Е. А. Реки Алтая в отечественной литературе XX–XXI веков: мифопоэтика и символика // Филология и человек, 2018. – № 3. – С. 103–115.
36. Қасиманов С. Қазақ халқының кол өнері. – Алматы: Қазақстан, 1969. – 248 б.
37. Нурланова К. Символика мира в традиционном казахском искусстве. – Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Галым, 1993. – 264 с.
38. Ибраева К. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – 128 с.
39. Гюль Э. Ковры Узбекистана. История, эстетика, семантика. – Ташкент, 2019. – 255 с.

40. Толстов С. П. Религия народов Средней Азии // Религиозные верования народов СССР. – М., 1931. – Т. 1. – С. 260.
41. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства. – Павлодар: ПГПИ, 2012. – 156 с.
42. Алтайцы (Материалы по этнической истории) / сост. Н.В. Екеев. Горно-Алтайск: ИП А. Орехов, 2005. – 176 с.
43. Бутаев В. Я. Будни и Праздники тюрков Хонгорая. – Абакан: Журналист, 2014. – 315 с.
44. Традиционный хакасский орнамент. URL: <http://www.microanswers.ru/article/Traditsionnij-hakasskij-ornament.html>. Дата обращения 11.05.2023.
45. Казахские ковры и ковровые изделия из коллекции ЦГМ РК: научный каталог. – Алматы: ICOS, 2012. – 384 с.
46. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. – Новосибирск, 1988. – 225 с.
47. Шаханова Н. Мир традиционной казахской культуры (этнографические очерки). – Алматы: Казахстан, 1998. – 184 с.
48. Савинов Д. Г. Парадные седла с геральдическими изображениями животных // Археология Южной Сибири, 2005. – Выпуск 2. – С. 19–24.
49. Кукашев Р. Грива твоя из золота и серебра. Конское убранство у казахов // Altynart, 2020. – № 2. – С. 26–39.
50. Тохтабаева Ж. Ш. Этикетные нормы казахов. Часть I. Будни и праздники. – ТОО «LA GRÂCE», 2017. – 221 с.
51. Чочкина М. П. Токым «потник» в обрядовой и эпической традиции алтайцев // Материалы научной конференции «Героический эпос и сказительское искусство народов Евразии: сохранение, изучение и популяризация», 2019. – С. 441–453.
52. Наурызбаева З. Символизм Великой матери и связанные с ней обряды // Вестник «Исторические и социально-политические науки», 2021. – № 3. DOI:<https://doi.org/10.51889/2021-3.1728-5461.07>.
53. Батырева С. Народное прикладное искусство номадов: тувино-калмыцкие параллели // Этнодиалоги, 2020. – № 1. – С. 155–168.
54. Октябрьская И., Сураганова З., Сураганов С. Традиционные узорные войлоки казахов и современное ковроделие // Вестник Сургутского государственного педагогического университета, 2012. – № 3. – С. 189–199.
55. Арзютов Д. Алтайский ритуальный ковер и создание гетеротопии // Антропологический форум, 2013. – № 18. – С. 85–133.
56. Царева Е. Г. Читая тускииз / Е. А. Резван. Между Туркестаном и Тибетом. Каталог выставки. СПб-6., 2009. – С. 160–167.
57. Каскабасов С. Фольклорная проза казахов. Избранные исследования. – Астана: Фолиант, 2014. – 424 с.
58. Кожабаяев Е. Казахский орнамент как пиктограмма тенгрианской культуры и комбинаторика его модулей в современном дизайне. – Алматы: Мектеп, 2015. – 340 с.
59. Марсадолова Т. Л. Художественный образ ангела: от первобытности к средневековью // Народы и религии Евразии, 2010. – С. 39–53.
60. Октябрьская И., Сураганова З. Курак и жыртис в традиционной казахской культуре». Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и со-

- предельных территорий, ответственный редактор Анатолий Деревянко. Новосибирск, Институт археологии и этнографии СО РАН, 2010. – С. 435–438.
61. Рзаева С. Ш. Древние культы и символика Азербайджана (доисламского периода). Баку: Элм, 2010. – 275 с.
  62. Чебодаева М. П. Образ Богини Умай (Ымай) в изобразительном и декоративном искусстве Хакасии. Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2019. – 40 с.
  63. Муратаев К. К. Архетипы традиций этнохудожественной культуры и вопросы артпедагогтики. – Алматы: Онер, 2020. – 108 с.
  64. Царева Е. Г. Ковроделие арабов южных районов Узбекистана. Конец XIX – начало XX в. (по коллекциям МАЭ и РЭМ) // Образы и знаки в традициях Южной и Юго-западной Азии. СПб.: МАЭ РАН, 2015. – С. 270–357.
  65. Степанова О. Б. Традиционное мировоззрение сельпуков: представления о круговороте жизни и душе. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2008. – 304 с.
  66. Гюль Э. Ковры Узбекистана: история, эстетика, семантика. – Ташкент, 2019. – 256 с.
  67. Воронов В. С. Народная резьба. – М.: Госиздат, 1925. – 34 с.
  68. Байбурун А. К. Жилища в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983. – 192 с.
  69. Каирбекова А. Р. Узор алаши ложится как стих...(о казахский тканых коврах) // Деловой Усть-Каменогорск, 2005. – № 6. – С. 48–49.
  70. Шакенова Э. Художественное освоение мира// Кочевники. Эстетика: Познание мира казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
  71. Барманкулова Б. Владимир Стерлигов в России и в Казахстане // Консул. – 2008. – № 4 (15). – С. 58–60.
  72. Ибраева А. Б. Символика триединства мира в казахском традиционном костюме // Известия МОН НАН РК. Серия общественных наук. – Алматы, 2002. – №4 (239). – С. 74–79.
  73. Володева Н., Кенжетаева А., Алишева А. Традиционный казахский костюм как воплощение мифопоэтической модели мира // Central Asian Journal of Art Studies, 2018. – № 1. – С. 29–44.
  74. Старостина О. В. Обувь в традиционной культуре народов Средней Азии и Казахстана (XIX–XX вв.): автореферат диссертации на соискание ученой степени исторический наук: 07.00.07 – Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.
  75. Усманова Э. Костюм женщины эпохи бронзы Казахстана. Опыт реконструкций. Караганда, 2010. – 250 с.
  76. Содномпилова М. М. Роскошь в кочевой культуре: женские украшения как маркер культурной идентичности номадов Центральной Азии // Известия Иркутского государственного университета. Серия Геоархеология. Этнология. Антропология, 2018. – № 24. – С. 93–105.
  77. Войтов В. Е. Древнетюркский пантеон и модель мироздания в культово-поминальных памятниках Монголии VI–VIII вв. М.: Изд-во Государственного музея Востока, 1996. – 152 с.
  78. Алимбай Н. Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального Государственного

- музея Республики Казахстан) // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии, 2020. – № 4. – С. 55–71.
79. Балонов Ф. Р. Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации) // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока, 1991. – С. 88–121.
  80. Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство СССР, 1980. – № 8. – С. 40–44.
  81. Гасанов З. Г. Социально-культурные ценности скифов: древних ашгузов / ишгузов / гузов – Астана: ТОО «Prosper Print», 2013. – 392 с.
  82. Смагулов Е. А. Палеосемантика центральной композиции казахского орнамента // Известия НАН РК, 1994. – № 5. – С. 82–91.
  83. Галиев А. А. Модели мира в тюркской культуре. URL: <https://elbilge.ucoz.ru/publ/16-1-0-180>. Дата обращения 20.07.2023.
  84. Шкляева С. А. Молитвенные коврики: к анализу некоторых орнаментальных мотивов // Наука и жизнь Казахстана, 2015. – № 4. – С. 229–233.
  85. Ремпель Л. И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент, 1987. – 190 с.
  86. Гюль Э. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов. – М., 2013. – 208 с.
  87. Семиотика культуры и искусства: монография. М.: РУСАЙНС, 2020. – 248 с.
  88. Казахские народные сказки. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – 415 с.

## 2.2 Визуализация инаковости в традиционной казахской культуре: знаки, образы и смыслы

Исследование знаково-символических аспектов концепта «дом в статье» [1], выполненное в рамках настоящего проекта, открыло перспективы продолжения изучения интересной темы – знаки инаковости в визуальной культуре Казахстана.

Одной из первых, кто обратился к исследованию «знаков инаковости» (signs of otherness) на примере искусства Северной Европы позднего средневековья, была американский историк Рут Меллинкофф [2]. Другой подобной работой выступает труд С. О. Зотова [3], посвященный анализу визуальных маркеров инаковости на примере русской иконографии. На материалах греческого античного изобразительного искусства образ «Другого» рассматривает Т. С. Терещенко [4]. Иконографию нидерландского и немецкого искусства, в частности иконографические мотивы снятой и снимаемой обуви и связанных с ней жестов попраiania, рассматривает М. А. Рогов [5].

Ряд исследователей занимаются проблематикой инаковости в современном искусстве (кино, видеоигры и т.д.). Это свидетельствует о том, что визуальная культура традиционного и современного формата обладает мощным потенциалом выражения «инакового»: категория инаковости (otherness) напрямую связана с категорией «другого» (other).

Фокус настоящей части исследования – проблематика отражения «инакового» в традиционной визуальной культуре Казахстана. Следует отметить, что в исследуемом материале лишь намечены перспективы будущих более детальных исследований этого вопроса.

Под инаковостью многие ученые понимают универсальный человеческий феномен. Само понятие «инаковость» производное от слова «иной», неидентичный. «В инаковости подчеркиваются отличительность и несходство. Иной – своеобразная антитеза чему-либо или кому-либо, элемент двоичности, противопоставления: «я – не я», «свой – чужой», «мужское – женское», «плюс – минус», «черное – белое», «сырое – вареное», «богатый – бедный» и т. д.», считают А. А. Оганов и И. Г. Хангельдиева [6, с. 418]. Добавим оппозицию мир живых и мир мертвых, которые, как показывает исследование, имеет свое художественное воплощение в казахском искусстве и шире – в культуре.

Казахская традиционная культура имела собственные специфические знаки «инакового». Сама проблематика инакового имеет различные формы выражения и виды. К примеру, проблематику телесной инаковости на материалах казахской культуры также в рамках настоящего проекта было рассмотрено Д. К. Сайкеновой [7]. В ее исследовании основной акцент сделан на двух моментах: рассматриваются знаки загробного (иноного) мира, а также персональная инаковость (на примерах шаманов – баксы; шутов-сайқымазақ; представителей правящей династии и людей творческого направления – акыны, сал серы и др.).



**Знаки Иного мира в казахском искусстве (на примере погребальной архитектуры).** В рассматриваемом аспекте особо привлекает внимание художественное оформление стен и сводов ряда купольных мавзолеев росписями, повторяющих внутреннее убранство юрты. Для росписей казахские мастера, как правило, использовали минеральные красители, а саму роспись выполняли на гладкой поверхности пиленного камня (в основном Западный Казахстан) или на оштукатуренной и забеленной поверхности стен.

Многоцветные росписи встречаются на таких мавзолеех как Наурызбай (Улытауский район, Торткара), Кулсары (низовья Эмбы), Сырлы-там, Сырлы-там II в долине Джиланчик Тургайской степи, на некрополе Коркут-Ата (Сырдарья) [6, с. 77], а также на Мангыстау и Устюрте – некрополь Караман-Ата, некрополь Камысбай и другие, которые в основном датируются XIX – нач. XX вв.

По мнению А. Х. Маргулана, самая древняя роспись находится на большой надгробной плите в одном из мавзолеев г. Жезказган (к сожалению, автор не указывает название и месторасположение мавзолея). Она выполнена клеевыми красками. На плите изображены воин и его конь. Созданные вопреки предписаниям ислама, эти образы отражают пережитки древних верований, сохранившихся у казахов [8, с. 77], – пишет ученый. Разумеется, сюжеты с воинами, конями, сценами из военных походов принадлежат мужским погребениям, и вероятнее всего, прославившихся в ратном деле.

А. Х. Маргулан [8] отмечает о росписях трех мавзолеев в Жамбульской области (Байтымбет, Жантай и Ак-Тепе), первые два из которых возведены в середине XIX в., последний в нач. XX в. Отождествляя эти росписи с композицией баскуров юрты, ученый указывает на сюжетные картины (караван верблюдов, сцены охоты, летний аул с жеребятами на привязи, всадники в военных доспехах, отдельные предметы утвари, одежда, украшения и т.д.). Каждая роспись «считывается» как символическая метафора. К примеру, караван может означать течение жизни, джайляу – пасторальный рай, всадники-воины – доблесть, честь и т.д.

Практически полная имитация интерьера юрты встречается в мавзолее Жантая (Жамбульская область), свод которого покрыт фресками. Основной сюжет росписи – большой караван, идущий справа налево. Сама композиция отличается многоцветностью и чистыми красками: первый и последний верблюд и три лошади изображены синим, остальные верблюды – желтым, дикие козлы – зеленым цветом, а попоны на верблюдах – красным. Вероятнее всего, цвет, по замыслу художника, каждого «участника» этого ритуального шествия играет определенную роль. И само направление каравана справа налево носит символическое значение. Скорее всего, движение каравана влево – движение в Царство мертвых, поскольку правая – это сторона Живых, юга и востока. В северо-западном парусе изображено дерево с едва намеченными листьями. Однако более широкие его ветви расположены мастером сверху, а более мелкие ниже, в отличие от природного – наоборот.

Фрески мавзолея Ак-Тепе отличаются по сюжету: на восточной стене изображены мужские вышитые брюки шалбары, всадники, где один с копьем, едва различимые квадратные фигуры, а также круг (возможно с крестом вну-

три). На северной стороне висящими изображены сосуды (торсык), оружие и возможно щиты. Западная сторона украшена сапогами (развернутые влево), сосуды (торсык и кумган), всадник и по всей видимости орнаментированный коржын. На восточной стороне фигура человека с копьем в движении, конь и животные. Нижняя часть купола по кругу оформлена двумя широкими полосами с довольно сложным ритмичным орнаментом.

На стенах мазара Беймбета, по замечанию А. Тереножкина, сохранилась лишь часть изображений утвари, а именно: сильно искривленная сабля, плеть, охотничьи штаны, большой желтый самовар, из открытого крана которого вода бежит в чайник, лук с натянутой тетивой и колчан со стрелами [9, с. 161]. Смысл некоторых знаков можно представить следующим образом: переливание воды из самовара в чайник – жизнь человека, словно ее переливание из мира живых в мир мертвых; лук с натянутой тетивой и колчан со стрелами – годы жизни усопшего и др.

Несколько иной сюжет росписей представлен в зарисовках с натуры Н. Н. Каразина, которая украшала внутреннюю сторону стены одного из мазаров кладбища в Каракумах недалеко от Аральского моря. Она представляет собой ряд полос с изображением фигур людей, птиц, зверей, походных и охотничьих сцен, идущих караванов [10]. Заметно отличается репертуар изображаемых вещей: шкура тигра, змея, кереге (решетчатый остов юрты), казан на триножнике и др.

Исследуемые фрески, по меткому замечанию А. Х. Маргулана, «совершенно одинаковые по стилю» исполнения встречаются на ковриках – асмалдыках, которыми покрывались верблюды из свадебного каравана невесты. Как нам представляется, схожесть сюжетов погребальных сооружений и декора текстиля свадебного каравана имеет вполне логическое объяснение. В традиционных представлениях невеста, покидая свой отчий дом, «умирает» для своего рода, и «воскрешается» в новом статусе – статусе жены и будущей матери в роду своего мужа. Эта тема более детально рассмотрена в статье, посвященной сравнительному анализу свадебной обрядности казахов и финно-угорских народов [11].

По мнению В. Чепелева, эти росписи, близкие по своему стилю примитивной реалистичности повествовательных рисунков звенков, охотничьим рисункам северной Сибири, наглядно показывают, что казахский народ знал не только орнаментальное творчество [12, с. 8].

Анализируя интерьерные росписи мавзолеев Западного Казахстана, К. Ибраева [13] (Рисунок 1–2) отмечает, что орнаментальные композиции, представляющие собой изображения в широкой полосе и опоясывая по периметру все помещение конструктивно расположены на условных местах *кызыл-баскура*. Иногда выше него располагался *акбаскур* (парадный), имеющий, как правило, свободную композицию в виде вьющегося стебля.

Орнаменты в виде вьющихся стеблей, их переплетений и пальметты (*жаукызын*) – популярные мотивы казахского искусства несут идеи вечного обновления и возрождения жизни, единства, развития и взаимосвязи. «Они

представлены великим множеством вариантов древовидных композиций, построенных на вертикальной оси симметрии, сеточными орнаментами, центрическими композициями» [13, с. 37]. Любая древовидная композиция в произведениях искусства, думается, отражает представления о Мировом древе, соединяющего небесную, земную и подземную сферы в единое целое.

Среди богатого орнаментального сюжета росписей встречаются некоторые знаки-символы, выполненные в условно-плоскостной манере: самовары с чайником и чашками, сапоги, туфли, музыкальный инструмент – домбра, камча, оружие, ювелирные украшения и мн. др., т.е. предметы или вещи, которые служили человеку при жизни, что обусловлено верой в одушевленность всего сущего. Вместе с этим изображаемый предметный мир представляет собой проекцию знаков, их символические смыслы: обувь означает Путь, музыкальный инструмент – проекция звука, пронзающего миры, змея – символ перевоплощения и т.п.

Согласно А. Медоеву, в некоторых росписях наблюдается нарочитость, нарушение композиции декора (по сравнению с юртой), что представляется «проявлением модернизации за счет новейших конфессиональных влияний» [14, с. 263]. Мы склонны рассматривать всевозможные деформации, сдвиги, разрывы и разломы в изображении, уравнивания или гиперболизация размеров, отклонения от прямой перспективы и т.п. (любое отклонение от оригинала – в данном случае декора юрты) в качестве приема, «рисующего» мир, наоборот, т.е. зазеркалье – загробный мир. Нарочитое искажение (перемещение) элементов (орнаментов) в росписи, перевернутые мотивы (например, дерево вниз головой) или обращение сапог носом в левую сторону следует понимать, как знаки «инакового» мира.

Анализируя, фрески казахских мазаров, А. Тереножкин правомерно пишет: если присмотреться к содержанию росписей в мазарах, то мы без труда найдем, что она воспроизводит почти все то, что требовал старый домусульманский казахский погребальный обряд, – круг сюжетов росписей обусловлен анимистическими представлениями, согласно которым покойный должен быть снабжен по смерти всем необходимым [9, с. 162].

**Знаки персональной инаковости в казахской культуре.** Художественным своеобразием отличаются знаки персональной инаковости. В первую очередь, в эту категорию следует отнести шаманов – *бақсы*. В отличие от шаманов Западной Сибири и Алтая в том числе, ритуальная одежда казахских бақсы не была столь экзотичной. Но все же знаки отличия в ней присутствуют.

В объемной статье Р. Ш. Кукашева [15] приводятся сведения об одном элементе обрядовой одежды казахских бақсы в виде головных уборов и накидок из лебяжьего пуха. Такой костюм, состоящий из головного убора в виде цельно снятой шкурки лебедя (акку борик) и короткой куртки, сшитой из лебяжьего пуха, существовал у бақсы и дуана – двух главных фигур казахского шаманства – вплоть до конца XIX в. Ритуальное облачение являлось знаком отличия казахского шамана и непременным атрибутом его культовой деятельности. Шаманский костюм в народном сознании наделялся сакральной силой и считался священным предметом, а после смерти шамана переда-

вался по наследству [15, с. 43], – пишет ученый. Аналог подобного костюма представлен на знаменитом рисунке художника П. М. Кошарова (Рисунок 3).

*Акку борик* мог дополняться «головой, составленной из кораллов, каури или змеиных головок и проч.» [15, с. 40], ссылаясь на Г. Н. Потанина, отмечает ученый. Следует отметить, *каури* излюбленный элемент декора детей, девушек и женщин фертильного возраста в казахском обществе. С первобытного периода «змеи и раковина каури символизировали женское начало, идеи плодородия и одновременно осмысливались как покровительницы деторождения и детей» [16, с. 94]. В рассматриваемом Р. Ш. Кукашевым варианте, в составе *акку борик* присутствуют еще конский волос и пучки перьев филина.

Семантика образа лебедя в тюркской культуре (водоплавающей птицы) связано с пониманием того, что ей подчиняются три мира (медиатор, посредник): верхний – небо, срединный – земля и, конечно же нижний – вода. Эта ее способность не только предопределила сакрализацию образа, но возможность шамана «путешествовать» по этим мирам в процессе камлания. Наряду с этим, как нам представляется, здесь кроется и другой смысл.

Знаком инаковости в контексте визуального служит и факт ношения казахскими баксы (имеется в виду мужчин) женских платьев. Эту традицию В. Н. Басилов [16] связывал с ритуальным изменением пола в шаманских практиках народов Центральной Азии. Ученый [17, с. 94–95] представляет ряд фактов, к примеру, Оразнар-порхан во время камлания надевал красное платье, а Ташмат-бола вовсе стремился подражать женщинам походкой, манерой говорить. В народе это объяснялось влиянием духов этих шаманов, которые якобы требовали надевать женскую одежду.

Головной убор с женскими (девичьим) элементами зафиксирован у одного из казахских шаманов и описываются ученым следующим образом: «верх шапки украшен птичьими перьями...она напоминает черты мужского и женского головного убора» [17, с. 92].

Интересные параллели со змеей (женским началом) представляет обряд «*Жылан қайыс*» («змеиная кожа»), описанный Т. Асемкуловым и З. Наурызбай [18]. Суть обряда состоит в инициации мальчика как будущего воина, никем иным, как кузнецом – сакральной фигурой казахской мифопоэтики, который обладал, по народному представлению, магическими, шаманскими функциями. Любопытным представляется прежде всего костюм кузнеца в момент проведения ритуала. Согласно ученым: кузнец надевал серый вязанный из шерсти чапан, напоминающий змеиную кожу [18, с. 27].

Визуальное «перевоплощение» казахских мужчин-баксы и кузнецов то в лебедя (лебедь одна из ипостасей женской богини Умай), то ношение ими женских платьев, или в «змею», соотносится со стремлением обладать «силами» или свойством, ранее им не присущими. И образ лебедя или женское платье на мужчинах-шаманах, разумеется, и «змеиный» чапан на кузнеце – одни из главных знаков инаковости, визуального четко отличительного признака.

Отдельную тему составляют одеяния лиц, приравненных казахами к святым. Например, Р. М. Мустафина повествует о Коктонды-ата, который лечил детей от коклюша. «Коктонды» его прозвали за то, что он постоянно носил синий халат. ...Синий халат святого Коктонды-ата представляется не случайным, он отражает знахарские традиции населения Южного Казахстана, близкие и другим народам Средней Азии, которые восходят к древним магическим приемам, в частности, к имитативной магии [19, с. 90], пишет ученый.

Признаками визуальной инаковости обладали и степные прорицатели *диуана*, бродячие дервиши. Согласно историкам, наибольшее распространение институт *диуана* получил в южных регионах Казахстана. Путь дервиша – это странствие, как в прямом, так и в переносном значении. Отсюда и его облик. Р. М. Мустафина [19], ссылаясь на ранние исследования отмечает, что дервиши имели специальную одежду – шапку, халат, посох из священного дерева. Также они носили лебединую шапку. В этой же работе автора приводятся сведения о кыргызском *дуана*, который был одет в халат, сшитый из лоскутов, а на голове у него была остроконечная шапка с колокольчиками.

Приводя сведения на основе собственных полевых материалов Р. М. Мустафина повествует об одном современном казахском *дуана* по имени Аман. Ученый пишет: «По словам Амана, побуждение к скитаниям и определило его статус *дуана*. Белый халат, в который он облачался, отправляясь к «святым местам», очевидно имеет связь с традиционным костюмом суфийского дервиша [19, с. 145].

Письменные описания центрально-азиатских дервишей в дореволюционной литературе встречаются в трудах Т. Бурнашева, В. А. Обручева, А. Вамбери и других. Пожалуй, наглядное представление об одеяниях дервишей показывает знаменитая картина В. Верещагина «Дервиши в праздничных нарядах. Ташкент» (1874).

На картине изображены три молящихся дервиша (скорее всего шейхов или пиров). Прежде всего привлекает интерес их костюм: лоскутный распашной халат *хирка* с разноцветным поясом с орнаментом *камар*, конусообразная шапочка с меховой оторочкой *кулох* и длинный белый шарф *тайласан*. В принципе этот набор одежды типичен для средневекового мусульманина, кроме лоскутного халата. О костюме суфиев-дервишей З. Рахимова пишет: «...суфии ничего нового в одежду не привнесли ... Суфии только изменили ее семантику, наполнили новым содержанием, и через ее детали раскрыли свои мировоззренческие взгляды, и для посвященных их одежда и ее детали стали индикатором, важным знаком приобщения к мистической тайне суфия, указателем определенного этапа в их пути» [20].

П. А. Позднев [21] относительно одежды дервишей отмечает, что некоторые из них ходят практически голые, другие облачены в длинную хламиду, составленную из разноцветных кусков материи, на голове носят оборванный торбан, а в руках обязательно палку с разноцветными лохмотьями. Именно лоскуты, а вернее их количество в костюме дервишей играют важную

роль. Считается, что количество заплаток равно количеству молитв (сур), прочитанных дервишем. Соответственно, чем больше заплаток на халате, тем выше статус дервиша.

Отдельного внимания заслуживает головной убор *кулах* конусообразной формы, генезис которого Р. А. Рассудова относит к сакскому времени и соотносит его восприятие с символом Мировой горы. Относительно одежды дервишей она пишет: согласно учению и морали суфизма они одевались всегда скромно и невзрачно и даже беднее, чем другое податное население XIX в., исповедовавшее ортодоксальный ислам. Опясывались дервиши веревкой, плетеными шнурами, в лучшем случае – невзрачным простым платком, туго закрученным по диагонали в жгут, или длинным полотнищем [22]. Визуально дервишей можно было легко отличить от обычного человека.

Другим носителем инаковости в тюркской культуре являются представители степного института шутовства и юродства (*тастаракай* у алтайцев, *сайқымазақ* у казахов или др.). Для прояснения визуальной составляющей образа шута в казахской культуре обратимся к образу алтайского Тастаракай. В алтайском фольклоре Тастаракай – вторая ипостась батыра Алыпа, в которого он превращается в случаях, когда нужно перехитрить врага, усыпить его бдительность.

Главное визуальное отличие – лысая голова героя. Лысость – скорее индикатор телесной инаковости, следует его рассмотреть подробнее, так как он помогает понять смыслы визуального образа. В тюркском эпосе *тас* («лысый, плешивый») фигурирует в роли пастуха, слуги или раба. Его нахождение вне рамок общества и культуры обозначается всеми наделенными атрибутами инакового существа, и его «безволосость» лишь подчеркивает это. Поэтому герой, приезжая во владения чужого хана, часто принимает облик *тастаракая* – ничего неприглядного бродяги, плешивца, существа той зоны Космоса, где не действуют законы культуры [23, с. 55], – пишет Т. А. Голикова. Визуальный образ соответствует его предназначению в культуре: «взорвать самоуспокоенный мир обывателя», нарушить обычай.

Исследуя культурную дефиницию «таз», С. Кондыбай полагает, что представления, связанные с «плешивостью», формируют целостный, сложный, многоуровневый, многовекторный мифологический комплекс [23, с. 416]. И может осмысляться как минимум на двух уровнях: одно из дополнительных имен новой династии и название некой жреческой группы. Отсюда этот образ следует рассматривать в следующей логической цепочке: батыр – таз («лысый, плешивый») – жрец.

Вид Тастаракай убогий – холщовая одежда, шапка из бересты, седло из ивовых прутьев, худой конь и т.д. Отмеченное рассматривается нами как знаки инаковости. К алтайскому Тастаракаю восходит популярный образ казахских народных сказок Тазша бала (буквально лысый, плешивый подросток, юноша). Как правило, в сказках Тазша сам объект насмешек или, наоборот, окружающие становятся объектом его насмешек и проделок. Представляется в виде мальчика или юноши, обладающего хитрым умом и сноровкой, в некоторых вариантах – он обладатель таинственного знания. Он плешивый.

В генезисе Тазша – образ, связанный с потусторонними силами, является одним из воплощений потустороннего мира [24, с. 414]. Следовательно, он символизирует инаковость.

Немного другой визуальный образ просматривается в еще одном герое казахских сказок – Алдар-Косе. Его главной визуальной характеристикой представляется безбородость. С. Кондыбай дает ему следующую характеристику: Алдар-Косе – комическо-демоническая фигура, отрицательный вариант культурного героя и мифологический плут-трикстер с отчетливой хтонически-шаманской окраской [25, с. 64]. То есть, образы лысого и безбородого можно также рассматривать как визуальные знаки инакового. Функции шута в культуре М. М. Бахтин объяснял тем, что «само бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, – и это опять вытекает из предшествующего, – их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедей жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» [26, с. 194].

Знаками инаковости отличались одеяния казахских акынов и сал-сері. Исследователь О. Б. Наумова отмечает, что салы – эксцентрики, всем своим обликом и поведением они выламывались из рамок обыденной жизни; именно о них можно без оговорок говорить как об экстравагантных личностях. Сері же в своих внешних проявлениях не нарушали традиций, хотя тоже отличались от «обычных», «нормальных» казахов [27, с. 178]. В свою очередь, именно образ сері отличали исключительно аристократическим видом, самыми модными одеждой и утонченным вкусом.

О. Б. Наумова, опираясь на научные источники и воспоминания информаторов, выделяет ряд особенностей визуального образа салов среди, которых мог быть особый головной убор (к примеру, коническая восьмиклинная разноцветная шапка с пучком перьев), очень длинные сорочки или шаровары такой ширины, в одну из штанин, которых мог вместиться взрослый человек; ювелирные украшения неестественно больших размеров. Салы могли носить также женскую одежду или огромные халаты, шубы наизнанку и т.д. То есть весь образ сала всегда вычурный, фантастический – абсолютно Другой. То есть атрибутами инаковости служат не только женская одежда у мужчин, но и одежда неимоверно больших размеров. По мнению некоторых исследователей, само слово «сал» произошло от висящего, свободного покроя одежды. Слово «сері» произошло от взбодриться, прогуливаться, *серпер* одинаково с этим словом, ликовать, возвышаться [28], пишет Г. Ж. Абылкасов.

3. Наурызбай отмечает, что традиционно в воинском братстве сал-серэ один из членов был одет в костюм лебедя. Когда кавалькада сал-серэ подъезжала к аулу, он верхом кружил вокруг аула, крича по-лебединому. Так же по-лебединому кричали в старину казахские воины, когда шли в смертный бой [29, с. 208]. Как подтверждение инаковости – представителей правящей элиты ак суйек («белая кость») является опять же факт изготовления и ношения специальной одежды. К примеру, шитой из шкур лебедя.

Поскольку казахское аристократическое сословие «торе» вело свое генеалогическое древо от Чингисхана, которому приписывалось мифическое происхождение от «солнечного света» и «лебедя», то не исключено, что это «небесное» происхождение подчеркивалось и особым отношением к священной «родовой» птице [15, с. 41], пишет Р. Ш. Кукашев. Инаковость правящей элиты впоследствии стала проявляться и в других форматах (к примеру, в ношении золотошвейных изделий с сакских времен, являющихся знаком царственной особы).

М. Ю. Лотман писал: особая одежда, особое – празднично-игровое или торжественное поведение выделяется в особую сферу во времени и в пространстве...возникает иерархия стилей поведения, оттенков и переходных форм, что создает исключительно сложные и своеобразные системы общественных коммуникаций [30, с. 403]. Так и костюмы «особых» в казахской культуре выделяются своим строем и выступают своеобразной системой в поле коммуникаций, а также своеобразными знаками инаковости.

### ***Заключение***

Производство инаковости в традиционной культуре представляет собой обозначение присутствия иного или конструирование его образа, которое всегда выражается в оппозиции. Если в первом случае (на примере росписей в мазарах), мы говорим об искажении, деформации и гиперболизации как способа отражения Инакового (загробного) мира. То во втором случае, в случае с персональной инаковости на примере сакральных фигур в миропредставлении казахов – шаманов, кузнецов, представителей творческих профессий – акынов, сал-серы и, даже правящей элиты заметно, что в основном происходит «манипуляция» с одеждой (или образом) как главным фундаментом, способствующим конструирование тех самых знаков инаковости.

Сама по себе одежда для человека традиционной культуры – это носитель благодати,местилище души человека. Смена одежды в описанных случаях означала смену личности. В любом случае, здесь происходит экспрессивная демонстрация своего «Я», то есть «Я – Другой». Эти знаки отражали дистанцирование от всего остального общества.

В одном случае перевоплощение для путешествия по Мирам и совершения ритуала «рождения», в другом как знак принятия Мистического Пути, то в следующем – отражение особенного поэтического Дара и, даже в некоторых случаях, как знаки визуальной легитимации прав на престол (божественное начало).



## Список использованных источников

1. Шайгозова Ж. Н., Наурызбаева А. Б., Нехвядович Л. И. Традиционная казахская художественно-символическая основа концепта «дом» в аспекте визуальной семиотики // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). 2023. Вып. 2 (36). С. 30–49. DOI:10.23951/2312-7899-2023-2-30-49.
2. Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages* (Textband: 360 S., Abbildungsband: 503 Illustrationen in Farbe, 193 in schwarzweiß), Berkeley: University of California Press 1993, ISBN: 0520078152.
3. Зотов С. О. Типология атрибутов инаковости в русской иконографии античных философов // Визуальная теология, 2021. – № 2 (5). – С. 73–85.
4. Терещенко Т. С. Образ Другого в контексте этнокультурного развития античности (на материале изобразительного искусства): диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2017. – 176 с.
5. Рогов М. А. Инаковость и правовой символизм жестов попраения в мотивах разувания, снятой обуви и моносандализма в раннем нидерландском и немецком искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 50–60. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-1-4>.
6. Оганов А. А., Хангельдиева И. Г. Многоликость инаковости в современной культуре // Диалог культур и партнерство цивилизаций: становление глобальной культуры, 2014. – С. 418–419.
7. Сайкенева Д. К. «Свой и чужой» в мифопоэтическом мире тюрков: инаковость как признак принадлежности к нижнему миру // Вестник ЕНУ им. Л. Гумилева Серия: Исторические науки. Философия. Религиоведение. – 2023. – Т. 143. – № 2. – С. 74-85. DOI: 10.32523/2616-7255-2023-143-2-74-85.
8. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Том 1. Алма-Ата: Өнер, 1986. 256 с.
9. Тереножкин А. Казахские фрески XIX в. // Искусство, 1938. – № 2. – С. 159–163.
10. Прищепова В. А. Исторические и этнографические сведения о народах Центральной Азии в иллюстрациях русской периодической печати конца XIX в. (по материалам МАЭ). – СПб.: Наука, 2011. – 452 с.
11. Наурызбаева А. Б., Шайгозова Ж. Н., Кульсариева С. П. Финно-угорский и тюркский ритуал инициации невесты: общее и специфическое в традиционных сакральных знаниях поиски аналогий (на примере обских угров и казахов) // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 2. С. 388–397.
12. Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. – М.: Искусство, 1939. – 34 с.
13. Ибраева К. Казахский орнамент. Алматы: Өнер, 1994. 128 с.
14. Медоев А. Камень и эстетика кочевников // Кочевники. Эстетика: Познание мира казахским искусством. Алматы: Гылым, 1993. 264 с.
15. Кукашев Р. Ш. К образу лебедя в казахском шаманстве // Этнографическое обозрение, 2002. – № 6. – С. 38–44.
16. Тохтабаева Ш. Ж. Семантика казахских украшений // Советская этнография, 1991. – № 1. – С. 90–102.

17. Басилов В. Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1992. – 328 с.
18. Асемкулов Т., Наурызбай З. Субъект (-ив)ная казахская культура. – Алматы: Otuken.kz, 2022. – 400 с.
19. Мустафина Р. М. Представления, культы, обряды у казахов. – Алматы: Казак университеты, 1992. – 176 с.
20. Рахимова З. Суфийская концепция одежды в костюме шейков и дервишей (по данным позднегератской миниатюры) // Журнал «San at», 2008. – № 2. <https://sanat.orexca.com/2008-rus/2008-2-2/sufkonc/>.
21. Позднев П. А. Дервиши в мусульманском мире. – Оренбург: тип. Б. Бреслина, 1886. – 194 с.
22. Рассудова Р. А. К истории одежды среднеазиатского духовенства // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Сборник Музея Антроп. и Этногр., 1989. – Выпуск 43. Л. URL: [https://kitabhona.org.ua/costum\\_etno/rassudova.html](https://kitabhona.org.ua/costum_etno/rassudova.html).
23. Голикова Т. А. Трикстеры тюркской мифологии: Тастаракай // Лингвометодические и культурологические проблемы обучения иностранным языкам в вузе. – Уфа: БГУ, 2010. – С. 55–58.
24. Кондыбай С. Мифология предказахов. Книга третья. – Алматы: СаГа, 2008. – 436 с.
25. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
26. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 541 с.
27. Наумова О. Б. Экстравагантная личность в традиционной казахской культуре (к вопросу о времени формирования группы сал-сері) // Вестник ТГУ. История. 2020. № 64. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekstravagantnaya-lichnost-v-traditsionnoy-kazahskoy-kulture-k-voprosu-о-времени-формированија-gruppy-sal-seri> (дата обращения: 23.07.2023).
28. Абылкасов Г. Ж. Традиции мастерства Сал-Сери и его далекие начинания в окрестности Есиль-Кокше // Вестник Кокшетауского государственного университета им. Ш. Уалиханова, 2018. - № 1 (2). – С. 197–201.
29. Наурызбай З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаГа, 2013. – 704 с.
30. Лотман М. Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

### 2.3 Роль традиционного орнамента в современном искусстве Казахстана: знаково-символический контекст

Традиционный орнамент современной семиотикой осмысливается в различных континуумах: система знаков, знаковый и символический феномен, средство метакоммуникации и самопрезентации, культурный ритуал символической мысли, художественный текст, сообщение, универсальный язык и другое.

Обобщая разноплановые семиотические взгляды на орнамент, можно констатировать, что многие ученые (В. М. Привалова, И. В. Палагута, К. К. Муратаев, Е. В. Гилевич и др.) сходны во мнении о его (орнамента) способности передавать на основе своего специфического языка представления человека (этноколлектива) об окружающем мире и его устройстве. Эта способность орнамента как текста, а точнее как знаково-символического сообщения, предопределила его широкое использование в современном изобразительном искусстве Казахстана.

Базовые семиотические функции традиционного орнамента: магическая, мифологическая, в том числе анимистическая и космологическая позволяют художникам эксплицировать в своем творчестве значимые явления и факты культуры.

В одних случаях, он (орнамент) может комментировать, усиливать или заострять фокус общего повествования художественного текста. В других – выступать самостоятельным знаком-символом, не требующем дополнительной информации (других изобразительных элементов) для выражения идеи/смысла картины.

Изучение современного изобразительного искусства Казахстана на примере живописи демонстрирует огромный потенциал традиционного орнамента и позволяет выделить в нем, как минимум, два уровня его творческого переосмысления.

На первом уровне традиционный казахский орнамент выступает как «референт»/ «помощник» художественного повествования, на втором – как самостоятельный знак-символ.

Однако его использование на указанных уровнях усложняется не только «главными» функциями орнамента (референта или самостоятельного элемента), но и семиотикой собственно того или иного жанра изобразительного искусства, который его использует.

**Орнамент как «референт» художественного повествования.** Семиотические функции орнамента-референта (как и реального референта) заключаются в его понимании как «правой руки»; «мозгового центра»; способность «проецировать» то, что не замечают «другие», комментировать, усиливать тот или иной фокус художественного повествования.

Это в полной мере нашло отражение в творчестве плеяды замечательных казахстанских художников: Айши Галымбаевой, Гулфайруз Исмаиловой, Елены Карасуловой, Эмили Бабад, Турсына Абуова и многих других. При чем в различных его жанрах: натюрморте, портрете и сюжетных композициях.

С обозначенной выше точки зрения, привлекают такие натюрморты Айши Галымбаевой как: «Три века» (1956), «Дастархан» (1959), «Натюрморт с арбузом» (1960), «Аяқ қап» (1960) и другие. На картине «Три века» (1956) изображены, на первый взгляд ничем не примечательные предметы: небольшой котел, керамический кувшин и чаша.

О натюрмортах вообще Ю. М. Лотман писал, что это может показаться всего лишь данью примитивного натурализма, показывающему всего лишь «ловкое мастерство и более ничего».

«...Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах...» [1]. Сила натюрморта как раз и состоит «в способности поэтического проникновения в скрытую жизнь, казалось бы, самых обыденных вещей» [2, с. 565], правомерно замечает Е. Водонос. Художественный потенциал натюрморта как раз и содержится в его простоте.

Относительная простота картины «Три века» Айши Галымбаевой сюжетно компенсируется ее глубоким смыслом. На примере трех сосудов художнице удалось изобразить «неизображаемое»: конкретные исторические периоды по логике иконических знаков, способных воспроизводить отдельные качества озаглаиваемого как части целостного облика.

Если металлический котел – символ бронзового века, то керамический кувшин с геометрическим орнаментом – символ андроновской культуры, а чаша с четырехлепестковым орнаментом символизирует вероятно средневековые, время появления глазури.

Орнамент фигурирует в декоре керамики, на скатерти и фоне картины. Причем, орнамент на керамике геометрический и космогонический, на скатерти – растительный, а фон решен в зооморфном стиле. Следовательно, с позиции семиотики орнамент-референт, с одной стороны подчеркивает логическую последовательность исторических эпох (содержательный аспект), а с другой объединяет изображаемое в единое повествование, проявляясь на предметах и на плоскости изображения (художественный аспект). Преобладающий колорит картины темный, более близкий к черному «қара», понимаемого у казахов в качестве символа древности.

По настоящему знаковой в казахской живописи стала картина Айши Галымбаевой – «Дастархан» (1959). С искусствоведческой точки зрения, перед нами настоящий классический натюрморт. Накрытый дастархан навевает мысли каком-то празднике, где за столом обычно сидит семья или гости, друзья, в целом собеседник/и/. Символику дастархана подчеркивает и белая скатерть «ақ дастарқан» сакральный центр юрты, символ семейного счастья, гостепреимства и благих намерений как хозяев дастархана, так и гостей. Такие «камерные композиции передают состояние торжественности накрытого стола в ожидании желанного гостя – предвкушение душевной беседы, вкусного чаепития, радости общения» [3, с. 243], – пишет Е. И. Резникова.

Восточная чайная церемония давно понимается как семиосфера, имеющая ряд функций: интегративную, сохраняющую, коммуникативную, воспитательную, компенсаторную, питательную, лечебную, эстетическую и др. В некоторых

восточных культурах (Япония, Китай и др.) совместное испытание чая стало ритуалом, которое «представляет собой священнодействие, во время которого хозяин и приглашенные соединяются с целью достижения высшей степени блаженства в светском общении. Каждое действие символично, наполнено определённым смыслом, выражающимся в том или ином движении» [4, с. 22].

На ритуал «работает» всё оформление чайных комнат, отточенные движения гостей и хозяев, специально создаваемый полумрак комнаты. Разумеется, в кочевой культуре «изысканная» часть ритуала не могла развиваться в силу понятных обстоятельств. Но ярко проявляется его сущность – единение собравшихся, удаление от забот и повседневности, общение, обмен духовными ценностями, создание гармонии в себе и вокруг (коммуникативный код).

А какую же роль играет здесь орнамент? О его роли в картине с точки зрения искусствоведения, ссылаясь на Б. Барманкулову, Е. И. Резникова пишет: «Занятно, что узор на бело-красном аяккапе [войлочная орнаментированная сумка для хранения посуды в быту кочевников – Е. Р.] весело вторит спиральям хвороста. Можно сказать, что с этого столика с яствами в творчестве Галимбаевой появится жанровый сюжет своего рода казахских завтраков» [3, с. 241].

Подчеркнем, чисто технически в этой картине орнамент на фоне, в декоре вещей и посуды, полотенца и, даже как метко подметила Б. Барманкулова, узнается в завитках лакомства (хворост), т.е. практически повсюду.

С позиции семиотики орнамент – это код, в данном случае выраженный на двух уровнях: цветосветовой и декоративно-оформительский. На уровне первого, преобладание ярких и сочных тонов символизирует полноту жизни, а обилие орнамента вокруг демонстрирует убежденность художницы в значимости изображений, предметов и явлений, запечатленных на картине.

Орнамент здесь фиксатор, концентрирующий идеи священности описываемой церемонии, трапезы, а также способ погружения в мир медитативного общения.

Торжество жизни, усиленное орнаментом, представлено в других работах художницы: «Натюрморт с арбузом» (1960) и «Аяқ қап» (1960). Увидеть и воплотить невидимые, но ощутимые культурные смыслы, связанные с такими традиционными понятиями как *аяқ дастарқан*, гостепреимство и духовная связь главный посыл картины. Народная философия, отраженная не без помощи языка орнамента.

Ярко роль орнамента-референта проявляется в натюрморте «Кумысница» (1967), принадлежащему кисти не менее знаменитой казахстанской художницы Гулфайруз Исмаиловой. О натюрмортах Исмаиловой искусствовед Е. И. Резникова пишет: в камерном жанре натюрморта ей удается достичь особой театральности действия, где взаиморасположение предметов выстраивается в картине по всем законам сценической постановки. Тщательная композиционная продуманность, направленный, как на сцене, свет, сосредоточение всех предметов на первом плане и фон как задник в театре, легкий наклон столешницы, открывающий оптимальный угол зрения – все это позволяет рассмотреть каждого «персонажа» очень внимательно [3, с. 244].

В свою очередь, театр главная арена зарождения семиотических идей, где зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам – декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это – краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни» [5, с. 95]. Это в полной мере демонстрируют натюрморты Г. Исмаиловой.

В ее натюрморте «Кумысница» (в некоторых источниках просто «Кумыс») на традиционном низком столике изображен специальный деревянный набор для кумыса: большая чаша (тегеш), пиалы, ковш и др. Голубоватая тональность композиции вместе с полными чашами белого кумыса, белой скатерти и достаточно объемным орнаментом в виде мирового древа и другими орнаментальными мотивами фона, как нельзя лучше передает торжественность описываемой ситуации, некой сцены ожидания.

Колорит натюрморта в сочетании с сакральным белым отсылает нас к небесной сфере, к Небу, к Тенгри. Кумыс для казахов дар Небесной кобылицы, с которым связаны специальные праздники, обряды и ритуалы. Изображаемое может отражать и одну из частей стройной системы кумысных праздников (кымызмұрындық) момент подготовки к ритуальному угощению первым весенним кумысом дорогих гостей.

Для художницы это не простая трапеза, а сакральное действие, совместное испытание священного напитка. Ритуализация повседневности, как способ наведения связей между прошлым и настоящим, обыденным и сакральным, преходящим и вечным, конкретным и всеобщим ассоциировалась в этнокультурной традиции с принципом воссоздания изначального порядка [6, с. 43], – так о казахстанской живописи в целом пишет Р. А. Ергалиева. Справедливо это утверждение и для картины «Кумысница».

В этой картине орнамент фона, посуды и других вещей, словно невидимыми «сетями», объединяет всю композицию, усиливая лирику повествования, язык ассоциации, метафор. Ритм орнамента словно совпадает с ритмом бытия, «вековечным ладом органического жития» кочевников (выражение Н. А. Бердяева). Орнамент-референт в этом случае, как и в картине «Дастрахан», фокусирует внимание зрителя на этом важном событии, подчеркивая значимость напитка в традиционной культуре.

Выше было отмечено, кумыс в понимании тюрков это дар Небесной кобылицы, сродни материнскому молоку, а культура его потребления предполагает определенный этикет: омывание рук (как перед любой другой трапезой). Как говорят аксакалы пить кумыс следует небольшими глотками, спокойно и не торопясь, настроившись на определенный лад и неспешный разговор, общение.

В другом натюрморте Г. Исмаиловой под названием «Головные уборы» (1967) изображены три типа свадебных головных уборов саукеле и ювелирные украшения: браслет с тремя кольцами, нагрудное украшение ониржиек и пояс.

Такой предметный репертуар не случаен, все они атрибуты невесты, где каждый элемент орнаментального декора по традиции символизирует пожелание счастья, изобилия, долголетия хозяйке.

Сама конусообразная форма *саукеле* это символ Мировой горы, надев которую невеста обозначает свой новый статус, статус жены, хозяйки священного очага. Новый статус с возложенными на него «полномочиями» народного гения подтверждает изобильный орнаментальный декор (своеобразный художественный документ, удостоверяющий личность невесты). В способах построения названных натюрмортов чувствуется специализация мастера, направленность на театральную-сценическую живопись. Здесь орнамент вместе с изображаемыми предметами воспринимается общим планом (даже при условии доминирования орнамента-фона), что отождествляется с зеркалом сцены или конкретным кадром в фильме.

Роль общего плана – охват общего действия, показ места действия, события: с точки зрения семиотического подхода с помощью орнамента автор полотна, фокусируя внимание зрителя на сакральных атрибутах обряда, ритуала, стремится подчеркнуть важность момента, его значимость в жизни девушки.

Орнаментированная кошма и керамика становятся «героями» натюрморта Елены Карасуловой «Керамика и кошма» (1974). Основной фон картины решен изображением *текемета* с большими рогообразными завитками, а на переднем плане ряд керамической посуды: большой светлый кувшин; небольшой кувшин с блюдцем, темный чайник и др. Именно в творчестве Елены Карасуловой натюрморт получает наиболее последовательное развитие.

В этом жанре она в полной мере проявила свой дар и преданность живописи, раскрывая свою индивидуальность, отношение к предметному миру и жизни [3, с. 244], – отмечает Е. И. Резникова.

На упомянутом светлом кувшине натюрморта Е. Карасуловой изображена сюжетная роспись: рисунок сидящих у дерева мужчина и женщина, напоминающий по стилистике восточную миниатюру. Получается рисунок в рисунке, код в коде. Орнамент фона коррелируется с рисунком, создавая особую атмосферу полотна/натюрморта, атмосферу любви и гармонии.

Орнамент играет особую роль в работе другой казахстанской художницы Эмилиии Бабад «Натюрморт с кошмой и кумганом» (1958). На полотне изображен текемет, решенный в акварельных тонах белого, красного, голубого и темного цветов с бронзовым кумганом на подносе. Рядом с кумганом автором помещены мусульманские четки, а это в пору расцвета советских догм, когда любые проявления религиозной приверженности не поощрялось. Сам кумган применялся для омовения (символ телесной чистоты), т.е. в картине запечатлены атрибуты подготовки человека к разговору с Богом, где орнамент как язык вечности помогает «настроится» на этот важный разговор (символ духовной чистоты).

Е. Водонос обоснованно называет натюрморт «формой пассивного сопротивления официозу»: не случайно на протяжении всего советского периода, не подвергаясь особым гонениям, он оставался на периферии художественного

процесса, становясь своего рода экологической нишей для многих талантливых художников [2, с. 570]. Поэтому эта специфическая тема передается художником без страха, «зашифровано» в виде простого и незамысловатого натюрморта с кумганом.

Следующая работа художницы «Натюрморт с кумганом» (1970-е годы), где на заднем фоне опять фигурирует орнамент, а на переднем изображен – кумган, яркий чайник, круглые лепешки и фрукты. В каждой композиции Э. Бабад всегда верхний ракурс, светлая, жизнерадостная палитра, много воздуха и света. В отличие от первой работы художницы, здесь кумган – это предмет для омовения рук. Его подносят гостям для мытья рук к трапезе в знак глубокого уважения. Строго соблюдают этикетные нормы – младшие поливают руки старшим в три поворота и исключительно с правой стороны. В ответ старшие обязательно дают благословление – бата, поливающему «Будь большой и здоровый!», «Будь счастлив!» и т.д.

В обоих натюрмортах Э. Бабад через сущность обыденных вещей выражены глубокие смыслы: в одном случае подготовка к разговору с Богом, Вселенной, а в другом – встреча и последующая трапеза с уважаемыми гостями, которых казахи воспринимают как посланников Всевышнего. Орнамент здесь играет далеко не последнюю роль, фокусируя внимание зрителя на происходящем, на важности обыденного и вместе с тем важного в культурном смысле действия. То есть обычный предмет повседневной жизни – кумган можно рассматривать как знак ситуации или в качестве ключа к чтению, где окружающие его бытовые предметы раскрывают свою символическую сущность исключительно в связке с ним.

Обратимся к другому произведению Э. Бабад «Рождение мелодии» (1974). По жанру это снова натюрморт, составленный художницей из казахских традиционных предметов: войлочного текемета с мягким переливчатым окрасом, на которой словно на минутку положен струнный смычковый музыкальный инструмент кобыз, а рядом головной убор с перьями. Фоном натюрморта служит степное раздолье с силуэтом горной цепи на горизонте, также решенного в мягких тонах. Орнамент в некоторых частях яркий и насыщенный, в других мягкий и нежный, словно ноты будущего музыкального произведения.

Орнамент фигурирует в работах замечательного художника Турсына Абуова. На картине художника «Натюрморт с домброй» (1969) несмотря на название полотна, его основную массу занимает фон-стена, завешанная текеметом с большим узором «қошқар муйыз» в сочетании синего, красного и беловатого цветов. На стене, увешанном *текеметом*, висит домбра, а на переднем плане представлен традиционный головной убор *тымақ* и фрагмент пояса. Весь предметный мир натюрморта подчеркивает его мужскую ипостась, мужское начало.

Практически аналогично построена и другая работа художника «Натюрморт с кобызом» (1970). Но уже основную долю полотна занимает лежащий на полу сырмак с объемным орнаментом. Здесь в композицию добавлены и другие элементы быта и одежды: чапан, мужские сапоги, веретено (*ұршық*),



металлическая коробка от чая, кубик с буквами, чаша, часы и др., также на стене висит мужской пояс и шкура лисы.

Наряду с предметным миром традиционной культуры, в этом полотне, в отличие от первой работы, появляются индикаторы современного мира и атрибут женского ремесла – *ұршық*.

Художник умело сочетает несочетаемые предметы и эту композицию сложно назвать натюрмортом. Она словно эпохальное повествование, выраженное в таких разных предметах. Многие вещи, изображаемые в натюрморте (кроме, сырмака) далеко не изысканны, а наоборот, порой невзрачные, потрепанные (сапоги, например).

Пространственная глубина картины усиливается именно за счет орнаментированного сырмака, направленного от зрителя к самому главному в повествовании – к кобызу, сакральному инструменту тюрков.

Сырмак-орнамент создает иллюзию глубины пространства, а зона резкости наведена на кобызу, тогда как остальные вещи, выведены художником из основного фокуса зрения зрителя, но все же играют свою предназначенную им роль в повествовании. Некоторые предметы принадлежат миру традиционной культуры, а другие уже индикаторы новой культуры: кубик с буквами, часы, металлическая коробка. Контекст перемен подчеркивает символ времени – веретено. Художник инносказательно говорит время идет, все вокруг меняется, но священное остается навечно.

В следующей работе художника «Степные мотивы» (1982) изображен натюрморт с домброй на фоне красно-черного сырмака. Безусловно, на всех полотнищах предметы имеют закрепленное за ними культурной традицией значение. Например, *тырмақ* и пояс в «Натюрморт с домброй» говорят о принадлежности домбры мужчине-акыну, сакральной фигуре в казахской мифопоэтике. Во второй картине «Натюрморт с кобызом» веретено, часы и другие элементы современной культуры подчеркивают идею неумолимого времени, смену традиций, т.е. предметы современности – носители вести (по выражению Л. Молчанова, имеется в виду вестей о переменах).

В третьей картине «Степные мотивы», засохший куст степной травы символ уходящего, увядающего. Все изображаемые художником предметы на этих картинах, замкнул на себе орнамент, объединяя их в единый художественный текст. Именно он передает устремления художника сделать тленное вечным, а узоры войлочных ковров сродни музыке, темпераментной домбре и мощному, завораживающему звуку магического кобыза. Предметный мир Т. Абуова сочетает в себе символическое и утилитарное значение, «повествует» с помощью многочисленных деталей о своей эпохе, судьбе традиции.

Как подмечено Н. И. Пушиной и П. Ю. Маханьковой [7], семиотика натюрморта воплощается в его композиции, сочетании форм и цвета. Цвет в первом и во втором натюрморте передан в ярких и насыщенных тонах, создает позитивное ощущение, а уже третий, с его преобладанием темного вместе с засохшим кустом ощущение напряженности и тревожности, вероятнее всего по уходящей этничности. Орнамент в натюрморте может

конструировать целый ряд образов, которые у разных авторов-художников могут иметь амбивалентную символику.

Распространённая трактовка натюрморта как «мертвой» природы в отношении казахского натюрморта с орнаментом не находит своего подтверждения, а больше склонна к его второй трактовке, закреплённой в понятии «тихая жизнь», т.е. изображение вещей, живущих собственной внутренней жизнью, «тихо» говорящих зрителю о важном, главном, непреходящем. О том, что сложно сказать «вслух».

Следующий жанр, который требует рассмотрения, портрет. Семиотика портрета интересная и одновременно очень сложная тема, к которой в гуманитарной науке обращались неоднократно. К семиотическим функциям портрета, по мысли Ю. Лотмана, относятся его понимание как документального свидетельства аутентичности человека и его изображения. А самый главный лотмановский вопрос: кто, отражен, во-первых, и кто отражал, во-вторых.

В этом плане привлекает внимание книга Веры Донской-Хилько и Геннадия Хилько «Семиотика портрета. Курс семиотики портрета и ню» (2019), где на разных примерах авторы стремятся раскрыть смысловое содержание этого жанра на основе семиотического подхода. Особо привлекает мысль В. Донской-Хилько о том, что любой предмет, вещь и, даже банан, вписанный в холст или в скульптуру, уже становится символом (не просто «банан иногда просто банан»).

Поэтому орнамент в работах казахстанских художников не просто «красное словцо» и декорирующий элемент, а обдуманная стратегия, позволяющая донести главную идею изобразительного повествования.

В книге «Семиотика портрета. Курс семиотики портрета и ню» авторы, анализируя творчество И. Машкова, достаточно подробно исследовали его работу «Автопортрет» (1911) и отметили, что в своем автопортрете художник заложил столько очевидных символов, которые невозможно не заметить [8, с. 44].

Время создания автопортрета приходится на пик студенческих волнений («университетский протест») в России, охвативших практически всю страну. Для художника монархическая власть, правая, по сути, наталкивает его на изображение правого глаза больше левого, серый цвет обозначает народ, серую пыль истории; волнения изображены абстрактными волнами, а клубы дыма «деньги на ветер» или «деньги в трубу». Справедливо замечают авторы, что «цвет, свет, правая часть холста, левая часть холста или скульптуры, числа, даты, это все язык, на котором говорят художники, скульпторы, архитекторы, режиссеры, постановщики, музыканты и поэты» [8, с. 45]. Следовательно, обозначенные единицы текста (цвет, свет, линия, форма и т.д.) играют важную роль в его семиотическом обозрении.

Произведения казахстанских художников с изображением орнамента интересны с точки зрения их семиотического рассмотрения. В ряду первых композиция Гулфайруз Исмаиловой «Народная мастерица» (1967).

Этот портрет – центральная часть триптиха с двумя натюрмортами «Головные уборы» и «Кумысница» (рассмотренные выше). Прообразом мастерицы стала бабушка художницы, которую она считала своим первым проводником в мир традиционной культуры, в мир магии искусства. На картине изображена женщина в белом *кимешек*, сидящая в традиционной позе, скрестив ноги пятками под себя («*малдас кұру*» или поза «по-турецки») и положив руки на ноги. Героиня написана монохромно в противовес окружающему ее яркому орнаменту. Создается впечатление, что она погружена в мир орнаментов сырмака, текемета, баскуров и др. При этом общий колорит картины спокойный и гармоничный.

Акцент значимости изображаемого подчеркнут двумя моментами: высоким головным убором мастерицы *кимешек*, покрывающем тело женщины до пояса и самим расположением фигуры ближе к верхней части полотна, к сакральному верху. Нехарактерна для женщин поза героини, свойственная в основном мужскому полу. Автором картины, как представляется, специально акцент сделан на руках мастерицы, которые способны создать всю красоту, что художница расположила вокруг героини.

Из этнографической литературы известно насколько высок был статус народных мастериц, чьи изделия пользовались популярностью в округе, которые оценивались, порой, табунами лошадей. Отсюда известная мастерица, пользующаяся заслуженным авторитетом, имеет полное право сидеть в чисто мужской позе.

Притягивает спокойное лицо, взгляд мастерицы, направленный на зрителя, полный достоинства. Поза, композиция, одежда и окружающий орнамент тяготеет не академическому решению портрета, а скорее сродни театральной декорации к эпосу – отражению некоего фольклорного сюжета, что можно определить по Ю. М. Лотману как «философский жанр живописи». Он в основе своей строится на сопоставлении того, что человек есть, и того, чем человек *должен быть* [1].

В картине героиня – олицетворение народного творческого духа, осмысленного и пронесенного через ее личный опыт. Можно даже сказать народная мастерица воплощает в себе образ богини Умай, которая с помощью орнамента создает каждый раз новый Мир, полный счастья, изобилия и любви. Практически аналогично решен другой женский образ Г. Исмаиловой, еще одной талантливой мастерицы, но уже в музыке – «Портрет Дины Нурпеисовой».

Утонченно, словно античная статуя, изображена Г. Исмаиловой актриса Шолпан Жандарбекова в роли Актоты в спектакле по пьесе Г. Мусрепова «Трагедия поэта». Большинство портретов, созданных Г. Исмаиловой, связаны с театром. Будучи театральной художницей, в первую очередь, она смогла внести в живопись эмоциональную открытость, красочность и экспрессивность театрального искусства [9, с. 113], – пишут Е. Ю. Личман и М. К. Каирова.

Рассматриваемая картина решена в доминирующем синем колорите, где орнамент присутствует на одежде и в пространстве интерьера. Героиня изображена в кульминационный момент пьесы, где по сюжету она должна

сделать выбор – покориться родительской воле в знак согласия, выпив кумыс или выплеснуть его как знак протеста. На лице героини отражена вся драма происходящего. М. Ю. Лотман [1] писал: «Динамический центр портрета, которым чаще всего оказываются глаза, одновременно полюс конденсации сравнений и метафор». Так здесь, акцент художником сделан на глазах героини, которые неестественно расширены.

Конец пьесы известен всем: Актокты выходит замуж за нелюбимого. А для возлюбленного героини, известного казахского акына Ахан серы, это событие послужило толчком к созданию печальной и светлой песни «Желдірме», которую часто называют разговором автора с самим собой. Термином *желдірме* в казахской культуре называют древний речитативный вид песенного жанра, состоящий из одного или нескольких ритмически повторяющихся мотивов. Вероятнее всего, название термина происходит от «жел» (ветер), возможно и поэтому образ Актокты решен художницей преимущественно в интенсивно синих тонах, цветовой проекцией ветра, где орнамент вторит движению ветра.

Орнамент – значимый элемент повествования в картине другого казахстанского художника Алексея Степанова «Казахские узоры» (1975). На ней изображена молодая женщина в шляпе на фоне орнаментированной кошмы. Вертикальная полоска пиджака контрастирует с плавными изгибами орнамента. Узорный фон занимает львиную долю картины.

Творчество А. Степанова отличает тонкая живопись, мягкий колорит, построенный на контрасте холодных и теплых тонов, а глубокая световоздушная среда объединяет изображаемое в единое гармоничное целое. Незамысловатый сюжет картины наталкивает на его понимание как изображение диалога культур, диалога традиции и современности.

Орнамент словно «обнимает» молодую супружескую пару в картине Ария Школьного «Санжар и Жамал» (1968). Художника образно называют «певцом казахской земли», ведь все его работы посвящены Казахстану, его людям и природе. По словам дочери художника, искусствоведа Ирины Школьной, в творческой манере художника проявляется синтез живописи и традиционного казахского прикладного искусства. Чаще всего люди на его полотнах пребывают в состоянии созерцательного покоя или неторопливого движения: это один из вариантов художественного воплощения самого понятия «человек» (в данном случае человека степи, кочевника).

Анализируемая картина решена художником в едином теплом красно-коричневом колорите, но достаточно ярком и контрастном. Герои изображены сидящими в традиционных позах, а рядом традиционный низкий круглый стол с лепешками и пиалами. Основной фон оформлен в виде большого войлочного ковра с традиционными узорами, который как бы объединяет молодую семью и подчеркивает статику (постоянство) происходящего. Подобные орнаментированные кошмы обязательный атрибут интерьера и наглядная демонстрация мастерства молодой жены.

По сюжету картины вдали намечены детали пейзажа с юртой и животные. Последнее вносит в картину динамизм, по-лотмановски понимаемый как «движение через неподвижность».

Аналогично построена картина «Мелодия» (1968) Евгения Умыскова, где практически весь фон и полкартины занимает орнаментированная кошма. Мягкий, решенный в пастельных тонах колорит картины, словно вселенской любовью объединяет семейство в единое. Бабушка со снохой и внуком изображены сидящими справа, а молодой отец семейства, акцентирован насыщенным пятном. Орнамент дал повод художнику назвать картину «Мелодия», мягкие переливы которого словно неспешная музыка степей.

Орнамент, с одной стороны, как дополняющий, но все же придающий особую ауру элемент повествования представлен в работах Марии Лизогуб «Сказка» (1958), «Портрет Куанышпаева в роли Шораяка – Алдар Косе» (1960), «Народный мастер» (1961).

Знаменитая «Сказка» художницы передает сюжет, называемый Халимой Труспековой «встреча поколений»: бабушка рассказывает своей внучке сказки в интерьере юрты, в окружении орнамента. Весь костюм бабушки, белый кимешек подчеркивают ее статус волшебницы, сказительницы.

«Мы не видим лица девочки, но в ее интересе можно не сомневаться: об этом говорит выбранная девочкой поза. И задумчивый взгляд ее бабушки говорит о том, что она рассказывает своей внучке «историю давно забытых лет», говорит Х. Труспекова в одном из своих интервью. Вот так испокон веков казахская культура, изустно от старших к младшим передавала весь свой накопленный опыт и вековую мудрость. Поэтику изображаемого подчеркивает цвет и орнамент, которые погружают в мир волшебной сказки, в мир народного словотворчества, выраженного в картине через разноцветные узоры.

Виртуозный актер Куанышпаев Калибек один из основателей казахского профессионального театрального искусства, буквально вжился в отрицательный, по сущности образ Шораяка, в театральной постановке Ш. Хусаинова «Алдар-Косе». Художницей запечатлен момент, по всей видимости, снятия грима актером, который сидит в позе «малдас құру», в руках белое полотенце, перед ним медное сверкающее блюдо и калоши. Фон за героем решен в ярком контрастном орнаменте. Думается, что в этой картине М. Лизогуб удалось передать всю силу актерского таланта героя, умеющего легко перевоплощаться, основанного на опыте народных комиков-острословов. Сам К. Куанышпаев был из их числа и часто выступал (до профессиональной карьеры) на знаменитой Кояндинской ярмарке своеобразной кузницей традиционных мастеров слова, песни, музыки и танца.

М. Ю. Лотман писал: в портрете «человеческое лицо оказалось самым существенным, той квинтэссенцией, в которой человек остается человеком или перестает быть им» [1]. Так и здесь. Хорошо прописано лицо героя (главный смысловой доминант), где окружающие вещи и интерьер, включая орнаментированные изделия, предстают вторичными смысловыми доминантами картины.

Подобные сюжеты из театральных сцен, нашедшие отражение в живописи, М. Ю. Лотман называл «промежуточным» кодированием. «Между реальным объектом в жизненной ситуации и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывается театр, театральный костюм и атрибуты,

с помощью которых зритель мог дешифровать заложенное в изображение метафорическое сообщение» [10, с. 756], – пишет Д. А. Григорьева.

В картине «Народная мастерица» М. Лизогуб изображена пожилая женщина в белом платке, взор которой задумчиво устремлен вдаль, словно она «проигрывает» в голове будущий сюжет своей орнаментальной композиции. В одной руке у мастерицы чий – степной тростник, на который наматывается окрашенная шерсть и создается орнаментальное изделие – чиевая циновка. Перед мастерицей разложена разноцветная шерсть, что придает картине движение в противовес фигуре героини. Динамику изображения и глубину пространства подчеркивает и интерьер, важная комментирующая деталь повествуемого. Можно сказать, что повторяемость цветовых пятен «сопоставимая с законами сингармонизма или грамматического согласования, связывает отдельные предметы в структурное единство» [1].

Совсем по-иному решена знаменитая композиция Токболата Тогысбаева «Растение» (XX век, точный год создания картины неизвестен). Как указано в описании произведения, для картины характерно орнаментально-декоративное исполнение. В центре композиции фигура девушки, сидящей обхватив колени, ее силуэт читается как овал. Склонившись над землей, она бережно придерживает руками хрупкий росток. Вокруг нее пейзаж с зелено-коричневыми холмами выполнен в декоративной манере, уподобляя облик природы нарядному орнаментальному ковру [11]. Действительно, пластика картины и ее колорит ассоциируются с орнаментальным строем традиционных казахских войлочных ковров текеметов с теми же мягкими переливами, взаимопроникновением цветовых контрастов.

Орнамент играет значимую роль в сюжетных композициях. Так, орнамент неизменный спутник и своеобразный «документатор» творчества самобытного художника Нурлана Килибаева. Практически все его портреты сопровождаются традиционными узорами, органично вплетаясь в общее повествование. Композиция «Жеты казына» (2016), где изображены семь богатств настоящего джигита: умная жена, быстроногий скакун, охотничий беркут, преданный пес, ружье, капкан и казан.

Орнамент получил отражение не только в декоре костюма главных героев, но по типу арабески «развивается» снизу в верх, словно стремится покрыть все пространство картины. Если обратиться к символике арабескового узора как такового, который осмысливается в качестве свежующих нитей трех миров: Нижнего, Среднего и Верхнего (аналог мирового древа), то здесь художник так своеобразно попытался отразить желание любого джигита, его молитвы и обращение к Всевышнему Тенгри о даровании ему этих богатств. Об этой работе, правомерно пишет искусствовед Ш. С. Турганбаева: мужская и женская фигуры, птица, животные и окружающий их фон сливаются в едином, нерасторжимом образе, раскрывая тончайшие нюансы духовной взаимосвязи персонажей [12, с. 383].

В этом же стиле решена композиция «Кездесу» (2016) – встреча двух влюбленных, где орнамент, как мелодия любви, обволакивает героев и погружает зрителя вместе с ними дымку Тайны Мироздания. Фон картины решен

художником своеобразно, в основном в едином серо-голубом тоне, свете лунной ночи, а мягкие линии орнамента, оформленные в виде деревьев и кустов словно, вторят шепоту влюбленных.

В рассматриваемом ракурсе привлекают и портреты художника, в основной массе женские. Каждый женский образ Н. Килибаева с помощью смысловой и декоративной силы орнамента неизменно возведен в ранг возвышенного поэтического, он изображает наших современниц как прекрасных сказочных принцесс и не менее обворожительных степных воительниц прошлого. И это не удивительно, ведь миф питает сознание людей, живущих в мире вечных ценностей, любви и гармонии.

Свойства другого порядка орнамента-референта демонстрирует работа «Конфронтация» (2023) не менее знаменитой казахстанской художницы Жамилы Такен. Ее художественный язык узнаваем сразу, словно отпечатывается в памяти. В рассматриваемой работе условно переданы лица людей, стоящих в ряд и направленных друг на друга. Конфронтацию усиливает не только насыщенный колорит картины темно-красно-бордовый, коричневый и в некоторых местах линии синего, но и геометрический орнамент, вписанные в абрис лица первых двух изображаемых. Отдельно художником вписана геометрическая спираль – символ вечности. Следовательно, конфронтация, по сути, часть человеческой природы была и будет всегда, а напряженность момента передают именно угловатые орнаменты вкупе с красным колоритом, в данном случае – колоритом напряженности.

Визитной карточкой творчества Ж. Такен искусствоведы называют красный цвет, его огонь и его стихия вместе с орнаментом и древними знаками-символами составляют код художницы. Широкая амплитуда стилистических, технических, колористических, жанровых средств породила впечатляющие по своему разнообразию картины. Это философские размышления о судьбе Казахстана, где прошлое встречается с настоящим, – говорит искусствовед Е. И. Резникова [13].

Союз орнамента и стиля «ню» представляет собой оригинальная композиция Сауле Дюсенбиной под названием «Даная». На них изображены обнаженные женщины, возлежащие на традиционной казахской резной кровати *төсағаш*, а поверх тела геринь методом штамповки и клише нанесен казахский орнамент, называемый специалистами «Ұлы Ана». Одна из женщин изображена спиной, другая лицом к зрителю. Причем, ракурс последней умышленно перевернут художницей.

Прототип «казахской» героини – древнегреческая Даная, которая в культуре европейского средневековья была символом целомудрия, а зачатие культурного героя Персея трактовалось как непорочное, то становится понятным изображение именно орнамента «Ұлы Ана» на телах обнаженных женщин – знака-символа Великой степной Праматери.

В рассматриваемом ключе привлекательна работа молодого, но уже именитого художника Оралбека Кабоке «Ритм» (2018). На ковре с практически монохромным ромбовидным узором голубовато-сиреневого цвета изображена молодая пара с двумя детьми. Ритм картине придает не только орнамент, но



и расположение фигур на картине и «чередование», «повторение» «единиц» изображения в виде младенцев. Ракурс изображения картины с высоты птичьего полета можно смело назвать фирменным знаком живописи художника.

В таком же пространственном видении построена картина «Внук» (2015). На войлочных коврах с нереалистично большими орнаментами спит ребенок, под его ногами лошадка-хобби и рядом игрушечная машинка. В руках малыш держит такую же миниатюрную камчу. Колорит картины решен преимущественно художником в теплых тонах. Орнамент выступает как знак Любви, он свойственной ему функции «обнимает», оберегает малыша.

Интересна другая работа художника «Возвращение» (2014), где словно сквозит орнамент висящих на веревке ковров, возвращается домой всадник. Персонаж дан очень условно, еле просматриваясь в голубой дымке небосвода. Масштабный орнамент ковров буквально занимают все полотно картины, играя формой и цветом. То есть субстанция Дом здесь выражена художником с помощью орнамента.

Описывая творчество О. Кабоке, специалисты пишут: «...еще одна особенность, которая нам импонирует это то, что художник не придает большого внимания мелким деталям, предпочитая пластические связи крупных форм, каждая из которых имеет особое смысловое значение» [14, с. 6]. Укрупненные формы орнамента в этом случае, можно рассматривать как проекцию мощной силы, заданной ему изначально.

Из приведенных примеров видно, что орнамент играет значимую роль в портретах и сюжетных композициях казахстанских художников. В одном случае, он словно «обнимает» героев картин, оберегая, а в других погружает зрителя в то сказочный волшебный мир полной музыки и гармонии, то демонстрируют конфронтацию. Данные обобщения характеризуют свойства орнамента выступать в качестве референта, помощника повествования, «фиксатора» значимого.

***Орнамент как самостоятельный знак-символ художественного повествования.*** Понятно, что структура художественного образа на каждом уровне картины зависит не только от высшего уровня (замысла), но и от ограничений, наложенных на низший уровень (условно) выбранных художником формы, цвета или каких-либо изобразительных элементов. Так, начиная с конца 1990 и начала 2000 – х годов, казахский орнамент становится абсолютно самостоятельным образом в творчестве художников. Язык орнамента, который по своей изначальной природе зависим от своей устойчивой формы, на сегодняшнем этапе развития казахстанского искусства, (по Ю. Я. Герчуку) становится «полноценной и сложной областью художественного творчества». Его семиотическое осмысление может происходить в двух аспектах: однозначная интерпретация (конкретный смысл, заложенный традицией) и многозначная (личностное, субъектное). Последняя, и представляет исследовательский интерес в рамках рассматриваемой проблематики.

В этнографической литературе не раз отмечалось, что народные мастера могут по-разному трактовать один и тот же орнамент. Это характерно и для современного изобразительного искусства, где отражена, по выражению



И. В. Палагута, «субъективная, личностная проекция исполнителя орнамента», в данном случае художника. Ученый справедливо пишет: «...в отличие от текста, его элементы и мотивы могут свободно комбинироваться в различных конфигурациях, а смысловое значение чаще всего сводится к тому, что весь орнамент выступает в качестве одного знака, маркирующего предмет» [15, с. 250], в нашем случае – картины.

Такова работа Кабдыл-Галыма Каржасова «Төр» (1992), где изображены ворсовый ковер *сырмак* и *курақ көрпе* с характерными им узорами, которые ровно наполовину разделяют полотно по диагонали. В этой картине Каржасова округлые формы орнамента *сырмака* контрастируют четкими геометрическими линиями *курака*. Этот прием словно иносказательно говорит: «соединяю» людей разного возраста, положения и пола в одно единое целое. Диагональное построение картины – своеобразный прием художника, придающий повествованию движение, здесь скорее всего – метафорическое движение от прошлого к будущему. В целом, төр в казахской культуре – сакрально значимое место в юрте, почетное место для хозяина дома и гостей. Приглашение к төр – знак большого уважения и почета, а орнамент в этом случае знак-символ, выражающий эту древнюю традицию гостеприимства, духовного единения и сплоченности коллектива, рода, семьи.

Привлекают внимание работы Нурлана Абдикалыкова из серии «Танцы на небе» (9 творческих работ), выполненные в цветной пастели. Главный изобразительный мотив – спиралевидный завиток во всем его многообразии предстает перед взором зрителя в различных цвето-тональных проекциях, но неизменно на фоне неба, то нежного утреннего, то яркого дневного, то хмурого перед грозой. Динамика узоров передает движение и игру солнечных потоков и атмосферы, образуя самобытные Танцы на Небе. Каждая из представленных узоров-картин представляют различные вариации спирали – архетипического знака Мироздания.

В работе Бейсебека Аканаева «Радостная весть» (2004), казалось бы, главные герои – верблюдица и ее верблюжонок. А весь настрой картины на благо радостную весть *сүйінші* передает именно орнамент, где с помощью его ярких казахских узоров художник передает «Радуйтесь, ликуйте!» По традиции, принесшего хорошую новость человека, принято одаривать дорогими подарками, а поводом может быть любое событие от рождения до победы в сражении. Весь яркий и контрастный колорит картины передает ощущение радости и полноты жизни: здесь изображение верблюдицы и верблюжонок становится понятным, если обратиться к известному казахскому афоризму «Ақ түйенің қарны жарылған күн», что в смысловом переводе означает «настал день большой радости и изобилия!». Союз разных типов и видов орнамента и богатый колорит картины – все это символы радости и благоденствия.

Образ верблюда, практически решенного через призму орнамента, представлен в композиции «Весна» (2006) Ботагоз Аканаевой. Картина отражает момент перекочевки, нового витка в жизни кочевника, начинающегося с наступлением весны. Доминирующие рогеобразные завитки наталкивает на мысли об изобилии, богатстве, начинающиеся с теплыми днями.

Не менее выразительны и другие работы художницы: «Золотой фазан» (2006), «Мираж» (2006), «Волшебный сад» (2006), «Золотые руки» (2006) и др. В каждой картине-повествовании орнамент играет ключевую роль, можно сказать, что он глобальный код творчества художницы.

Б. Аканаева в основном работает в смешанной технике, что позволяет ей наиболее полно «изобразить неизобразяемое», невещественный мир: талант мастериц, создавших все навьюченные на верблюда вещи в одной работе или, выразить магию волшебного или райского сада, полного дивных растений и птиц в другой работе.

В картине «Золотой фазан» птица обрамлена орнаментальной аркой, сплошь украшенной орнаментом и древними знаками. Фазан, благодаря своему золотистому оперению, символически восходит к образу мифологической птицы Феникс, возрождающейся из пепла. Вероятнее всего, интерпретация смысла картины должна опираться на семантику обрамления как Божественных врат, портала в дивный мир, благоухающий сад, рай.

Особенно поэтично с помощью орнамента переданы свойства такого уникального оптического атмосферного явления как мираж, в одноименной картине Б. Аканаевой. Орнамент, словно преломляясь в потоке света, ведет измощенного путника-зрителя к волшебному городу, мерцающему вдали, в его видениях.

Союз орнамента и сакральных животных тюркской культуры мы видим и в работах «Символ плодородия» (2006) и «Кочевник» (2006) не менее известного художника Серика Тайнова. Орнамент и свойственная ему декоративность становятся главными акцентами в обеих картинах. В первой изображен *кошкар*, переданный в виде традиционного волнообразного мотива су и геометрических спиралевидных завитков. Во второй картине сам кочевник и его конь представлены как целостные орнаментальные мотивы, решенные в гармоничном единстве геометрических элементов и рогообразных завитков. Яркий колорит картин тяготеет к цветовой символике традиционного казахского искусства.

Главным становится орнамент в творчестве и Натальи Баженовой - талантливой художницы и искусствоведа в одном лице. Ее работы «Взгляд из прошлого» (2007) и «Стержень мироздания» (2007) выполнены в технике чия, однако практически монохромно лишь в противопоставлении двух контрастов темного и светлого. В обеих работах изображено Мировое древо, в одном случае его ветви как два крыла птицы взмывают вверх, в другом – оно изображено уравновешенно статично, цементируя свою суть, стержень.

В технике *қырақ* плодотворно с орнаментом работает Нурия Бикинеева. Ее работы «Диалог контрастов» (2006), «Виток» (2006) и «Золотое руно» (2006) показывают, что сложно воспроизводимый в этой технике завиток не ограничил творческий потенциал художницы, а наоборот, позволил выразить основной смысл композиций. В одном случае, воспроизведен извечный диалог противоположностей (мужского и женского, белого и черного, света и тьмы), в другом – ритм жизни, последовательность событий и т.д., в третьем – золотое руно, символ богатства и благоденствия.

Целую оду казахскому орнаменту посвятила Нелли Бубэ, одна из знаковых фигур казахстанского искусства сегодняшнего дня. Ее картины «Түйе табан», «Сыңар мүйіз», «Қолтық ою», «Бөкен мүйіз», «Тоғыз төбе», «Гул», «Қарға тұяқ», «Арқар мүйіз», «Қошқар мүйіз» и «Сынық мүйіз» созданы в смешанной технике в 2006 году. Ею представлен набор элементов-узоров, который по большому счету составляет фундамент казахской орнаментальной системы, где каждый из них выражает конкретный смысл. Выработанные веками народным гением символы образуют специфический язык, передающий информацию, содержащуюся в каждом элементе. К примеру, видовые рогообразные завитки – символ плодородия, түйе табан – символ долголетия и т.д.

Возможно поэтому художница изображает отдельно каждый орнамент-узор и помещает их в поле многогранника, тем самым подчеркивая их многозначность и фундаментальность как знаков символов системы мировоззрения казахов. О творчестве художницы искусствоведы пишут: орнаментальные мотивы в творчестве Нелли проявляются и в композиционном построении, и в характерной рефрентности использовании раппорта, и в осознанном упрощении изображения или сведении его к знаку-символу. Орнамент может быть центром композиции или вспомогательным элементом, но всегда несет в себе энергетический посыл благопожеланий [16].

Орнамент – основной элемент повествования в картине Мейржана Нургожина «Сказки бабушки» (2007). На первый взгляд, картина полностью изображает вышитый *тускииз* – традиционный настенный ковер, богатый декор которого поражает своей фантазийностью и сочными красками. Только взглядевшись внимательно в полотно, можно увидеть силуэт пожилой женщины, в руках которой, по всей видимости, инструменты для шитья, а в углу сладким сном спит ее маленький внук – символ будущего. Узоры тускииза здесь словно сказки бабушки, полны замысловатых сюжетов, но всегда мудрые и поучительные, где всегда счастливый конец Добро обязательно побеждает Зло.

Ироничное отношение на поголовное увлечение художниками, дизайнерами и архитекторами орнаментом «қошқар мүйіз» представляют в своей инсталляции «Орнаментализатор» художники актуального искусства Елена и Виктор Воробьевы. Инсталляция выполнена в виде мини-лабиринта из деталей орнамента. Художники тем самым предупреждают, что в таком пути развития национального искусства как в лабиринте (одно из символических значений лабиринта сложная проблема и вселенское препятствие) сложно будет найти Истину.

С другой стороны, данную инсталляцию можно трактовать и как «образ сакрального строения с множеством запутанных ходов, ловушками, опасностями и неожиданно открывающимся выходом» [16, с. 48], то есть именно орнамент может стать способом, методом для разработки новых смыслов, новых интерпретаций в творчестве современных художников.

Орнамент выступает выражением политических воззрений или политической ситуации, в которой исторически находится Казахстан в работе извест-

ного казахстанского художника Куаныша Базаргалиева «Между медведем и драконом, между молотом и наковальней, между рыжим Иваном и черным Ваном, между». Полотно построено следующим образом: на фоне красного флага СССР художник расположил орнаментальную композицию из «қошқар мүйіз», разделенную на три цвета – белый, синий и темный. Об этой работе специалисты пишут: Куаныш Базаргалиев в серии своих концептуальных флагов, на которых он, остроумно играя орнаментальными символами, и сталкивая между собой идеологические символы, передает зажатое, как в прокрустовом ложе, положение своей страны [18].

Художником создана целая серия работ, которую он называет «кокшармюизмом». Взяв за основу идею картин серии «Цветное поле» художника-абстракциониста Марко Ротко, которые их же создателем понимались как воплощение чистых эмоций, Куаныш Базаргалиев создает произведение «Роткобаев, серия Кокшармюизм» (2018). Здесь на оранжево-красную основу Базаргалиев расположил разносторонние прямоугольники, а сверху расположил изящный, почти прозрачный қошқар мүйіз.

Следующая работа художника «Поллокбаев, серия Кокшармюизм» (2017) создана автором по мотивам творчества другого художника-абстракциониста Джексона Поллока. Об этой работе В. Слуцкий пишет: произведение Куаныша Базаргалиева Поллокбаев, 2017 – это смелая попытка рассмотреть историю номадической культуры Казахстана в разрезе важных исторических процессов, случившихся с послевоенной живописью в США в 1950-х годах. В этой работе художник «брендирует» казахским орнаментом қошқар мүйіз известного американского абстракциониста Джексона Поллока. Эти, казалось бы, не связанные идентичности (а именно, Казахстана в 2010-х и США 1950-х) неожиданно соединяются через фундаментальный язык всего во вселенной [19].

«Этносимволизмом» называется свой авторский стиль известный художник Абдухат Муратбаев. В его творческом стиле особое место занимает орнамент, который буквально пронизывает каждую работу мастера. Например, работа «Полнолуние» (2011) решена в абстрактной манере. Главным по сюжету выступает шанырак – ракурс снизу, с позиции смотрящего снизу в интерьере юрты. Взгляд зрителя к шаныраку словно скользит к Небу по кругу с помощью разных знаков-орнаментов: ромба, треугольников, волнообразных мотивов.

На картине «Женеше» (2014) изображена молодая женщина в белом кимешек, а вокруг в абстрактной манере с помощью геометрического орнамента изображен пейзаж дерева, небо, земля. Орнамент как единица художественного текста присутствует практически во всех работах художника: «Кокбори» (2016), «Караван невесты» (2012), «Похищение на красном быке» (2013) и многие другие.

О творчестве художника Р. Ергалиева пишет: подчас работы А. Муратбаева пестрят плоскостными гранями, выстраивая в сознании ощущение калейдоскопа видимого мира, иногда они плоскостны, как народный лубок или как древние скалы, уподобленные вселенной, испещрены спиральями, розетками и радугами орнаментальных мотивов [20].

С точки зрения семиотического подхода важны обе детали, отмеченные ученым. Первое, как и народный лубок, картины Муратбаева отражают будничные явления в яркой и красочной манере (не без помощи орнамента); второе – это отмеченный принцип заполнения пространства картины, возможно самый древний. Художник, словно его античный «собрат», покрывает всю плоскость разными элементами-узорами, моделируя Вселенную. Поэтому его картины надо внимательно рассматривать, чтобы увидеть главное.

Орнаментом увлечены и другие казахстанские художники Кадыржан Хайруллин, Амандос Аканаев, Армат Бектас и многие другие. Это направление некоторые специалисты склонны относить к феномену «изобразительного билингвизма, когда условная фигуративность погружена в абстрактное линейно-цветовое пространство» [21, с. 128].

Завершает обзор рассмотрение композиции «Құрақ. Made in Kazakhstan» (2015) Малика Муканова, известного художника по гобелену и философа. В центре композиции под линиями штрих-кода помещен практически монохромно в нежно-пастельных тонах самый известный традиционный казахский узор «қошқар мүйіз», а вокруг узоры, характерные технике курак геометрические орнаменты, вытканые художником в яркой и насыщенной гамме.

Смысл, заложенный М. Мукановым в рассматриваемой композиции позволяет утверждать, что орнамент – это штрих-код не только традиционного, но и современного искусства Казахстана. Он позволяет безошибочно «считывать» важные данные и автоматически идентифицировать неизобразимые «объекты».

Орнамент используется в разных жанрах живописи, различие в принципах освоения мира делает их взаимно необходимыми или взаимно дополняющими. Также орнамент можно рассматривать как важную составляющую идентификационного кода казахстанской живописи и демонстрацию его творческой эволюции.

### ***Заключение***

Орнамент любого народа – уникальное явление культурной традиции. В казахской культуре орнамент занимает исключительное значение. На протяжении веков он неотъемлемая часть праздничной и повседневной одежды казахов, свадебных и похоронных обрядов, украшения предметного мира – жилища, быта, оружия всадника и его верного коня. Мир казахского кочевого народа был и остается эстетически «записанным», фиксированным, закрепленным и выраженным своеобразной знаковой системой, представляющей собой квинтэссенцию духовного сознания и мировоззрения народа – орнаментом.

В жизни казахов орнамент неотъемлемый элемент бытия. «Нет предмета домашнего обихода, который не был бы украшен орнаментом: посуда, оружие, сбруя, одежда, постельные принадлежности, сумы, чехлы и т.д.» [22, с. 65], – пишет А. Х. Маргулан. Орнамент, сравнимый «только с песней и словом», был «постоянным аккомпанементом всей жизни казахов» [23, с. 225].

Будучи особым символическим художественно-эстетическим явлением казахского искусства, орнамент визуализирует основные ментальные установки, передающиеся из поколения в поколение. В соответствии с чем его следует воспринимать как особым образом фиксированную историю культуры народа, которая продолжается и сегодня, в творчестве современных художников.

Исследование роли орнамента в современном художественном пространстве Казахстана на примере различных жанров современной живописи позволяет нам утверждать, что он (орнамент) также, как и в традиционном обществе играет значимую роль. То есть, он может быть и субъектом повествования, а в другом случае его объектом. Объектность орнамента выражается его главным свойством – мобильностью, он яркий представитель «мобильного искусства» (по выражению И. В. Палагута), способный функционировать в различных видах и жанрах искусства, а также интерпретироваться/считываться многозначно.

На первом уровне традиционный казахский орнамент выступает как «референт» художественного повествования, на втором как самостоятельный знак-символ. На обоих уровнях орнамент способен репрезентировать разные культурные смыслы, порой и неоднозначные, становясь «отпечатком культурного языка эпохи и личности своего создателя» [1]. Не случайно для обозначения художественного процесса сотворения орнамента у казахов существует чрезвычайно емкое выражение «ою-ой», что в прямом переводе значит «узор-мысль». По мнению крупного отечественного исследователя философии и семантики казахского орнамента А. Кажгали, еще одно значение слова «ою» тоже знаменательно, ибо оно подразумевает еще и действие – «вырезать, выдалбливать», значит, формула «ою-ой» получает смысл «запечатлеть мысли», возможность отмечать их зарубками, знаками [24, с. 116].

По мнению А. Кажгали, «орнамент не сокровищница форм, а сокровищница соотношений, выражаемых с помощью «чистых» (знаки-символы) или же не совсем чистых (знаки-индексы) форм» [24, с. 245]. Так и в творчестве художников Казахстана, с одной стороны, орнамент направлен на достижение максимального воздействия произведения на зрителя, а с другой – способствует пониманию взаимоотношения образа и изображения с обозначаемыми предметами (денотатами) и идеями (концептами).

Искусство современного Казахстана показывает, что казахский традиционный орнамент как знаковое, символическое явление не умирает. Он живет и развивается. Столь явное «увлечение» казахстанскими художниками орнаментом не только дань традиции, но и творческое продолжение орнаментальной традиции предков, которая сегодня больше имеет ассоциативный и изменчивый характер в зависимости от контекста, в котором его используют.

Нити истории орнамента настолько прочно спаяны с историей своего народа, что практически невозможно четко определить чье влияние здесь доминантно: народный ли дух творит орнамент или же характерные узнаваемые его знаки сквозь время, направляют свой народ. Вероятно, вполне справедливо будет рассматривать орнамент как некую «группу крови» или ген, присущий тому или иному этносу, народу, культуре. Народный орнамент

как «устойчивый элемент художественной культуры сохраняется на протяжении многих столетий и даже тысячелетий» [25, с. 23]. Отсюда следует, что орнамент – самый устойчивый и доминантный знак-символ, способный сохранить, передать и развить драгоценное наследие прошлого. Как показывает рассмотренный материал, художники Казахстана «не отрекутся от наследия и найдут новые пути для утверждения его в будущем» [26, с. 173].

### **Список использованных источников**

1. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Спб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
2. Водонос Е. Рецензия на книгу Л. Мочалова «Три века русского натюрморта» // Искусствознание, 2013. – С. 565–573.
3. Резникова Е. И. Эволюция казахстанского натюрморта на примере коллекции Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Вопросы музеологии, 2021. – № 12. – С. 238–256.
4. Какудзо О. Его Величество чай. – М: РИПОЛ классик, 2009. – 224 с.
5. Мейерхольд В. Э. Из писем о театре // Весы, 1907. – № 6. – С. 95–98.
6. История казахского искусства. Том 3: Искусство Казахстана нового и новейшего времени. – Алматы: Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова, 2009. – 896 с.
7. Пушина Н. И., Маханькова П. Ю. Семиотика натюрморта в пространстве художественного текста (на примере произведений С. Мозма «Луна и грош», «Рождественские каникулы») // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и философия», 2015. – № 3. – С. 136–144.
8. Донская-Хилько В., Хилько Г. Семиотика портрета. Курс семиотики портрета и Нью / В. Донская-Хилько, Г. Хилько. – М., 2019. – 320 с.
9. Личман Е. Ю., Каирова М. К. Художественные средства создания портрета в литературе и живописи Казахстана середины XX в. // Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. Серия Филология, 2022. – № 4. – С. 106–118.
10. Григорьева Д. А. Семиотический подход к исследованию предметного мира в искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 2015. – С. 755–764.
11. Описание к картине Тогысбаева Т. Т. Рождение. URL: Растение. (sacralkazakhstan.kz). Дата обращения: 12.07.2023.
12. Турганбаева Ш. С. Национальная художественная школа в живописи Нурлана Килибаева // Культурное наследие Сибири, 2019. – № 20. С. 373–390.
13. Резникова Е. Я закрыла глаза, чтобы увидеть (материал О. Власенко). URL: [https://inbusiness.kz/ru/stop\\_cadre/ya-zakryla-glaza-chtoby-videt](https://inbusiness.kz/ru/stop_cadre/ya-zakryla-glaza-chtoby-videt). Дата обращения 12.06.2023.
14. Уморбеков Б. Вступительная статья к каталогу выставки О. Кабоке «Одно целое». – Алматы: Фонд Первого Президента РК – Елбасы, 2018. – 51 с.
15. Палагута И. В. Орнаменты Триполья-Кукутени: направления исследований и возможности интерпретации // Российский археологический ежегодник. Вып. 1. – СПб., 2011. – С. 245–261.

16. Резникова Е. Художественный мир Нелли Бубэ. URL: <https://nomadmgz.kz/index.php/iskusstvo/151-khudozhestvennyj-mir-nelli-bube>. Дата обращения 12.07.2023.
17. Карасик В. И. Лабиринт как символ: векторы интерпретации // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки, 2020. – Вып. 12 (841). – С. 46–55.
18. Нуриева А. Знаки и смыслы казахского орнамента. URL: <https://www.caa-network.org/archives/15372>. Дата обращения 15.07.2023.
19. Слуцкий В. Куаныш Базаргалиев «Поллокбаев». URL: <https://ariadna.media/2021/05/20/kuanysh-bazargaliev-pollockbaev/>. Дата доступа: 15.07.2023.
20. Ергалиева Р. Традиции и современность в живописи Казахстана // Мысль, 2020. URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15241>. Дата доступа: 15.07.2023.
21. Мергалиев Д. М., Абдалимова Ж. С. Народный орнамент в творчестве художников Казахстана (на материалах национального музея искусств республики Казахстан имени А. Кастеева) // Культурное наследие Сибири, 2019. – № 21. – С. 124–128.
22. Маргулан А. Х. Казахская юрта и ее убранство // Труды по культуре казахского народа. – Павлодар: НПФ-ЭКО, 2005. – 263 с.
23. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – С. 222–225.
24. Кажгали улы А. Ою и Ой. – Алматы, 2004. – С. 116.
25. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как этнографический источник (по материалам XIX–XX вв.). – М. – Л: Изд-во АН СССР, 1963. – 500 с.
26. Ремпель Л. И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент, 1987. – 190 с.



## 2.4 Код казахстанской живописи: «құрақ» как знак-символ и формообразующий принцип

*Құрақ көрпе* – самобытный элемент казахской культуры, возраст которого определить невозможно. Юрту и быт многих современных казахов нельзя представить без *құрақ көрпе*, оно сопровождает человека от рождения до старости. Лоскутные одеяла по традиции шили из разноцветных лоскутов – *жыртыс*, которые женщины получают во время похорон и на семейных торжествах (свадьба или другие семейные праздники).

Исследователь Д. Б. Жаркимбаева приводит сведения одного информатора о том, что во время похорон 25 метров цветной ткани разрываются на небольшие лоскуты, что означает конец пути человека на земле. Цветная ткань – это его жизненный путь...Процесс разрывания ткани означает не просто окончание земной жизни человека, а сохранение его деяний в мире живущих. Обычно, когда умирает мужчина, разрывают ткани с преобладанием синего, зеленого цвета, когда женщина – с преобладанием красного и желтого [1, с. 14]. Эти цвета, соответственно, связываются в народном мировоззрении с женским и мужским началом.

Анализ термина «*құрақ*» [2] выявил, что он происходит от слова «*құру*», имеющее в казахском языке два значения. Одно – «гибель», «умирать», «пропадать», «исчезать», «уничтожаться», а другое – «создание», «создать», «составить», «строить», «соединять», что демонстрирует два взаимоисключающих семантических значения: «от разрушения к созиданию». Это заложено в самом смысловом содержании лоскутных изделий: от смерти к рождению, от хаоса к гармонии, от похорон к свадьбе и т.д., которое трактуется в качестве символического выражения дуальности мира, а само лоскутное одеяло является, по словам И. В. Октябрьской и З. К. Сурагановой, материальным выражением «символа баланса противоположностей» [2, с. 437].

В народе считалось, что множественность лоскутков влияет на изобилие: увеличение потомства, приумножение имущества, приплод скота и т.д. Казахские женщины до сих пор считают, что получение лоскутов с любого торжества предполагает скорое и благополучное проведение подобного торжества уже у себя в семье, а его «неполучение» может обернуться глубокой обидой и поводом для разногласий в женском сообществе.

Благодаря относительно простой и гармоничной структуре *құрақ көрпе* получило большое бытовое распространение, а емко по-философски «невостребованный» лоскут («невшитый» в систему мироздания) выражается в казахском понятии *жеті жұт* (семь бед): невостребованное слово, обезлюдившая земля, озеро без птиц, народ без предводителя, храбрый муж, лишенный родины, старец, лишившийся сверстников и – несшитые лоскуты.

По словам Э. Гюль, несшитые лоскуты воспринимаются как разрушение связей – родственных, социальных, природных. В свою очередь, сшитый курақ – модель и гарант целостности мира [3, с. 84].

Сшивая разноцветные лоскуты в единое полотно, мастерицы с каждым новым изделием создавали собственный рассказ о Мироздании, материализуя свои желания, эмоции и надежды. В нашем рассмотрении *құрақ* в роли

невербального кода выступает как результат плодотворного использования в пределах другой семиотической системы – художественной сфере. Мы отталкиваемся от мысли, что құрақ как формообразующий элемент в большинстве случаев выступает в качестве унифицированной визуальной схемы – когнитивного кода, хранимого в памяти и воссоздаваемого на полотнах художников.

Один из первых художников, обративших внимание на многозначность и пластичность құрақа, известный казахстанский художник Сабур Мамбеев. Художника по праву называют знаковой фигурой изобразительного искусства Казахстана, в творчестве которого гармонично сочетаются традиция и новаторство. В его работе «Вышивальщица» (1970) изображена девушка в красном платье на фоне контрастного құрақ көрпе (Рисунок 1).

Анализируя творчество художника, искусствовед С. Беккулова пишет:

«Старая истина гласит, что лицо нации определяет женщина. Она продолжает род, растит будущие поколения, наставляет их на путь истины [4, с. 191]. Так и в этой работе художника: в руках вышивальщицы держит клубок нити, который можно сравнить со значением путеводной нити Ариадны – средство выхода из затруднительной ситуации, руководящее начало.

Красному цвету платья героини, символизирующему молодость и жизнь, вторят узоры көрпе с жизнеутверждающим началом в виде чистых ромбов (ромб – женское начало) и ромбов с маленькими квадратами внутри – всевидящее око (казахское «көз»). По краю көрпе художник как бы небрежно «бросает» мазки ярко синего цвета, еще раз подчеркивая контроформу повествования.

Сюжет с құрақ көрпе на фоне женских образов художник воспроизводил не раз и в других произведениях: «Девочки. В юрте» (1989), «Обнаженная» (1967), «Утро» (1967) и др. «Картины Сабура Мамбеева всегда отличаются этой найденной индивидуальной интонацией живописного разговора о мире, природе, человеке» [5, с. 31], – пишет Б. Барманкулова.

У С. Мамбеева есть одноименное произведение «Құрақ көрпе», созданное художником в 1997 году. Картина построена следующим образом: все ее пространство занимает ровно в половину накрытый дастархан, а следующую половину – құрақ көрпе. Здесь геометрии лоскута художник противопоставляет круглую форму яблок, блюда и округлые формы традиционного восточного сосуда – кумған. Художник, дав название этому произведению, подчеркивает значимость көрпе в традиционной культуре, где обязательным условием было их расстилание вокруг дастархана. Дастархан и көрпе объединяет в единое целое – разных людей вне зависимости от пола, возраста, социального положения и т.д. за одним большим сакральным действием – угощением. Можно сказать, что здесь дастархан и көрпе – это «непрерывное сообщение», целостный знак.

Құрақ көрпе С. Мамбеева в одних полотнах связан с женщинами, девушками и девочками как знак неизменного атрибута женского – создающего, созидającego и конструирующего начала. В другой работе само көрпе выступает в качестве знака объединения и сплочения семьи, рода-племени, народа – знак целостности и вневременной категории.

К этому виду традиционного текстиля в своем творчестве обращается и другой мэтр казахстанской живописи Салихитдин Айтбаев. В его работе «Портрет сестры» (Рисунок 2) фон из курака соотносим с кофточкой героини по цвету, по линиям рисунка.

При всей насыщенности и цвета, и геометрии работа не создает ощущение загруженности, а даже наоборот, своеобразно акцентирует внимание зрителя на гармоничном образе красивой черноволосой девушки – сестры художника. Единственным элементом картины, неоформленным мастером в игру орнамента, выступает спинка кресла, решенная в темно-красном цвете, как бы служащая «границей» между героиней и фоном. Художник неспроста включил в структуру портрета *құрақ көрпе* – символ дома, родного очага, тем самым подчеркивая родственную связь героини с собой, автором повествования.

На другой, не менее знаковой работе художника «Сестры» (Рисунок 3), мы видим двух сестер в интерьере юрты. Старшая прихорашивается, глядя в зеркало, а младшая сестренка держит его. Все сакральное действие «прихорашивания» старшей происходит у входа в юрту, где в открытой двери изображено пространство степи с пасущимися кобылицей и жеребенком, зелень. При этом художник помещает отражение старшей сестры в зеркале на уровне лица младшей.

Картина решена в условно-плоскостной манере, большими цветовыми геометризованными объемами, напоминающими пластику *құрақ көрпе*. Повторяемость цветовых объемов сближают работу с тектоникой традиционного *құрақ*, сопоставимая с законами сингармонизма или грамматического согласования, что образует структурное единство.

Здесь *құрақ* выступает как формообразующий принцип или художественный прием, способствующий пониманию смысла произведения. С одной стороны, идеи концептуализации родства, смены поколений как связей в пространстве-времени, а с другой, в качестве индикатора, фиксирующего сакральный момент, момент превращения девушки в невесту.

В другой работе мастера «Дедушка с внуком» (Рисунок 4) на *құрақ көрпе* расположились дед и маленький мальчик, а на фоне художник расположил маленькую корпешку (одеяльце) и массивный спиралевидный завиток с исходящими лучами. Этот парный портрет демонстрирует зрителю в монументальной фигуре Деда незыблемость степных традиций, а во внуке – их продолжение.

Данное полотно, как и все творчество художника, характеризуются лаконизмом форм, насыщенным и контрастным цветом, четкостью силуэтов и ясностью композиционного построения. *Көрпе*, на котором торжественно восседают дед и внук, можно трактовать как объединяющее начало, спиралевидный элемент – репрезентация цикличности жизни. Вместе с тем, в картине мы наблюдаем композиционное соположение двух визуальных текстов: собственно портрета и орнамента – текста в тексте. Этот прием позволяет художнику расширить пространство изображаемого до уровня изображения элементов, которые невозможно передать графически (к примеру, идею цикличности жизни).

В творчестве художника искусствоведы видят художественные приемы, раскрывающие понимание С. Айтбаевым картины мира, которые убедительно просты. Приемы формотворчества, используемые в традиционной культуре, а именно в орнаменте оказали воздействие на многие моменты организации картины от композиции до решения пространства и цвета [6, с. 95].

Символику көрпе как объединяющего начала можно наблюдать и в работах других казахстанских художников. Например, көрпе незаметная, но все же значимая деталь картины Амангельды Турсунова «Дастрахан» (1977). Как изобразительный элемент *құрақ көрпе* часто фигурирует в творчестве Токболата Тогысбаева, выражая идеи, связанные с уютом и домашним очагом вкупе с другими элементами пространства дома. Также в картинах «Жайлылық I» (1988), «Ас үй» (1972), «Натюрморт с арбузом» (1974) и «Рождение степи» (1982–1985): в этих картинах-повествованиях, в поисках пластически-образной символики, мастер очень часто возвращался к исследуемой теме и, акцентируя внимание зрителя на этом простом и незаметном предмете национального быта, он стремился подчеркнуть идею священности домашнего очага и семейного уюта. Сам же яркий и насыщенный колорит, характерный творчеству Токболата Тогысбаева, сродни этим корпешкам, таким родным и близким.

*Құрақ көрпе* знаковый элемент творчества Мейржана Нургожина. Оно фигурирует в таких работах как «Красные туфельки» (2017), «Балдаурен» (2019), «На охоту» (2019), «Лоскутное одеяло» (2019), причем, у последней много более ранних авторских вариантов, а также «Гостья» (2021) и др.

Мастер обыгрывает сюжет с *құрақ көрпе* в различных вариациях: любое произведение, где художник использует көрпе, прочно связано с миром детства, создавая особый колорит и, как бы центрируя и подчеркивая визуальное повествование Мироздания, начинающегося с родного Дома, Родины. Картина «На охоту» (Рисунок 5) запечатлела игру детей, где на навешанном на забор ярком *құрақ көрпе*, как на коне, восседают двое мальчиков, а маленькая девочка наблюдает за всем происходящим.

*Құрақ* со своей естественной по природе яркой структуре резко контрастирует почти с однотонно голубым небом, притягивая внимание зрителя но, все же, не отвлекая зрителя от сюжета – игры детей. Практически идентично построено и полотно «Апорт. Из серии «Вкус лета» (Рисунок 6). Кроме корпешки символизм картине придает фрагмент колеса и спелый апорт в руках одного из героев повествования. В целом, *құрақ көрпе* для художника – вещь подчеркнута связанная с детьми, с детскими воспоминаниями яркими, сияющими радостными красками, как и само одеяло.

Анализируя творчество художника, Г. К. Шалабаева пишет, что по работам Мейржана чувствуется, что рисуемые им картины мира и природы идут изнутри, из души, из памяти, что все то, что он рисует ему знакомо не по открыточному виду для туристов, они родом из детства. Все летние каникулы мальчиком он проводил у своих родственников-чабанов в ауле и на пастбищах. Отсюда и глубинный народный колорит, национальная ментальность [7].

В рассматриваемом ракурсе, привлекает внимание композиция кокшетауского художника Дужана Магзумова «Әжемнің таңы» (2008) – Рисунок 7,

которая читается как своеобразное продолжение извечного духовного пути каждого из нас. Путь этот начинается с нашим рождением и длится всю жизнь. Работа посвящена обыденному и при этом глубоко сакральному процессу подготовки утренней трапезы Эже. На фоне мощного дерева – земного воплощения Мирового Древа-Байтерека, белой кобылицы и күбі (посуды для взбивания кумыса) Эже, согнувшись, кипятит самаурын. С первого же взгляда бросается в глаза маленькое лоскутное одеяло – *қурақ көрпе*, которое держит в своих руках пожилая женщина. Такое көрпе в традиционной культуре казахов олицетворяет собой Вселенную, макрокосм в миниатюре. Сшивая яркие тканевые лоскутки в единое полотно көрпе, казахские женщины словно оживляли архаичные мифы творения, каждый раз повторяя ритуал, где Творец-Тенгри создает солнце, луну, радугу, дождь, облака, цветы и все вокруг. Так и Эже начинает свой день с акта творения. Она каждое утро осуществляет обыкновенное волшебство, соединяя лоскутки сиюминутных событий в жизненное полотно. Эже хранит жизнь и быт родного Көкше.

В картине замечательного художника Марата Бекеева «Жеты нан» (2003), где изображена сюжетная композиция, повествующая о приготовлении ритуальных лепешек. Женщина у белой печи жарит лепешки, рядом на штакетном заборе висит яркое *қурақ көрпе*, а на переднем плане слева устроились два мальчугана, вкушающие эти свежеприготовленные лепешки. В этой композиции именно *қурақ көрпе* – самое яркое пятно.

Творчество художника, по мнению многих специалистов, отличается вневременным и притчевым характером. О творчестве Марата Бекеева искусствоведы пишут: «...тема детства занимает в творчестве казахстанского художника особое, едва ли не центральное место в силу своего ирреального и хрупкого характера, близкого каждому человеку вне зависимости от своего социального положения и тем более возраста» [8]. Так и здесь *қурақ* – один из знаков детства, чего-то родного и близкого.

Исследуя феномен *қурақ* в творчестве современных художников Казахстана, нельзя не упомянуть и о творчестве еще одного казахстанского художника Султана Иляева.

Характеризуя его многогранное творчество, искусствовед К. Мукажанова пишет: многообразный набор изобразительных элементов, данный во всевозможных вариациях, отсылает к казахским орнаментам, с его неизменными раппортами. А цветовая нарядность к *қурақ-көрпе*, лоскутному одеялу, к бау и баскурам, да и ко всему интерьеру юрты, изобильному орнаментированным вещами [9, с. 15].

Правомерно будет добавить, что не только колорит, но и сам принцип членения пространства, а в некоторых картинах прослеживаются и прямые аналогии с казахским *қурақ көрпе*. К ним бы мы отнесли такие работы автора как «У зеркала» (2012), «Невеста» (2013), «Аул» (2007), «Кобыз-домбра» (2010) и др.

В исследуемом аспекте привлекают и работы Гульнур Мукажановой. В ее проекте с символическим названием «Ложная надежда или, Момент настоящего» (2019) были представлены 28 полотен, выполненные из парчи, люрекса

и велюра. В выборе ярких и блестящих материалов художница ссылается на казахский обычай преподносить отрезки тканей в качестве подарков на свадьбы и другие торжества. Однако, уточняет Мукажанова, эти ткани настолько непрактичные, что чаще всего их просто передаривают. Так древний обряд в современном мире превращается в формальный обмен информацией, отмечает Э. Минкина [10].

Возможно поэтому в работе художницы «Момент настоящего» (Рисунок 8) мы видим уже не четко структурированное пространство, а некую хаотичную цветную композицию. Но все же лоскуты, выражаясь словами М. А. Блюмин, «порождают вибрации и колебания пространственных зон» [11].

Символом полной и гармоничной жизни выступает *құрақ көрпе* в работе Мадихана Калмаханова «Дыхание весны» (2017) – Рисунок 9. На полотне изображена молодая девушка вся в сером, когда как пространство вокруг нее мастер построил очень ярко и красочно. Героиню художник символически усадил на корпешку, изображающую традиционный орнамент – жулдыз (звезда). Она известный символ мечты, далекой и порой недостижимой. Рядом с девушкой мастер изобразил маленького котенка единственного друга и дарителя тепла. Как объясняет сам художник смысл своей картины, то здесь повествуется об одиночестве героини, вокруг которой кипит насыщенная яркими красками жизнь в виде весны, а она практически во всем сером, безликом цвете.

В работе художника «Торсык» корпе вместе с другими текстильными элементами декора юрты становится фоном сакрального в понимании казахов сосуда *торсык*. Здесь четкая геометрия одеала резко контрастирует с плавными линиями сосуда и его орнаментом. По словам Л. Р. Золотаревой, творчеству Мадихана свойственна метафора и символика, а основную смысловую нагрузку несет цвет, передающий атмосферу картины, ее «ауру». Любое произведение художника имеет второй план, план глубокого смысла, передающегося и с помощью *құрақ көрпе*.

Магия лоскутного одеяла не обошла стороной и творчество Светланы Цой, которая посвятила этому знаковому элементу серию творческих работ. Например, это три полотна художницы под одноименным названием «Корпе» (Рисунок 11–13). Яркое и контрастное полотно корпешек закрывает все полотно картин, в одних случаях более статично, в других – динамичнее. Пластика больших по размеру лоскутов (Рисунок 11) частично, перекрывающих друг друга, на наш взгляд, символизируют определенные жизненные циклы и выступают как обереги каждого этапа жизни человека. Начиная с зеленого и голубого – ранних этапов, постепенно переходят к насыщенному красному-орнажевому, а между ними в самом верху уютно расположился фиолетовый тон – символ достоинства, духовности и спокойствия.

В другой работе художницы (Рисунок 12) лоскуты уже меньше размером и расположены динамичнее, передают идею движения, какого-то процесса. Казалось бы, на первый взгляд хаотичное расположение разноцветных лоскутов противоречит логике планомерного распределения в шитье, но именно

это наталкивает на мысли об отражении художницей своего ощущения этого мира, инварианта его «прочувствования».

Следующую работу Светланы Цой (Рисунок 13) смело можно назвать лоскутной моделью мира, где под корпешками, если смотреть сверху – условно с позиции Неба – изображены силуэты людей, детей, семейной пары, а в центре одного «лоскута» художница поместила фигуру молодой девушки, свернувшуюся в позу эмбриона. Здесь лоскут (условное одеяло) можно рассматривать как жизнь отдельного человека, некий спрятанный под одеяло конструкт, иногда объединяющий, иногда почеркивающий одиночество и необходимость защиты. В целом, картина аллегорична, ярка и экспрессивна.

Другая работа художницы – Рисунок 14, на наш взгляд, апофеоз темы лоскутного одеяла в творчестве мастерицы. На ярком одеяльце лежит обнаженный младенец, в свойственной новорожденным позе. Работа, безусловно, символизирует приход в Большой Мир Нового Человека, такого же ментально чистого как нагота младенца. А одеяльце, в свою очередь – это наш Мир, сотканный из любви и заботы матери, выраженные в мелких крапинках и цветочках ткани одеяла.

В целом, творчество Светланы Цой – это мир женский, теплый и уютный, а ее яркие живописные полотна, наполненные разнообразными цветовыми контрастами обладают особой энергетикой.

Лоскутная мозаика как формообразующий прием прослеживается и в других жанрах визуального искусства – муралах. К примеру, казахстанские художники Ержан Танаев и Аккали Закир (творческая группа Tigrohaud crew) создают муралы, которые украшают здания Астаны, Алматы, Караганды и др. городов Казахстана.

К примеру, на одном из муралов образ великого казахского кюйши Курмангазы построен художниками именно по принципу лоскутной мозаики, где доминируют теплые желто-коричневые цвета: цвет кобыза, дерева и солнца. Как признаются сами художники, подобный прием требует от зрителя внимательности, необходимо «всмотреться» в геометрию формы и цвета, чтобы уловить все нюансы композиции и образа.

Лоскут вдохновляет не только казахстанских художников. История искусства знает много примеров творческих экспериментов с лоскутной техникой, которые привели к разнообразным открытиям.

Одним из таких продуктивных примеров творчество Сони и Робера Делоне. Описывая их творчество М. А. Блюмин отмечает, что их эксперименты с лоскутной техникой привели к созданию первых симультанных произведений. ... лоскутное одеяло сыграло особую роль в развитии искусства авангарда, став артефактом, обладающим мощным творческим потенциалом, пишет ученый [11, с. 649].

В этой части настоящей монографии была предпринята попытка осмысления феномена *құрақ* с точки зрения семиотического подхода, где вся «информация», передаваемая с его помощью, в самом общем виде трактуется нами

как отношение между закононосителем (лоскутом) и всем сообществом, где лоскут наделяется ролью и функцией некоего «гармонизатора» отношений, призванного защитить и оберегать людей, а также способствовать социальному утверждению, «легитимизации» тех изменений, которые он фиксирует (свадьба, рождение, похороны, инициация и т.д.).

Поэтому, на наш взгляд, до сегодняшнего дня в народном сознании, сохранялась убежденность, что при помощи лоскута ткани как важнейшего обрядового элемента, можно достичь желаемых целей и благотворно повлиять на ход тех или иных событий в жизни человека, что находит отражение и в современном искусстве. Иногда напрямую, а иногда косвенным образом в виде художественного приема.

В рассматриваемом контексте құрақ можно смело назвать одним из пра-символов (по А. Ф. Лосеву). С помощью чисто художественных категорий таких как, пропорции, цветовые сочетания, ритм и т.д. художники смогли донести до зрителя смысловой код, выраженный в құрақ и закрепить его в виде визуальных метафор.

### ***Заключение***

Используемый при создании образов современного искусства құрақ – визуальную метафору можно рассматривать как художественное средство, с помощью которого люди обращаются друг с другом, с Высшими силами, прося одного и того же как много столетий назад: даровать свет и гармонию, прогнать тьму, обеспечить защиту...И здесь не имеют значения технологии реализации художественного произведения. Главенствующий замысел визуального сообщения не зависит от технологий.

С другой стороны, принципы құрақ стали художественными способами порождения новых смыслов в искусстве, в частности в живописи (формообразующий принцип). Это подмечено было известным арт-куратором Владиславом Слущким, который анализируя творчество одного из казахстанских художников, пишет: «...задолго до экспериментов Анри Матисса с бумагой, минималистов с инверсией пространства, а оптических художников с иллюзиями кто-то в степи отлично знал законы формы и цвета, а также умел все это встраивать в визуальный язык бытовых предметов вроде корпе» [12].



### **Список использованных источников**

1. Жаркимбаева Д. Б. Феномен «лоскутное одеяло» в гендерном сознании казахского общества // Проблемы востоковедения, 2017. – № 2 (76). – С.13–16.
2. Октябрьская И. В., Сураганова З. К. Курак и жыртыс в традиционной казахской культуре // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий, ответственный редактор Анатолий Деревянко. Новосибирск, Институт археологии и этнографии СО РАН, 2010. – С. 435–438.
3. Гюль Э. Patchwork Miracle the Union of Recycling // Uzbekistan airways, 2019. – № 1. – Р. 80–85.
4. Беккулова С. Волшебная палитра Сабур Мамбеева // Простор, 2019. – № 1. – С. 191–192.
5. Барманкулова Б. Вступительная статья к книге «Сабур Мамбеев». – Алматы, 2013. – 176 с.
6. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2016. – 264 с.
7. Шалабаева Г. К. Цветущие сады и знойное лето. К вопросу об особенностях творческого метода. 15 июня 2016. URL: [www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/59-tsvetushchie-sady-i-znoynoe-letok-voprosu-ob-osobennostyakh-tvorcheskogo-metoda](http://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/59-tsvetushchie-sady-i-znoynoe-letok-voprosu-ob-osobennostyakh-tvorcheskogo-metoda). Дата обращения: 16.07. 2023.
8. Неповторимый мир детства в картинах Марата Бекеева. URL: <https://toppress.kz/article/nepovtorimii-mig-detstva-v-kartinah-marata-bekeeva>. Дата обращения 16.07.2023.
9. Мукажанова К. Картина мира Султана Иляева. Альбом: Султан Иляев,- Алматы: Медиа центр Елнұр, 2021. – С. 8–19.
10. Минкина Э. Пэчворк и художественные практики. Часть I. 25 июля 2022. URL: <https://artguide.com/posts/2444>. Дата доступа: 25 декабря 2022.
11. Блюмин М. От лоскутного одеяла к авангарду // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 2018. – № 8. – С. 645–651.
12. Слуцкий В. Куаныш Базарғалиев «Поллокбаев». URL: <https://ariadna.media/2021/05/20/kuanysh-bazargaliev-pollockbaev/>. Дата доступа: 25 декабря 2022.

## 2.5 «Цветовой минимализм» живописи Казахстана: неограниченные возможности смыслопроизводства

«Цвет таит в себе еще не разгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают»

Э. Делакруа

Осмыслению особенностей и способов построения цветowych текстов в живописи Казахстана с позиции семиотического подхода посвящено исследование данного подраздела.

В живописи, с точки зрения семиотики, линия, форма и, безусловно, цвет выступают знаками, соотношение которых образует семиотическое пространство художественного произведения. То есть в живописи функции упорядочения знаков в определенную систему может брать на себя не только общее композиционное построение, но и цвет. Последний первичен в живописи, а построение цветowych текстов, как правило опирается на два крупных формальных способа: монохромия и полихромия.

Другим «промежуточным» способом можно назвать использование современными художниками минимального набора цветов, который условно назовем «цветовым минимализмом».

Как утверждают многие специалисты, в отношении искусства семиотический подход применим к его описанию в нескольких контекстах и, наиболее продуктивное это рассмотрение произведения искусства как сложного текста, составленного из набора определенных знаков (линия, форма, цвет и т.д.).

Исходя из основной цели исследования роли цвета в качестве одного из знаков художественного текста, он трактуется как способ, помогающий художнику/мастеру извлекать новые смыслы или, иначе – рассмотреть способность цвета/красок (при минимальном наборе) создавать различные знаковые ситуации.

Поставленная цель конкретизировалась в задаче рассмотреть на основе семиотического подхода феномен «цветового минимализма» и обозначить дальнейшие пути исследования искусства Казахстана в аспекте семиотики цвета. В центре изучения творческие эксперименты казахстанских художников, работающих в ограниченной цветовой палитре. Думается, что такая живопись порой выступает более сложным культурным явлением, чем полихромное искусство, поскольку требует сложную работу с поиском особой формы выражения смысла цветом.

Творческие эксперименты мэтра казахстанской живописи Жанатая Шарденова и, прежде всего его картина «50 оттенков серого дня» (1978) представляют такого рода поиски художественного языка цвета.

Горы на полотне на первый взгляд решены в едином светло-сером колорите. При внимательном рассмотрении видно, что изображение словно соткано из сложнейших сочетаний полутонов серо-голубого, а объем картины, кроме пастозных мазков мастера, придает огромное множество едва

различимых частиц цвета, света и тона (Рисунок 1). Само название картины, акцентирует внимание зрителя на богатстве, казалось бы, тривиального для живописи серого цвета.

Как пишет Г. Г. Молчанова: синергетическое единство визуального и вербального (вербальное – «название картины» Ж. Шайгозова) в живописи ведет к разгадке тайны предмета искусства, к достижению главной цели семиотического процесса коммуникации – пониманию [1, с. 9].

Анализируя в картину Рене Магритта «Голконда», Г. Г. Молчанова выделяет три ключевых смысла, с одной стороны усредненность (одинаковость) людей с зонтиками, с другой Голконда – знак-индекс – крупное месторождение алмазов, то есть каждый «одинаково усредненный» горожанин – истинный бриллиант» [1, с. 9]. И, наконец третье – Голконда – Голгофа – Джоконда (фонетическое паронимическое сближение).

Так и у Ж. Шарденова в «50 оттенков серого дня», вербальное задает тон ассоциаций и наталкивает на ряд мыслей. Во-первых, серое, белесое у казахов и кыргызов обозначается термином боз. Он в тюркских языках охватывает длинный цветовой спектр: «серый – беловато-серый – голубой – серо-коричневый – рыжеватый – бело-красный – бледный». Кроме этих чисто цветовых сем ей присущи семы «мгла в воздухе», «сумерки, заря», «нетронутая земля, целина, залежная земля», которые возникли и на основе цветового признака [2, с. 106].

Цветосимволика у Шарденова дополняется формой – изображением гор – древнейшим объектом почитания тюрков, символом возвышенного духа. Здесь серый-боз (знак древности) можно назвать знаком-индексом, который связан с объектом (в данном случае традицией почитания) лишь косвенно.

Во-вторых, состояние времени суток художником передаются путем применения различных колористических тональностей серого. Нюансировка цвета и различные оттенки, безусловно составляют колористическое богатство анализируемого произведения, то есть здесь мастер с помощью вербального и невербального (изображения) показывает возможности одного цвета «давать» 50 и более оттенков.

Дополнительный смысл придает и число 50, которое говорит о десятках граней одного явления, в данном случае дня и, безусловно самого цвета, демонстрируя традиционную метафору *мың құбылыс* – тысяча изменений. Тем самым, художник с помощью оттенков серого смог создать атмосферу таинственного, сопричастности зрителя к удивительному миру.

Полный покой, безмятежность, мир, тишина, бесконечность – вот главные характеристики синергии визуального и вербального в анализируемой картине, выраженной через серый цвет. Нельзя не обратить особое внимание и на такой факт, как обращение художника к приемам музыки – осознанному и продуманному повышению и ослаблению тона, в данном случае на примере серого цвета.

По отношению к картине Ж. Шарденова «50 оттенков серого дня» оправданными становится следующие мысли Э. Бенвениста, «Художник творит

свою собственную семиотику: в расположении мазков на холсте он создает свои оппозиции, которые он сам делает значимыми, он не получает готового и признанного набора знаков, что касается изобразительных искусств, то линия, цвет, движения сочетаются друг с другом и образуют единое целое, подчиняющееся своим собственным закономерностям» [3, с. 83]. Богатство одного цвета виртуозно, демонстрируемое Ж. Шарденовым, можно условно назвать «чувствительной изменчивостью серого».

Визуальное и семиотическое богатство серого получило широкое отражение и в мировой живописи. Серый любимый цвет передвижников и «фуза» (средний тон палитры) узнаваемый прием московской школы. Этот цвет неизменно привлекает и художников XXI века – это работы Элизы Гобей «Путешествие в одиночку» (2022), Аллы Преображенской-Роникье «Париж. Стулья» (2022), Энтони Смита «Наблюдение» (2022), Анджело Дильетрантонио «Sos» (2021), Синтии Грегоровой «Не говори со мной» (2022) и др.

В качестве выдающихся примеров монохромной живописи могут выступать творения ряда художников с мировым именем. Это произведение Исаака Левитана «Тропинка в лиственном лесу. Папоротники», которая преимущественно выполнена в зеленых тонах; Томаса Уилмера Дьюинга «Песня», где в нежно-зеленых тонах изображены почти прозрачные левизны. Это и захватывающие пейзажи немецкого импрессиониста Макса Либермана, к примеру, его работа «После дождя»; «Портрет молодой девушки» Пьера Ренуара и многие другие. Каждая из перечисленных работ представляют собой прекрасные примеры использования минимальной палитры в процессе создания разнообразных художественных образов.

В этом же контексте выделяется композиция другого классика казахстанской живописи Ария Школьного «На берегу Арала» (1969). Задающим тон картине цветом выступает сине-голубой с его разнообразными оттенками. По сюжету, на картине изображена группа из пяти женщин, которые заняты чисткой и сушкой рыб. Весь фон картины занимает голубой, но не в виде неба, а рядами висящей для сушки рыбы, только сквозь эти ряды проглядывают маленькие «кусочки» неба. Прозрачный голубой для художника не только средство формообразования, но и способ поэтизации происходящего – повседневного труда женщин и, безусловно знак прозрачного Арала, невидимый зрителю.

Практически монохромны произведения молодого казахстанского художника Алмаса Нургожаева. Главными цветосимволами художника являются белый, синий (голубой), коричневые цвета. Как пишет С. Мамытова, Нургожаев, «сводя к минимуму детали, усиливает эмоциональное звучание картин, благодаря силуэту, почти монохромному цветовому решению. Умение строить композицию, передать движение, внутреннее напряжение в картине являются отличительными чертами творческого метода художника» [4].

Превалирующим цветом в картинах А. Нургожаева «Автопортрет» (2019) и «Начало» (2018) становится священный для казахов белый цвет – ақ, символ чистоты, благих намерений и святости. В отличие от многих художников, в чьем творчестве белому порой незаслуженно отдают «второстепенную роль»,

используя его в стремлении сделать оттенок ярче или, наоборот, приглушить, но именно белый цвет помогает А. Нургожаеву добиться эффекта глубины, объема и передать значимость и смысл изображаемого.

Картина «Начало» (2018) практически вся построена на основе белого. На ней «изображены сидящие у родника молодожены, окутанные длинной белой тканью. Молодые стоят на коленях, в знак уважения друг к другу, а белый платок, как неизменный атрибут наших бабушек и матерей, всегда считался символом чистоты и непорочности, а также олицетворением чистоты внутреннего мира духовно развитого человека. Молодой человек предлагает своей возлюбленной родниковой воды – символ его веры в будущее, начало новой жизни» [4].

Доминирующий белый может трактоваться, с одной стороны, как знак-индекс (сакральный момент, ритуал причащения, традиционное понятие ақ неке – законный брак). С другой, с чисто художественных позиций (как прием) он по логике воплощает в себе не только все цвета мира (весь цветовой спектр), но и, как говорил Казимир Малевич, являет собой бесконечность, элемент N-мерного пространства, способный погружать зрителя в медитативный транс.

Действительно, две семантически важные фигуры повествования наоборот, окутанные белым, где цвет отделяясь от носителя (платка) заполняет все пространство картины воплощает собой трансцендентальную функцию живописи. И, как говорил В. Тернер, обращаясь к архаике – белое = семя и ассоциируется с союзом мужчины и женщины.

Увлечение различных художников белым цветом в мировой живописи получило название «белое на белом», который стал пониматься как эффект «обнуления искусства» или признак «невидимой живописи».

К «активному» белому в палитре живописцы стали обращаться со второй половины XIX века: первым примером может служить картина «Симфония в белом № 1» (или «Девушка в белом») Джеймса Уистлера, которая в свое время наделала много шума и не была воспринята общественностью.

Позднее творческие эксперименты с белым были подхвачены и другими поколениями художников. Одна из самых интересных – работа китайского художника Ли Юань Чиа «Монохромная белая картина» (1963), где на первый взгляд представлена исключительно лишь белая поверхность. Приглядевшись можно увидеть четыре картонных круга. «Два больших находятся слева, а два маленьких – ближе к центру. Круги, разумеется, покрыты белым. Сам художник описал эти круги как «космические точки» и считает их началом и концом всего сущего» [5].

Собственно, произведения в стиле «белое на белом» разных художников из разных стран мира в разные исторические периоды, несмотря на достаточно большую «семиотическую дистанцию» (выражение Л. Ф. Чертова) между собой, демонстрируют исторически меняющиеся представления о белом в живописи. От его понимания как «помощника» в живописи до осмысления как цвета-языка, имеющего безграничные возможности смысловыражения. Так и живопись Казахстана демонстрирует огромные возможности «белого»

в порождении разных смыслов и значений, в какой-то мере сходных, но все же различаемых.

Следующая работа Алмаса Нургожаева, где превалирует белый – это картина «Автопортрет» (Рисунок 2). Об этой работе искусствовед С. Мамытова пишет: художник изображает себя в сложном движении, в резком развороте корпуса и головы, бросающего взгляд на зрителя. Это автопортрет и одновременно обобщенный образ художника, в руках которого – кисть и палитра, неизменные атрибуты творческого процесса [4].

Белый холст, белая палитра, белая майка художника и гипертрофированно увеличенная рука с художественными инструментами на первом плане – это единицы знаковой системы, а всю картину на наш взгляд можно назвать знаком-сигнификатором. Потому, что здесь «цвет становится средством сигнификации и соотносится с некими более или менее абстрактными понятиями» [6, с. 189]. Художник – это герой своего времени (образ в белом – сакральность, священность), а чистый холст и чистая палитра – начало начал; важный момент, предвосхищающий акт творения. То есть в этой работе цветовая единица «белый» (как заданное правило), в отличии от картины «Начало» позволило автору построить иную синтаксическую конструкцию, конструкцию с новыми значениями.

Несмотря, на «цветовой минимализм» творчества А. Нургожаева виртуозно удается выдвинуть «на первый план стойкость и важность человеческого духа, сопоставляя темы и сюжеты произведений с жизненными событиями, идеями и философскими постулатами» [4], где гипертрофированное увеличение частей тела мы склонны рассматривать не только как удачный художественный прием, но и единица (элемент) художественного языка этого самобытного творца.

В изучаемом аспекте привлекает внимание и творчество другого молодого казахстанского художника Оралбека Кабоке. Белый цвет – главный в его удивительной по смыслу и форме композиции «Притяжение» (2017). Вся картина буквально построена в основном из четырех цветов: белый, охристый, красный и зеленоватый. Последним зафиксирован орнамент войлочного *текемета*.

Сюжет картины, на первый взгляд очень прост: на красном текемете по центру картины изображен лежащий Ата (аксакал – старейшина) в белом в окружении пяти внуков/потомков (Рисунок 4), которые уютно расположились у головы, на груди и в ногах дедушки, словно ветви могучего Байтерека (в казахской мифологии Мировое Древо).

Об этом говорит расположение детей (вероятнее всего гипотетически будущих) от центральной фигуры Ата, а абрис их фигур вторит плавным линиям орнамента войлочного ковра. Нетипичен ракурс картины – вид сверху, с Космоса, с высоты птичьего полета. Этот подход художника Б. Уморбеков относит к специфике национального познания. «В реальной жизни человек не может рисовать с высоты птичьего полета. Но Оралбек создает картины, вдохновляясь понятием «Вездесущий защищает и оберегает» [7, с. 6] и добавим, всегда смотрит на нас сверху, с Неба.

В этой работе белый цвет подчеркивает сакральность происходящего, божественность момента – момента притяжения, сближения и единения на Высшем уровне Ата и его потомков.

Главный лейтмотив творчества О. Кабоке – духовные ценности традиционного института казахской семьи, начинающей свой отчет от Первопредка (аруақ), Ата. Именно имя Первопредка рода/семьи упоминают в первую очередь при чтении Корана, именно его духу казахи посвящают свои дуга в священный четверг «бисенбі». В исследуемом контексте насыщенно-красный ковер можно понимать как проекцию жизни, продолжение жизни Первопредка в его потомках.

Практически все творческие работы мастера отличаются пронизательным языком цвета, которому в творчестве художника отведена роль передатчика информации мировоззренческого характера. Такова, к примеру, работа О. Кабоке «Время ожидания» (2015). На картине изображена беременная женщина с открытым животом в белом, ее глаза закрыты, она словно вслушивается в звуки внутри нее. Рядом спиной к зрителю художник спящим расположил ее мужа. На стене висят часы, показывающее время – почти 4 утра.

Фон картины решен с помощью коричневого «қоныр» цвета. В казахской культуре этот цвет имеет различные значения: от приятного голоса (*қоныр дауыс*) до обозначения ночной прохлады (*қоңыр салқын*). В этой картине художник с помощью буквально двух-трех цветов выразил важный момент в жизни женщины – момент ожидания появления своего Первенца, а ее белая одежда подчеркивает божественный (священный) статус будущей матери и сакральность самого момента; отец, именно в этот момент спит спиной к зрителю в ночном белье невыразительного охристого цвета, а фон, решенный в гамме *қоңыр* – это не только ночная прохлада, но и приятный, долгожданный момент ожидания.

Минимализмом цвета, но глубоким смыслом отличается следующая работа О. Кабоке «Повторение» (2018). На ней изображены женщина, а перед ней девочка с плюшевым мишкой на фоне сиренево-голубого неба. Фону неба вторит и одеяние женщины, а весь цветовой акцент падает на белое платье маленькой девочки – символ будущего. Аналогично с минимальным набором цветов решена композиция «Институт деда» (2017). Здесь в мантии выпускника и в белом изображен Дед с тремя внуками на фоне неба с облаками.

Особо привлекает внимание композиция О. Кабоке «Красный ковер» (2017–2018), где изображены двое обнаженных влюбленных, завернутые в белые простыни. Красный ковер символизирует любовь, а белый выступает цветом-знаком, выражающим чистоту чувств. Причудливо в виде завитков представлены фигуры влюбленных, а ракурс картины, взгляд с высоты птичьего полета.

Анализируя творчество О. Кабоке, Б. Уморбеков пишет: современная живопись все больше уклоняется от мира форм и цвета. И радует то, что в творчестве Оралбека этой проблеме уделяется должное место. Действительно, цвет одно из основных средств художественной выразительности в изображении. Поэтому верится, что в будущем, этот вопрос будет взят во

внимание и художник не уклонится от традиций, основанных знаменитыми Сабыр ага и Жанатай ага [7, с. 5]. С точки зрения семиотики, к этим словам Б. Уморбекова можно лишь добавить, что цвет у Кабоке – это знак, который выводит зрителя на более высокий духовный уровень созерцания, благодаря своему «внутреннему звучанию».

Не только белый, но и другие цвета выступают доминирующими в творчестве художников Казахстана. Доминирующий сине-голубой колорит дарит ощущение покоя, умиротворенности в картине знаменитого мэтра казахстанской живописи Бахтияра Табиева «Кумыс» (1987). На сочетании белого и охристых цветов построена работа еще одного знаменитого живописца Молдахмета Кенбаева «Песня чабана» (1982), а его другая композиция «Косшары на отгоне» (1981) решена с преобладанием серо-коричневых оттенков; гармоничным сочетанием локального оранжевого, голубого, синего решена композиция известной художницы Айши Галимбаевой «Автопортрет» (1982).

«Цветовой минимализм» одна из многих характеристик казахстанской национальной школы живописи, которая притягивает и художников Казахстана XXI века.

К примеру, сочетание белого и голубого мы видим в работе Алмаса Нургожаева «Новая мелодия» (2018). Это полотно искусствоведы называют переломным по сюжетной линии в творчестве художника. Если в его более ранних работах в основном присутствовали традиционные мотивы, то в этой работе автор стремился составить диалог традиций и инноваций.

Главный герой композиции, парень-кюйши, изображен на синем фоне, он выглядит величественно и монументально. В его руках наследие предков, кобыз Коркыта, а в ушах наушники, подключенные к мобильному телефону, как олицетворение современной жизни человека. Унесенный мелодией, доносящейся из наушников, парень словно бы слился с природой, с окружающей средой [4], пишет С. Мамытова. Героя повествования можно даже назвать осовремененным Коркытом, а к описанию самой картины вслед за С. Мамытовой можно добавить лишь то, что герой картины слился с Небом, с Көк в мелодии вечной музыки.

*Көк Мәңгі Тәңір, Көк бөрі, Көк түрк, Көк буқа, Көк болақ* и др. – фундаментальные понятия тюркской культуры. Лексема «көк» в большинстве случаев используется в значении небесный, голубой. В этом плане общее название тюркских народов – «көк түрк (небесные турки) – Сыны Неба, созданные по Его образу и подобию», пишет Е. Жанайхан [8].

Фон-цвет, музыкальный инструмент, наушники и телефон, а также сам главный герой повествования модный парень-кюйши в бейсболке и шортах – все это единицы текста – своеобразные индикаторы времени. Если одежда, наушники, смартфон героя – это современность, то кобыз – традиция, а вечно голубое небо имеет вневременной характер. Именно через их призму ярко и зримо просматривается «незримая целостность прошлого, настоящего и будущего» [4] неизменно в пространстве вечного голубого неба, альфы и омеги всех тюрков, то есть смело можно сказать, что голубой в этой картине демонстрирует вневременное (вечное) значение музыки волшебного кобыза.



В колористическом отношении сочетанием голубого, белого и цвета степи (охристых тонов) отличается картина Казыбека Ажибекова «На просторах Сыр-Дарьи» (Рисунок 5), где также изображен белобородый старец Коркыт-ата – легендарная личность тюркской мифологии. Его образ решен художником монументально, а сакральный момент игры на кобызе подчеркнут мастером с помощью практически белого неба, белых лебедей и белого одеяния первошамана. В отличие от А. Нургожаева, К. Ажибеков решил образ героя с помощью «всемогущего» белого, его «белое на белом» (та часть картины, где практически сливается небо и одежда старца) демонстрирует еще одну грань этого цвета, выступающего в данном случае как визуальная проекция языка общения с Высшими силами, с духами.

Голубой/синий значим и в творчестве других художников Казахстана. Это произведения Гани Баянова, Жениса Нурлыбаева, Нурлана Килибаева, Акжаны Абдалиевой, Динары Нугер и многих других. В их работах голубой/синий задает всю «цветовую» тему художественного текста.

К примеру, произведение «Девочки с белым верблюжонком» (Рисунок 5) известного казахстанского художника Гани Баянова специалисты называют «культовой работой» его творчества, первым произведением, с которым он вошел в многоликий мир казахстанского искусства.

На этой картине художником изображены две девочки и белый верблюжонок – бота на фоне преобладающего сине-голубого, едва заметно справа в небе художник наметил полумесяц (один из значимых символов). Его героини тонки, изящны и, по меткому замечанию Р. Ергалиевой, «почти отрываются от земли, парят над ней в своей легкости, почти невесомости» [9].

Миг, запечатленный художником с помощью сине-голубого колорита прекрасен: волосы и платья девочек, развивает легкий вечерний самал-жел, напоенный душистыми запахами степных трав. Героини словно сам этот ветерок легки и прозрачны, парят в невесомости голубого, воздуха. Преобразом этих двух девочек стала мама художника, которая умерла молодой. Как признается сам художник, мама для него чудесный идеал жертвенности и красоты, «еще до начала работы внутренним зрением видел маму уходящей вдаль прозрачной, невесомой красавицей...», поясняет смысл картины сам Г. Баянов.

Следующая работа Г. Баянова, где доминантой выступает голубовато-синий фон – композиция «Вечер» (1977). На переднем плане картины изображены две девушки одна, стоящая в легком розовом платье с веревкой в руках у колодца (скорее всего со спущенным в колодец ведром), другая – сидящая с тросточкой, а из большой чаши пьют воду белые ягнята. Вдали, словно в небе, намечены лошади и фигура человека. Он выступает несколько в иной трактовке, чем в предыдущей работе, а вероятнее всего, как фиксатор вечно-го, вневременного. Смысл сюжета, как и в предыдущей картине, безусловно подчеркивает голубовато-синий как цвет-фон-знак.

Как считают многие специалисты, цвет, взятый сам по себе, как абстрактная единица сверхсимволический. Задача лишь состоит в том, чтобы понять и показать, как он (цвет) получает смысловую конкретизацию в том или ином произведении.

Свою живопись художник называет «сумеречной», «тон сумерек усугубляет таинственную атмосферу недомолвок и иносказаний» [8] и, именно этот отрезок времени суток у казахов осмысливается как переходный символ, пороговый: время неопределенности, амбивалентности, область между двумя состояниями. В этом ракурсе именно цвет живописи Г. Баянова, по Э. Бенвенисту, «репрезентирует, замещает какую-либо вещь, выступая ее субститутом для сознания», то есть цвет (преимущественно сине-голубой) выступает в качестве знака – признака особого состояния ...

Вариативность голубого, его вариации смыслового значения демонстрирует другой известный художник Казахстана Женис Нурлыбаев в картине «Самғау» (Рисунок 6). Название произведения говорит само за себя – *самғау* с казахского означает «возноситься», «взмывать высоко», так и в картине художником изображена девушка с конем в метафорическом полете. Конь – вечный спутник кочевника и его верный друг – самостоятельная единица (знак-спутник) повествования решен художником в более темных тонах.

Общий для всей картины ультратонкий и практически невесомый голубой фон, гармонично сочетаясь с белой одеждой девушки, развивающейся в пространстве словно крылья птицы, подчеркивают устремленность героини в высь, к высотам Духа. Легкий, невесомый с мягкими переливами колорит свойствен и другим произведениям Жениса Нурлыбаева, который направляет зрителя к размышлениям о Духовности, высоких смыслах бытия. Ретроспективный взгляд на все творчество художника говорит о том, как он все больше прочувствовал, что мир современности нуждается в обобщающих символах, выражающихся и через цвет в том числе.

Немного иначе в колористическом отношении построена другая работа художника под названием «Атбегі» (Рисунок 7), где главным цветом-знаком становится доминирующий сильно отдающий синевой тон. Всю плоскость картины занимают горы, справа гипертрофированно изображен Аксакал в традиционном такия, а слева небольшой по формату (по сравнению с *атбегі*) белый конь – *ақ бозат*. При чем конь изображен с седлом (без всадника). Эта деталь в картине значима, так как выступает дополнительным знаком, указывающим на прирученного коня.

«Атбегі» у казахов обозначают знатока, человека, который готовит/тренирует лошадей к скачкам. Атбегі неизменно пользовался большим авторитетом в народной среде, в его функции входили разнообразные задачи: выбор потенциального скакуна из молодняка, его подготовка и др. Также мастер владел обширными знаниями и, в какой-то мере обладал даром провидца, ведь сильный атбегі мог предсказать какой масти родиться жеребенок и определить его будущий потенциал скакуна.

Возможно поэтому художником атбегі специально увеличен, он словно смотрит на все происходящее сверху, с высоты своего опыта. Думается, что функции героя повествования выражены через цвет, на наш взгляд, цвет вечности, вековых знаний, передающихся в традиционной культуре как правило от отца к сыну в качестве «мұра» (наследие).

Сине-голубой с оттенками темного (фон картины) приобретает абсолютно другое значение в картине «Арлан» (Рисунок 8) у не менее известного казахстанского художника Нурлана Килибаева. На этой картине изображен молодой всадник-воин на белом коне в сопровождении двух волков. Одно из значений имени *Арлан* – «свирепый волк», «хищник» и «волкодав». То есть имя (название) символизирует силу, мужественность, бесстрашие степных воинов, вербальному вторит и колорит фона, поэтизируя образ героя.

Уже другие смысловые значения придаются превалирующему сине-голубому фону в таких картинах художника как: «Нурай» и «Кумысай», где изображены прекрасные девушки в серебряных украшениях. Задача языка цвета (сине-голубого) здесь видится в усилении лирики повествования, подчеркивании тайны женской красоты и притягательности. На наш взгляд, художник здесь тайну ночи сравнивает с тайной женской красоты, в какой-то мере приравнивая эти эстетически означенные образы.

По-женски мягким и лаконичным выступает голубой в произведении молодой казахстанской художницы Акжаны Абдалиевой «Три ангела» (Рисунок 9). На ней изображены три практически воздушных ангела в образе девушек, где одна из них играет на свирели, другая держит в руках полную луну, а третья сложила руки в молитвенном жесте, так сказать – «женская троица». Цвет не только подчеркивает отсутствие физического тела у ангелов, но и позволяет услышать тихую музыку свирели, погружающий в особое умиротворенное состояние человека и весь мир, охраняемый ими.

О художнице и о ее творчестве искусствовед М. Жумагулова в одном из своих интервью говорит: «Несмотря на то, что она довольно молода, Акжана способна видеть психологические нюансы во взаимоотношениях своих персонажей. Нельзя не отметить, что в ее творчестве есть нечто неординарное». На наш взгляд, неординарны не только сюжеты художницы, но и способы построения цветового текста.

Немного в другом смысловом значении использует художница голубой в картине «Голубая королева» (Рисунок 10). Если в предыдущей картине голубой – воздушный, едва уловимый и легкий, то здесь голубой ближе к яркому синему – плотный, телесный покрывает весь фон картины. Он словно констатирует факт – вот она королева, владычица сказочно-мифического царства.

В разных смысловых контекстах использует голубой и синий цвет Динара Нугер в своих работах «Кеш» (Рисунок 11) и «Творцы в ожидании сеанса пленэрной живописи» (Рисунок 12). Картина «Кеш» повествует об одном из вечеров аула, когда три женщины буквально «колдуют» над казаном. Лица и одежда женщин даны условно, на заднем плане художницей намечены постройки – главным в картине выступает сюжет, а его значимость подчеркивает цвет.

Казалось бы, обычная для аула сцена – совместная процедура приготовления пищи женщинами позволила мастеру с помощью цвета показать символику единения, их объединения и, шире семьи, жителей аула в будущей совместной трапезе. «Кеш» – в целом это выражение идеи/смысла с

минимумом цвета и максимальной силой цвета-знака. Цвет акцентирует внимание не только на времени суток, но и на извечных ценностях казахского аула – единства и сплоченности, о чем говорит не только цвет, но и казан – извечный символ единения, достатка и процветания.

Все творчество этой самобытной художницы можно определить, как уникальный процесс смыслопроизводства с использованием минимума цвета (красок) в лаконичном и всегда узнаваемом авторском стиле. Это, к примеру, одна из таких работ Д. Нугер – «Колыбель», где доминирует оранжево-красный цвет: по сюжету три женщины в белых *кимешеках* укладывают младенца в *бесик*-колыбель. Этот важный момент в жизни младенца, думается, не зря решен художницей именно в избранном колорите. Красный и его модификации в тюркской культуре означают жизнь, ее продолжение.

Другими нотами смысла с помощью нежного голубого наполнена следующая картина Д. Нугер «Творцы в ожидании сеанса пленэрной живописи» (Рисунок 12), на которой изображены трое художников, сидящих на скамейке у простого штaketного забора. Казалось бы, простой, рядовой ничем не примечательный сюжет, очень часто составляющий обыденную жизнь художника. Однако фон картины практически полностью занимает ясное голубое небо, которое позволяет ставить знак равенства между Небесным Творцом и Творцами Искусства. Художница таким иносказательным способом с помощью цвета приравнивает земное с небесным, Бога с Художником.

Голубая дверь главный элемент картины Нуржана Саутбекова «Дверь» (2013). На ней спиной к зрителю, изображен чуть склонивший голову молодой мужчина в чапане с подвязанным на поясе торсык, стоящий перед дверью. Вся картина выполнена в практически монохромном нежном колорите. Дорожный *торсык* говорит о том, что путник издалека, а почтительное отношение (выраженное в легком наклоне головы) говорит о значимости сооружения (вероятнее всего сакрального мавзолея), наподобие усыпальницы Х. А. Ясави, в которое ведет эта голубая дверь. Голубой цвет здесь знак входа/погружения в мир Возвышенного, Сакрального, Духовного.

Несколько иную, но схожую трактовку голубого представила в своей работе «Шанырак» (2019) Гульжамал Тагенова. На картине в абстрактной манере представлена юрта, занимающая практически всю плоскость композиции, где даже конь решен в преобладающем голубом цвете. *Шанырак* в казахской культуре известный символ продолжения рода, а когда создается молодая семья казахи до сих пор говорят: «Шаңырағың биік болсын!», что означает «Пусть будет высоким твой шанырак!». Так и в этой работе с помощью голубого цвета передает возвышенность, значимость семьи, рода, народа, выраженного через голубой шанырак.

В унисон произведению Г. Тагеновой по смысловому контексту выступает еще одна работа О. Кабоке «Благословенная одежда» (Рисунок 13): ярко-голубой плотный фон фигурально, как и сам тулуп, объединяет/обнимает все семейство – отца, мать и детей. Можно сказать, что таким способом само Небо-Всевышний оберегает и благословляет Семейю.

## **Заключение**

Осмысление особенностей и способов построения цветowych текстов в живописи через призму семиотического подхода показало не только разнообразные способы построения художественного (колористического) текста, но и продемонстрировало возможности «цветового минимализма» как одного из важнейших способов смыслопроизводства.

Любой цвет – серый, белый или голубой, используемый художниками в качестве единиц языка текста, подтверждает наличие взаимосвязи между означающим и означаемым в знаковой системе языка живописи, цвет способен выступать как сложный автономный текст и рассматриваться в качестве этического, либо мистического сообщения.

Цвет может обогатить произведение как чисто технически, так и содержательно, позволяя создать новые художественные знаки, способен продемонстрировать глубокое осмысление, анализ и разъяснять суть явлений разного рода и уровня бытия мира и человека.

Живопись и, казахстанская в том числе, семиотически конструктивна как информация о макро-нарративе посредством использования микро-нарративных означающих, иллюстрируемое на примере цвета-знака, который может сохранять традиционное общее значение (оставаться неизменным) или, наоборот, утратить общие качества из-за приобретения индивидуальных. Здесь сочетаются две противоположные тенденции: универсализм (космизм, вселенскость) и индивидуальное начало творческой личности.

Действительно, цвет в живописи обладает способностью переводить отдельные вещи из объективного пространства в знаковую реальность.

Творческий потенциал, возможность кодировки значимой информации и, конечно же выразительность цвета предопределили его самобытное переосмысление в живописи Казахстана. Умело оперируя, практически неограниченными возможностями цвета, а как представлено в данном исследовании, с помощью минимального набора красок (цветов) современные художники создают многоплановые художественные произведения, насыщенные глубоким смыслом. Это способствует обогащению языка живописи Казахстана.

\*\*\*

Трансляция культуры может осуществляться с помощью различных знаковых систем (или языков культуры): вербального языка, фольклора, музыки, традиций и обычаев, обрядов, церемоний, этикета и, конечно же искусства. По мнению большинства, ученых среди всех видов искусств наименее изученным с семиотической точки зрения выступает изобразительное искусство.

Между тем, мысль о том, что любое произведение искусства – это знак (по Ч. Пирсу), который сообщает и стремится сообщить идеи своего создателя, дает повод расширению полномочий семиотики искусства в искусствоведении. Как писала Сьюзен Лангер, «художественная идея – это всегда более глубокая концепция», которая, на наш взгляд, опирается на специальную

коллективную память. Поэтому в творчестве современных художников Казахстана можно ярко и образно узреть следы былого, «вшитые» в них на уровне генофонда культуры. Тому подтверждение данные по индивидуальной памяти тюркских сказателей (представителей бесписьменной культуры), которые могли хранить информацию до  $10^7$  бит (узбекский сказитель Пулканшаир знал до 70 дастанов, т.е. несколько десятков тысяч стихов). Потенциал художников Казахстана, тяготеющих к переосмыслению древнейших визуальных описаний Вселенной, основан на этой коллективной творческой памяти.

Современное искусство Казахстана – перспектива семиотических находок, позволяющих узреть «невидимое в видимом», к примеру, языки цвета, тона, линии, пятна, точки, а также язык художественной техники как инструмента «кодирования» информации, способ выражения смыслов и значений, методом генерации смыслов.

### **Список использованных источников**

1. Молчанова Г. Г. Синергия визуального и вербального в хроматике (живописи) как семиотический код коммуникации // Вестник Московского университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2015. – № 2. – С. 7–19.
2. Саматов К. Лексемы, выражающие ахроматические цвета ак «белый», кара «черный» и боз «серый» в кыргызском языке // Проблемы современной науки и образования, 2016. – С. 97–109.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика: монография / пер. с франц. М.: УРСС, 2002. – 448 с.
4. Мамытова С. Нургожаев Алмас. Вступительная статья к каталогу выставки. URL: <https://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/62-nurgozhaev-almas-vstupitelnaya-statya-k-katalogu-vystavki>. Дата обращения 10.07.2023.
5. Монохромное искусство. Самые дорогие однотонные картины. URL: <https://esquire.kz/monohromnoe-iskusstvo-same-dorogie-odnotonne-kartin/>. Дата обращения 10.07.2023.
6. Чертов Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.
7. Уморбеков Б. Вступительная статья к каталогу выставки О. Кабоке «Одно целое». – Алматы: Фонд Первого Президента РК – Елбасы, 2018. – 51 с.
8. Жанайхан Е. Базовые определения этнической традиции казахов // Национальное наследие и диалог культур как исток духовности современного общества. URL: <http://econf.rae.ru/article/7061>. Дата обращения: 10.07.2023.
9. Ергалиева Р. «Сумеречный» гипноз живописи Гани Баянова // Мысль, 30 ноября 2021 года. URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15695>. Дата обращения: 10.07.2023.

## ТҮЙІНДЕМЕ

### ҚАЗАҚСТАН ӨНЕРІ СЕМИОТИКАЛЫҚ КӨЗҚАРАС ФОКУСЫНДА: КӨЗГЕ КӨРІНЕТІНДЕРДЕГІ КӨРІНБЕЙТІНДЕР (мәселенің қойылуына орай)

Өнерді зерттеудегі семиотикалық тәсіл белгілер мен нышандарды жасау және түсіндіру процесіне қатысатын кейбір факторларды анықтауға мүмкіндік береді, сонымен қатар осы процесті түсінуге көмектесетін тұжырымдамалық құралдарды әзірлейді. Бұл өнер семиотикасының құзыреті. Оның іргетасын Р. Барт, Р. Якобсон, П. Флоренский, В. Пропп, М. Бахтин, Ю. Лотман, У. Эко, Б. Успенский, В. Топоров, Вяч. Иванов және т.б. қалағаны белгілі.

*Қазақ өнерінің кездемесі: ғаламның көркем суреттелуі және алғашқы суреттік сұлбалары.* Бірінші кезеңде зерттеу қызығушылығы әлемді сипаттау әдістері мен тәсілдеріне және әлемнің бір өлшемді, дуальды, тік және көлденең модельдерінің мысалдарында көрнекі коммуникацияның маңызды факторы ретінде қазақ өнерінің алғашқы схемаларын оқшаулауға бағытталған.

Бір өлшемді ғаламда бірінші кезектегі графикалық элементтер: нүкте, сызық, шеңбер, шимай және басқа фигуралар. Қазақтың ою-өрнегі (Ә. Қажғалиұлының «Ұлы Ана» өрнегі) нүктенің туған жері/жаратылыс әрекеті ретінде көрсетілген. Бұл үлгінің мағыналық жүктемесі оның Батыс Қазақстанның культтік жерлеу ескерткіштерінде (құлпытас) жиі қолданылуын алдын ала анықтады. «*Жерден шықтың – жерге ораласың*» деген халықтық ой-пікір арқылы нақтыланатын мән – өмір туралы түсініктерді цикл ретінде бейнелейді.

Графикалық түрде бір өлшемді ғалам (сызықтық түрдегі байланыстар) ең қарапайым геометриялық фигуралардың ырғақты ұйымдастырылуында көрінеді. Мысалы, көне керамика декорында белгілі бір ретпен тізілген сызықшалар, ойықтар, нүктелер және т.б. бөлу мен уақытты есептеудің қарапайым компоненттерінің бастамасы болып табылады.

Ортасы бар шеңбер графогемасы (шеңбер ішіндегі шартты нүкте) қазақ өнеріндегі өте танымал нақыш. Ол барлық жерде дерлік көрінеді: киімдерде, кілемдерде, жиһаздарда. Оны көрнекі метафораның классикалық үлгісі деп сенімді түрде атауға болады. Шеңбер көбінесе кестеленген тұскиіз бен ерлердің шапандарына орналастырылды.

Шеңбер түріндегі Уақыт түсінігін (уақыттың кеңістіктік-айналмалы реті) Тәңірлік күнтізбе мүшелден (12 жылдық циклдік жануарлар күнтізбесі) көреміз. Тіпті киіз үй құрылысының негізі шеңбер – Идеалды Ғарыш бейнесіне негізделген.

Сызықтық және циклдік уақыттың бірігуі шимаймен немесе бұрандалы сызықпен өрнектеледі (М.-Л. фон Франц бойынша). Шимай – ең көне және өзін-өзі қамтамасыз ететін графикалық элементтердің бірі. Мағыналық тұрғыдан алғанда, көптеген зерттеушілер шимай нақышын «қозғалыс, динамика,

өзгеріс идеясының көрінісі ретінде» түсіндіреді. Қазақтарда ол шимай деп аталады. Шиыршықтарының арасы біркелкі дерлік бұл нақыш қазақтың тағы бір өрнегі «шексіз» бітпеспен сәйкес келеді.

Ол дәстүрлі кезеңнің әртүрлі нысандарын, заттарын және сәулет құрылыстарын, яғни тұрғын үйлерді, жерлеу құрылыстарын, киіз кілемдерді, зергерлік бұйымдарды, керамикалық бұйымдарды және т.б. безендіруде танымал түрде кездеседі:

Мағынасы мен графикалық құрылымы жағынан шимайларға жақын S-тәрізді фигура әлемдік және қазақ өнерінің танымал нақышы болып табылады. Джеймс Опи S-тәрізді фигураны қос басты айдаһар символының көрнекі көрінісі деп санайды немесе оны «жыланның белгісі» деп түсіндіреді. Бұл белгі Еуразия көшпенділерінің мәдениетінде белсенді түрде көрінеді.

Этнолингвистикалық материалдар мен этнографиялық деректер негізінде С. Қондыбай жылан-айдаһар бейнесін алуан түрлі кейіпте қарастырады: тотем (Жылан-баба – баба жылан, Жылан – Бабахан, Жылан – Бапыхан, т.б. – Жылан ана), билік пен әлеуметтік жіктелудің нышаны («айдахар бөрік»), даналық нышаны, қожабике-жылан (қазына, киелі жер, және т.б.), мүйізді патшайым-жылан (мүйіз – құдайлықтың нышаны), жылан – қамшы (жаулардан және зұлым рухтардан қорғаушы) және т.б.

Ғылымда дәлелденген қарабайыр немесе архаикалық мәдениеттің біртектілік принципіне (Дж. Фрейзер, В. Тернер және т.б.) сүйене отырып, қазақ өнеріндегі S-тәрізді ою-өрнектің бастапқы мағынасы ежелгі жылан-айдаһар культіне барып тіреледі деп есептейміз, ал оның қазіргі атауы «қаз мойын» кейінірек пайда болды деп болжаймыз. Уақыт пен Жылан бейнесі арасындағы байланысты тәңірлік күнтізбе мүшел де көрсетеді: жылан – күнтізбедегі 12 жануардың бірі. Қазақ мифологиясы да (Самұрық пен Айдахардың алтын жұмыртқасы) жылан-айдаһар мен уақыттың (тәуліктік цикл) байланысын түсінуді көрсетеді. Алғашқы Жылан/Айдаһар – көп қырлы бейне және ежелгі шеберлер жариялаған семантикалық мағыналардың бірі ғарыштық уақыт идеясымен байланысты.

Бір өлшемді ғаламдағы сызықтық уақыттың тағы бір көрінісі өзен бейнесінде көрінеді. Сызықтық уақыттың көрнекі бейнелерінің бірі – түркілердің көзқарасы бойынша дүниенің бастапқы элементтерінің бірі болып табылатын өзен/су. Қазақ ою-өрнектерінде өзеннің мифопоэтикасы ирек, ирек су (толқынды сызық) өрнектерінде көрініс тапқан. Ғалымдардың пікірінше, түркі мәдениетінде толқынды сызық суды, жыланды және найзағайды, аспан элементтерін бейнелеген.

Басқа интерпретацияларда су ою-өрнегі тірілер әлемі мен өлілер әлемі арасындағы шекара ретінде түсініледі. Осы себепті ол көбінесе безендірілген жазықтықтың перифериялық аймақтарына орналастырылды.

Бір өлшемді әлемде, яғни сызықтық өлшем тұрғысынан, Уақыт адамзат баласының өмірінің шексіз кезеңіне созылып, Мәңгілікпен теңестіріледі. Универсум құрылымы қоғамның құрылымын жасайды. Тотем – рудың алғашқы



ата-бабасы және мәдени қаһарман – демиург болып табылады. Қазақтың ою-өрнек өнерінде көрініс тапқан танымал тотемдерінің қатарында жануарлар әлемінің өкілдері: көк бөрі, бұғы, қошқар, бұқа, түйе және т.б. Бұл қатарды құстар жалғастырады: аққу, қарға, бүркіт және т.б. Бірақ олар көбінесе тұтас орнына бөлік (*pars pro toto*) қағидасы бойынша, мойын, көз, құлақ және т.б., яғни ең тән қасиет ретінде бейнеленген.

Бір өлшемді ғаламның сызықтық түрінің байланыстарының тағы бір көрсеткіші, сірә, дәстүрлі кілемдердің кейбір түрлері болып табылады, олардың атаулары белгілі бір қазақ руларының «ата-бабаларына» дейін барады. Қазақ кілем өнерінің жалпы әмбебап сипатымен көптеген ғалымдар (М. С. Мұқанов, Ө. Жәнібеков, Н. Әлімбаев және т.б.) дәстүрлі кілемдердің кейбір түрлерінің тайпалық тиесілігін атап өтеді: адай кілем, найман кілем, үйсін кілем, қоңырат кілем, керей кілем. Көп жағдайда бұл кілемдердің басты ерекшелігі рулық белгілердің (таңба) ою-өрнек безендіруінде бейнеленуі болып табылады.

Қосарлы модель бірқатар қарама-қарсы белгілермен сипатталады: кеңістіктік – оң/сол, шығыс-батыс, солтүстік-оңтүстік, жер/аспан; уақыттық – күн/түн, таңның атуы/күннің батуы, қыс/жаз; түсті-реңктік – ақ/қара, ашық/қараңғы; әлеуметтік-генеалогиялық – әйел/еркек, үлкен/кіші, ата/бала, өз/бөтен, өмір/өлім және т.б.

Дәстүрлі өнердегі қосарлылық/екілік жалпы контексте (киіз үй, кілем және т.б.) және жекелік деңгейінде әйелдік пен еркектік бастаулардың бірлігін (қасиетті неке) білдіретін өрнек/ою-өрнек түрінде көрініс табуы мүмкін.

Қазақ өнеріндегі қарама-қайшылықтар тепе-теңдігі идеясының көрінісін мазмұндық және технологиялық деңгейде байқауға болады, сонымен қатар жалпы контексте және егжей-тегжейлі бөлшектер арқылы да көрінуі мүмкін. Әлемнің қосарлы тұжырымдамасының тереңінен үштік (триальды) немесе үш жақты құрылым пайда болды деп есептеледі.

Киіз үй Жоғары, Орта және Төменгі әлемдердің бірлігін көрсететін әлемнің тік құрылымының көрінісі ретінде отандық түркітанушы ғалымдардың көптеген зерттеулерінде көрсетілген. Киіз үйдің интерьерін безендірудің ерекшеліктері, әрине, ғаламды және ерекше эстетикалық категорияны «сипаттау» құралы болып табылады. Жоғарғы (жоғарғы деңгей) өсу, байлық, өркендеу, құнарлылық ретінде түсіндіріледі. Сондықтан киіз үйдің бұл қабаты (күмбез) аспан үлгісі ретінде безендірілген. Батыс Қазақстанда шаңырақ әлі күнге дейін көгілдір түске (Аспанның түсі) боялған, ал түрлі-түсті жүн жіптерден жасалған бірнеше қатар тоқылған және түксіз басқұрлар мен уық баулар жұлдызды аспанның елесін жасайды және символдық түрде зұлым рухтардан қорғауға арналған.

Киіз үйдің Орта әлем аймағында жиһаздар, қабырға кілемдері және басқа да тоқыма бұйымдары орналасады. Бұл деңгейдің барлық дерлік кеңістігі ою-өрнек пен түстің байлығында, негізінен басым және өмірді растайтын қызыл түспен көрсетілген өмірлік энергияға баса назар аударады. Түркі мәдениетіндегі бұл түс өмірмен, отпен, күнмен, жастықпен, қуатпен, күшпен байланысты. Яғни, қызыл түс тірілер әлемінің проекциясы болып табылады.

Кілемдердің барлық түрлерінің композициясы қауіпсіздік нышандары – иттабан, алақұрт, өрмекші, тұмарша, қорған, жыланбас және т.б., сондай-ақ ежелгі фарн, сәттілік пен байлық нышанының түрлі модификациялары түріндегі ізгі тілектер – мүйіз тәрізді бұйралар: қосмүйіз, сынықмүйіз және т.б. толы. Қазақ кілемі (түкті және тақыр) жұлдыздармен, өмір көріністерімен және т.б. бірге біртұтас ғарыш ретінде қарастырылады. Киіз үйдің интерьерінде кілем композициялары сандықтардың, асадалдардың, кереуеттердің және т.б. ағаш жиһаздардың декорациясымен үндеседі.

Орта әлемнің бүкіл композициясының орталығы – өмірдің проекциясы, өмірдің, ырыс пен берекенің нышаны ретіндегі ошақ (от). Табалдырықтан ерлер мен әйелдер кеңістігі арасындағы ойдан шығарылған шекара орталықтан өтеді. Ерлер жағында, сәйкесінше, таза еркек атрибуттары – ер-тоқым, қару-жарақ, ноқта-жүген және т.б., ал әйелдер жағында – тұрмыстық заттар, ыдыс-аяқ, бесік және т.б. Бұл «жақтардың» атрибуттары өздерінің мақсаттарына сәйкес келетін ою-өрнектермен безендірілген.

Төменгі әлем аймағында (тұрмыс кеңістігінің төменгі шекарасы ретіндегі еден) кілемдер жайылған: сырмақ, текемет және алаша жердегі метафоралық түрде «саңылауларды, тесіктерді, жарықтарды, жер асты әлеміне жолдарды» жабуға арналған. Түркі фольклорында жердің жарығын жамап отыратын кемпірдің бейнесі танымал, ол жерге адамдар құлап кетпеуі немесе жер асты әлемінің энергиясы өтіп кетпеуі үшін жердің саңылауын жабады.

«Төменгі жақтың» жарқын декоры киіз үйде тұратындарға оның зиянды әсерін барынша азайтуға деген ұмтылысты білдіреді. Ғаламның үш бөліктен тұратын құрылымының тағы бір көрінісі – дәстүрлі қазақ костюмі. Ол кез келген халықтың киімі сияқты бейнелі сипаттама болып табылады және оның мәдениетінің көрінісі белгілер мен нышандардың өзіндік энциклопедиясы қызметін атқара алады.

Халықтың наным-сенімдер бойынша киім оны киген адамның жан дүниесінің ордасы болған. Барлық бас киімдер жынысына қарамастан киелі шыңға жатады. Әлемнің ерекше күрделі үш бөліктен тұратын құрылымы қалыңдықтың бас киімі сәукеледен көрініс табады. Бұл бас киім ең архаикалық нұсқаларға жатады, ал оның Қазақстан аумағында өмір сүруінің алғашқы археологиялық дәлелдерін Есіктен табылған «Алтын адам» көрсетеді. Сәукеле – қыздың салттық қыз ұзату костюмінің ажырамас атрибуты, оны әкесі сыйға тартқан және қалыңдық жасауының маңызды бөлігі болған, сол арқылы өтпелі мәртебеге ерекше мән берген.

Сәукеленің конус тәрізді пішіні Жоғарғы, Орта және Төменгі үш әлемді біріктіретін ғаламның үлгісі болып табылатын Әлемдік тауды бейнелейді. Сәукеле декорының барлық композициясы әр жағдайда ерекше және қайталанбас, сонымен бірге тұрақты белгілермен үйлеседі және тұтас семиосфераны бейнелейді. Ең көп тараған өрнек-нышандар «қасиетті өмір ағашы», «қошқар мүйіз» және т.б. Бас киімге күміс немесе алтын жалатылған алқалар мен түрлі үлгідегі және пішіндегі салпыншақтар тігілген. Қазақтардың түсінігінше, күміс қорғаныс күшіне ие және сәндік композицияның мұндай «қатысушылары»

маржан, інжу, ақық және т.б. иесін дуадан, тіл-көзден және т.б. сақтайтын «көз» деп түсіндірілді.

Бүгінгі күнге дейін дәстүрлі сыйлық алмасу институтының белсенді қатысушысы болып табылатын шапан орта әлемге қатысты және қазақтардың бірқатар әмбебап сырт киімдеріне жатады. Қазақ мәдениетінде біреуге шапан тартудың салттық-ғұрыптық мәні бар. Ол бір жағдайда сыйластықтың белгісі болса, енді бірінде талантты тану (ақын, балуан және т.б. болуы мүмкін), үшіншіде шеге-шапан алғашқы неке шартын реттеудің нышандық құралы ретінде әрекет етеді. Кейде шапан тарту кінәсін жуып-шаюды білдіруі мүмкін, мұны дәстүрлі «ат-шапан айып» (айыппұлдың баламасы) және т. б. тіркестері дәлелдейді.

Шапан – ерлер де, әйелдер де киетін киімдердің ең көп таралған түрі. Егде жастағы адамдар үшін ол негізінен бір реңкті және қою түсті болды. Негізінен зооморфтық элементтері бар бай гүлді оюлармен безендірілген той шапаны ерекше символдық мәнге ие болды. Кестеленген өрнектердің сипаты мен шапанның түсі аймақтық айырмашылықтарға ие болды, ал оның жалпы безендірілуі құнарлылық, бақыт, байлық және т.б. тілек-ниетпен түсіндірілді.

Аяқ киім қазақтардың пайымдауынша төменгі әлемге қатысты. Ол дәстүрлі мәдениетте Төменгі әлем – өлілер, зұлым рухтар немесе жын-перілер патшалығы орналасқан жердің бастауымен байланыстырылды, яғни аяқ киім киелі Төменгі жақтың көрсеткіші болған. Аяқ киімнің өрнекті декоры иесіне ізгі тілектерді, тұмар ретіндегі қызметті және Төменгі әлемнің зұлым күштерінен қорғауды бейнелейді.

Костюмнің бір бөлігі ретінде зергерлік бұйымдар әлемнің үш деңгейлі моделінің тұжырымдамасын қайталады. Жекелеген кейбір әшекейлер Әлем моделінің проекциясында (екілік, тік және көлденең) немесе басқа дәстүрлі символдық бейнелерде өзінің пішіні мен декоры бойынша «оқылуы» мүмкін. Қазақ зергерлерінің сүйікті металы, күмістің «сиқыры» бұйымның пішіні, ою-өрнектің киелі мағынасы мен қолданылған техникасы арқылы күшейтілді.

Қазақ өнеріне әлемнің үш бөліктен тұратын құрылымының (киіз үй, костюм және т.б.) кешенді көркемдік бейнелеуімен ғана емес, сонымен қатар ою/өрнек түріндегі «дара» даналар, яғни «жалпы формалар жекелерде өмірге ие болады» (В. Блейк афоризмі).

Ғаламның үш деңгейлі градациясы тұрғысынан алғанда, ғалам деңгейлерімен оңай үйлесетін қазақ ою-өрнектерінің тұтас кешені қызығушылық тудырады. Үш деңгейлі (немесе тік үштік) модель ауқымды құбылыстарда (киіз үй, костюм және т.б.) және жеке элементтерде (өрнектерде) көрінеді.

Түркі халықтарының таным-түсінігі бойынша Жер/Әлем төрт жағынан теңіздермен жуылатын көлденең төртбұрышты шаршы жазықтық болған. Н. Әлімбайдың пікірінше дүниенің көлденең проекциясы қазақтың дәстүрлі түкті кілемдерінің композициясына анық сәйкес келеді. Ғалымның пайымдауынша, қазақ кілемдерінің композициясындағы кез келген өзгерістер кезінде жалпы сұлба мынадай ретпен орналасады: орталық өріс (дәстүрлі атауы «көл» немесе «табақ»), сыртқы қорғанның шекарасы мен төрт бұрышы (әлемнің төрт

бағыты) осының барлығы Н. Әлімбайдың пікірінше, кілемді әлемнің көлденең проекциясы ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Б. Ибраевтың пікірінше әлемнің көлденең проекциясы қазақ рулық зиратының құрылымында да көрінеді.

Қазақ өнерінің ою-өрнек жүйесінде ең кең тараған крест тәрізді фигуралардың көптеген вариациялары дүниенің көлденең проекциясының ерекше жағдайы болып табылады.

Біздің ойымызша, атақты археолог Е. А. Смағұлов крест тәрізді ою-өрнек – қошқар мүйіз немесе қос мүйізге ең толық полисемантикалық мағына берді. Ғалым бұл крест тәрізді фигураны қошқар мүйіздерінің төртбұрышты бейнесі ретінде түсіндіру оның қайталама түсінігінің нәтижесі деп санайды.

Қазақ өнерінің крест тәрізді фигураларының тағы бір болжалды семантикалық мәні түркі космологиясының от, су, жер және ауа сияқты төрт элементінің бірлігінің көрінісі болуы мүмкін. Дегенмен, бұл аспект қосымша зерттеулерді қажет етеді.

Дәстүрлі өнер мысалында ұсынылған әлем үлгілері түркі халықтарының дүниетанымының барлық байлығын сарқып бітпейді. Ол көп қырлы және бір туындыда/бұйымда бірнеше модельді біріктіре отырып, алуан түрлі болуы мүмкін. Тіпті бір үлгі-элемент біртұтас белгі-нышан ретінде әрекет ете алады және олардың жиынтығы берілген мақсаттарға байланысты шебер-жасаушы қайта біріктірген сайын «жад сөздігін» құрайды. Яғни, бұл белгі-нышандар сөздігі негізгі ойға байланысты әртүрлі тәсілдермен «грамматикалық» түрде біріктірілуі мүмкін.

Дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі басқашалықты бейнелеу: белгілер, бейнелер және мағыналар. Қазақ мәдениетінің, жалпы, кез келген мәдениеттің өзіндік белгілері болды. Бұл тұрғыда киіз үйдің ішкі безендірілуін қайталайтын бірқатар күмбезді кесенелердің қабырғалары мен төбелерінің безендірілуі ерекше қызықтырады.

Түрлі-түсті суреттер негізінен ХІХ ғ. – ХХ ғ. басына жататын Наурызбай (Ұлытау өңірі, Төртқара), Құлсары (Ембінің төменгі ағысы), Торғай даласының Жыланшық алқабындағы Сырлы-там, Сырлы-там ІІ кесенелерінде, Қорқыт ата (Сырдария) қорымында, сондай-ақ Маңғыстау мен Үстірттегі Қараман-Ата қорымдары, Қамысбай қорымдары және т.б. кездеседі. Киіз үйдің ішкі безендірілуіне толықтай дерлік еліктеу фрескалармен көмкерілген Жантай (Жамбыл облысы) кесенесінен табылған. Кескіндеменің негізгі сюжеті – оңнан солға қарай келе жатқан үлкен керуен. Композицияның өзі түрлі-түсті және таза түстермен ерекшеленеді: бірінші және соңғы түйе мен үш жылқы көк, қалған түйелер сары, жабайы ешкілер жасыл, ал түйелердегі көрпелер қызыл болып бейнеленген. Бәлкім, суретшінің ниетіне сәйкес, бұл рәсімдік шерудің әрбір «қатысушысының» түсі нақты рөл атқарады. Ал керуеннің оңнан солға қарай бағытының өзі нышандық мәнге ие. Керуеннің солға қарай қозғалысы Өлілер патшалығына қарай жылжу болса керек, өйткені оң жағы Тірілер жағы, оңтүстік және шығыс жағы. Солтүстік-батыс желкенде жапырақтары әрең көрінетін ағаш бейнеленген. Алайда, оның кеңірек бұтақтарын суретші жоғарыдан, ал кішірек бұтақтарын табиғиға қарағанда төменірек орналастырады.

Қабырға суреттерінің сюжетінде салыстырмалы түрде жалпақ етіп жасалған белгі-символдар: шәйнек пен шыныаяқтары самауырлар, етіктер, аяқ киім, музыкалық аспаптар – домбыра, қамшы, қару-жарақ, зергерлік бұйымдар және т.б., яғни адамға тірі кезінде қызмет еткен заттар немесе бұйымдар, бұл барлық заттардың жандануына сенумен байланысты. Сонымен қатар, бейнеленген объективті дүние белгілердің проекциясын, олардың нышандық мағыналарын, яғни, аяқ киім – Жолды, музыкалық аспап – әлемдерді тесіп өтетін дыбыстың проекциясын, жылан – реинкарнация нышанын және т.б. білдіреді.

Кескіндемедегі барлық деформациялар, ығысулар, үзілістер мен сынықтар, теңдеулер немесе өлшемдердің гиперболизациясы, тікелей перспективадан ауытқулар және т.б. (түпнұсқадан кез келген ауытқу – бұл жағдайда киіз үйдің декоры) әлемді керісінше «бейнелейтін» әдіс, яғни айнаның ар жағы – ақырет өмірі ретінде қарастыруға болады. Кескіндемедегі элементтердің (ою-өрнектердің) әдейі бұрмалануы (орын ауыстыруы), төңкерілген нақыштар (мысалы, басы төмен қараған ағаш) немесе етік тұмсығының сол жаққа бұрылуы «басқа» әлемнің белгілері ретінде түсінілуі керек.

Дербес басқашалық белгілері көркемдік өзіндік ерекшелігімен ерекшеленеді. Ең алдымен, бақсылар осы санатқа жатқызылуы керек. Р. Ш. Кукашевтің жұмысында қазақ бақсыларының салттық киімдері, яғни аққу мамығынан жасалған бас киімдер мен шапандар туралы мәліметтер келтіріледі. Аққудың тұтас терісі түріндегі бас киімнен (аққу бөрік) және аққу мамығынан тігілген қысқа күртешеден тұратын мұндай костюм қазақ шаманизмінің екі негізгі тұлғасы – бақсы мен дуанада ХІХ ғасырдың соңына дейін болған.

Түркі мәдениетіндегі аққу бейнесінің семантикасы (суда жүзетін құс) оған үш әлем (медиатор, делдал) бағынатындығын түсінумен байланысты: жоғарғы – аспан, орта – жер және, әрине, төменгі – су. Оның бұл қабілеті бейненің сакрализациясын алдын-ала анықтап қана қоймай, бақсының салт-жоралары барысында осы әлемдерге «саяхаттау» мүмкіндігін де анықтады. Алайда, бұл жерде бізге тағы бір мағына бар сияқты көрінеді.

Қазақ бақсыларының (еркектердің) әйел көйлегін киюі визуалдылық контекстіндегі басқашалықтың белгісі болып табылады. Қазақтың еркек-бақсылары мен ұсталарының әйелдердің көйлегін киіп, аққуға (аққу – әйел құдайы Ұмайдың бейнелерінің бірі) немесе «жыланға» айналуы бұрын оларға тән емес «құдірет» немесе қасиеттерге ие болуға деген ұмтылыспен байланысты. Қалай болғанда да, еркек-бақсылардың аққу бейнесі немесе әйелдің көйлегін киіп алуы – басқашалықтың басты белгілерінің бірі, визуалды айқын айрықша белгі.

Түркі мәдениетіндегі басқашалықтың тағы бір тасымалдаушысы – далалық сайқымазақтық пен дуаналық институтының өкілдері (алтайлықтардағы тастарақай, қазақтардағы сайқымазақ немесе т.б.). Көрнекі бейне оның мәдениеттегі мақсатына сәйкес келеді: «қарапайым тұрғындардың жайбарақат тіршілігін дәурліктіру», әдет-ғұрыпты бұзу.

Жалпы, Тастарақайдың түрі нашар: кенеп киім, қайың қабығынан жасалған қалпақ, тал бұтақтарынан жасалған ер-тоқым, арық ат және т.б. Аталғандарды басқашалықтың белгілері ретінде қарастырамыз. Қазақ халық ертегілерінің танымал кейіпкері – Тазша бала (сөзбе-сөз таз, таз жасөспірім, жас жігіт) бейнесі

Алтайдың Тастарақайына барып тіреледі. Әдетте, ертегілердегі Тазша мазақ ету нысанының өзі немесе, керісінше, айналасындағылар оның келемежі мен құлық, айласының нысанына айналады. Ол айлакер ақыл мен ептілікке ие ұл немесе жас түрінде беріледі, кейбір нұсқаларда – ол тылсым білім иесі. Сәл өзгеше визуалды бейне қазақ ертегілерінің тағы бір кейіпкері Алдар-Көседен байқалады. Оның басты визуалды сипаты сақалсыздығы сияқты. Яғни, таз және сақалсыз бейнелерді де басқашалықтың визуалды белгілері ретінде қарастыруға болады.

Қазақ ақындары мен сал-серілерінің киімі өзгелік белгілерімен ерекшеленді. Салдардың визуалды бейнесінің бірқатар ерекшеліктері: арнайы бас киім (мысалы, қауырсындары бар конустық сегіз қырлы түрлі-түсті қалпақ), өте ұзын жейделер немесе бір балағына ересек адам сыятындай үлкен енді шалбар; әдеттегідей емес үлкен зергерлік бұйымдар. Салдар, сондай-ақ, әйелдер киімін немесе үлкен халаттарды, тондарды теріс айналдырып киіп алатын және т.б. Яғни, салдың бүкіл бейнесі әрқашан көркем, фантастикалық – мүлдем басқаша. Яғни, ерлердің тек әйелдер киімдерін ғана емес, сонымен қатар керемет үлкен өлшемдегі киімдерді киюі басқашалықтың атрибуттары ретінде қызмет етті.

Дәстүрлі мәдениеттегі басқашалықтың өндірісі – бұл басқаның болуын немесе оның әрқашан қарама-қарсылықта көрінетін бейнесін құруды білдіреді. Егер бірінші жағдайда (мазарлардағы қабырға суреттері мысалында) біз Басқа (о дүниелік) әлемді бейнелеу тәсілі ретінде бұрмалау, деформация және гиперболизация туралы айтып отырмыз. Олай болса, екінші жағдайда, жеке басқашалық жағдайында, қазақтың дүниетанымындағы киелі тұлғалар – бақсылар, ұсталар, шығармашылық кәсіп өкілдері – ақындар, сал-серілер, тіпті билеуші элита мысалында негізінен басқашалықтың дәл осы белгілерін құруға ықпал ететін негізгі іргетас ретінде киіммен (немесе бейнемен) «манипуляция» орын алатыны байқалады. Дәстүрлі мәдениеттің адамына арналған киім өз алдына құт-берекенің тасымалдаушысы, адам жанының ордасы болып табылады. Сипатталған жағдайларда киімнің өзгеруі тұлғаның өзгеруін білдірген. Бір жағдайда Әлемді аралау және «туылу» рәсімін орындау үшін қайта түрлену, екіншісінде Мистикалық Жолды қабылдаудың белгісі ретінде, келесі жағдайда бұл ерекше поэтикалық дарынның көрінісі және, тіпті кейбір жағдайларда таққа құқықтарды визуалды заңдастырудың белгісі ретінде қажет (құдайлық бастау).

Қазақстанның қазіргі заманғы өнеріндегі дәстүрлі ою-өрнектің рөлі: таң-балық-нышандық контекст.

Дәстүрлі ою-өрнек қазіргі семиотика әртүрлі рөлдік континуумдарда түсіндіріледі: белгілер жүйесі, белгі және нышандық құбылыс, метакоммуникация және өзін-өзі таныстыру құралы, нышандық ойлаудың мәдени рәсімі, көркем мәтін, хабарлама, әмбебап тіл және басқалар. Дәстүрлі ою-өрнектің негізгі семиотикалық функциялары: сиқырлы, мифологиялық, оның ішінде анимистік және космологиялық суретшілерге өз шығармаларында мәдениеттің маңызды құбылыстары мен фактілерін көрсетуге мүмкіндік береді.

Кейбір жағдайларда, ол (ою-өрнек) көркем мәтіннің жалпы баяндауының фокусына түсініктеме бере алады, күшейтіп немесе ұштай алады. Басқаларында суреттің идеясын/мағынасын білдіру үшін қосымша ақпаратты (басқа бейнелеу элементтерін) қажет етпейтін, өзін-өзі қамтамасыз ететін белгі-нышан ретінде әрекет ете алады.

Кескіндеме мысалында Қазақстанның қазіргі заманғы бейнелеу өнерін зерделеу дәстүрлі ою-өрнектің орасан зор әлеуетін көрсетеді және оны шығармашылықпен қайта қараудың кем дегенде екі деңгейін ажыратуға мүмкіндік береді.

Бірінші деңгейде қазақтың дәстүрлі ою-өрнегі көркем баяндаудың «референті»/«көмекшісі», екіншісінде дербес белгі-нышан қызметін атқарады.

Өрнек-референттің (нақты референт сияқты) семиотикалық функциялары оның «оң қол»; «ми орталығы»; «басқалар» байқамағанды «жобалау», түсініктеме беру, көркем баяндаудың сол немесе басқа фокусын күшейту ретіндегі түсінігінде жатыр.

Бұл тамаша қазақ суретшілері: Айша Ғалымбаева, Гүлфайруз Исмаилова, Елена Карасулова, Эмилия Бабад, Тұрсын Әбуов және басқалардың шығармашылығында толық көрініс тапты. Оның үстіне әртүрлі жанрларда: натюр-морт, портрет және сюжеттік композицияларда.

Айша Ғалымбаеваның «Үш ғасыр» (1956), «Дастархан» (1959), «Қарбызбен натюрморт» (1960), «Аяқ қап» (1960) және т.б. натюрморттары жоғарыда аталған көзқарас тұрғысынан қызығушылық тудырады.

Айша Ғалымбаеваның «Дастархан» (1959) картинасы қазақ кескіндемесінде шын мәнінде ерекше орын алды. Жайылған дастархан, дастархан басында әдетте отбасы немесе қонақтар, достар, жалпы әңгімелесуші/лер/ отыратын қандай да бір мереке туралы ойлар тудырады. Дастарханның символикасын киіз үйдің киелі ортасы, дастархан иелерінің де, келген қонақтардың да отбасы бақытының, қонақжайлылығы мен ізгі ниетінің нышаны болып табылатын «ақ дастарқан» айшықтай түседі. Шығыстың шай рәсімі ежелден бері бірқатар функцияларды атқаратын семиосфера ретінде түсініледі: интегративті, сақтаушы, коммуникативті, тәрбиелік, компенсаторлық, қоректік, эстетикалық және т.б.

Таза техникалық тұрғыдан алғанда, бұл суретте фондағы ою-өрнек, заттар мен ыдыс-аяқтың декорында, орамал, тіпті Б.Барманқұлова орынды атап өткендей, тәтті шиыршықтарда (қытырлақ) да, яғни іс жүзінде барлық жерде танылады. Семиотика тұрғысынан ою-өрнек – бұл код, бұл жағдайда ол екі деңгейде: түсті және ашық және сәндік-безендіру дизайнда көрсетілген. Бірінші деңгейде жарқын және шырынды реңктердің басым болуы өмірдің толықтығын білдіреді, ал айналадағы ою-өрнектің көптігі суретшінің кескіндемеде бейнеленген бейнелердің, заттар мен құбылыстардың маңыздылығына сенімділігін көрсетеді. Мұндағы ою-өрнек сипатталған рәсімнің, тамақтанудың қасиеттілігі туралы идеяларды шоғырландыратын фиксатор, сонымен қатар медитативті қарым-қатынас әлеміне ену тәсілі болып табылады.

Ою-өрнекпен өрнектелген өмір салтанаты суретшінің басқа да «Қарбызбен натюрморт» (1960) және «Аяқ қап» (1960) шығармаларында ұсынылды. Ақ дастарқан, қонақжайлылық және рухани байланыс сияқты дәстүрлі ұғымдармен байланысты көзге көрінбейтін, бірақ сезілетін мәдени мағыналарды көру және бейнелеу картинаның негізгі идеясы болып табылады. Халықтық философия ою-өрнек тілінің көмегінсіз көрінбейді.

Атақты қазақстандық суретші Гүлфайруз Исмаилованың қылқаламына тиесілі «Қымыз ыдысы» (1967) натюрмортында референт-ою-өрнектің рөлі айқын көрінеді. «Қымыз ыдысы» натюрмортында (кейбір дереккөздерде жай ғана «Қымыз») дәстүрлі аласа үстел үстінде қымызға арналған ағаш жиынтық; үлкен тегене (тегеш), тостағандар, ожау және т.б. бейнеленген. Композицияның көкшіл реңкі ақ қымыз, ақ дастархан және әлемдік ағаш түріндегі жеткілікті көлемді ою-өрнектермен және фонның басқа да сәндік нақыштарымен бірге суреттелген жағдайдың салтанаттылығын, құту көрінісін тамаша жеткізеді.

Натюрморт бояуының киелі ақ түспен үйлесуі аспан сферасына, Аспанға, Тәңірге меңзейді. Қазақтар үшін қымыз – арнайы мерекелермен, әдет-ғұрыптармен, салт-дәстүрлермен байланысты Көктегі биенің сыйы. Суретте қымыз мерекелерінің үйлесімді жүйесінің бір бөлігі (қымызмұрындық) құрметті қонақтардың алғашқы көктемгі қымыз рәсіміне дайындық сәті бейнеленуі мүмкін.

Ою-өрнекті киіз бен керамика Елена Карасулованың «Қыш пен киіз» (1974) натюрмортының «кейіпкерлеріне» айналады. Суреттің негізгі өңі ірі мүйізді бұйралары бар текемет бейнесімен шешілген, ал алдыңғы қатарда қыш ыдыстар: үлкен жеңіл құмыра; табақшасы бар шағын құмыра, күңгірт шәйнек және т.б. Елена Карасулованың шығармашылығында натюрморт ең дәйекті дамуға ие.

Карасулованың жоғарыда аталған ашық құмыра натюрмортында сюжеттік кескіндеме бейнеленген: стильде шығыс миниатюрасын еске түсіретін ағаштың жанында отырған еркек пен әйелдің суреті. Бұл сурет ішіндегі сурет, код ішіндегі код.

Ою-өрнек басқа қазақстандық суретші Эмилия Бабадтың «Киіз және құмғанмен натюрморт» (1958) жұмысында ерекше рөл атқарады. Кенепте ақ, қызыл, көк және қою түсті акварель реңктерімен боялған жайпақ табақтағы қола құмған мен текемет бейнеленген. Құмғанның қасына автор мұсылмандық тәспі қойды және бұл кеңестік догманың гүлденген кезі еді, ол кезде діни міндеттеменің қандай да бір көрінісі құпталмаған. Құмғанның өзі дәрет алу үшін (дене тазалығының нышаны), яғни суретте адамның Құдаймен әңгімелесуге дайындық атрибуттары бейнеленген, мұнда ою-өрнек мәңгілік тіл ретінде осы маңызды әңгімеге (рухани тазалықтың нышаны) «бейімделуге» көмектеседі.

Суретшінің келесі жұмысы – «Құмғанмен натюрморт» (1970-ші жылдар), онда тағы да артқы фонда ою-өрнек, ал алдыңғы жағында құмған, жарқыраған шәйнек, дөңгелек нандар мен жемістер бейнеленген. Бабадтың әрбір композициясынан ерқашан жоғарғы бұрышты, жарқын, көңілді палитраны, ауа мен жарықтың көптігін көреміз. Суретшінің алғашқы туындысынан айырмашылығы мұнда құмған қол жуу құралы болып табылады. Оны үлкен құрмет белгісі ретінде қонақтарға дастархан басында қолдарын жуу үшін ұсынады. Этикет



нормалары қатаң сақталады: кішілер үлкендердің қолдарына үш айналыммен және тек оң жағынан су құяды. Оған жауап ретінде ақсақалдар міндетті түрде «Денсаулығың зор болсын!», «Бақытты бол!» деп батасын береді.

Эмилия Бабадтың екі натюрмортында да қарапайым заттардың мәні арқылы терең мағыналар айтылады: бір жағдайда Құдаймен, Ғаламмен тілдесуге дайындық болса, ал екіншісінде қазақтар Құдайдың елшілері ретінде қабылдайтын құрметті қонақтармен кездесу және одан кейінгі тамақтану. Ою-өрнек мұнда болып жатқан нәрсеге, қарапайым және сонымен бірге мәдени маңызды әрекеттің маңыздылығына көрерменнің назарын аудара отырып, маңызды рөл атқарады. Яғни, күнделікті тіршіліктің қарапайым заты – құмғанды жағдайдың белгісі ретінде қарастыруға болады.

Ою-өрнек көрнекті суретші Тұрсын Әбуовтың туындыларында кездеседі. Суретшінің «Домбырамен натюрморт» (1969) картинасында кенептің атауына қарамастан, оның негізгі массасын көк, қызыл және ақшыл түстердің үйлесімінде үлкен «қошқар мүйіз» өрнегі бар текемет ілінген фондық қабырға алады. Текемет ілінген қабырғаға домбыра ілулі тұр, ал алдыңғы қатарда дәстүрлі тымақ бас киімі мен белбеу фрагменті бар. Натюрморттың бүкіл заттық әлемі оның еркектік түпнегізін, еркектік бастауын көрсетеді.

Суретшінің тағы бір туындысы «Қобызбен натюрморт» (1970) осыған ұқсас салынған, бірақ кенептің негізгі бөлігін еденде жатқан көлемді ою-өрнекті сырмақ алып жатыр. Бірақ, мұнда композицияға күнделікті тұрмыс пен киім-кешектердің басқа элементтері қосылған: шапан, ерлердің етіктері, ұршық, темір шай қорабы, әріптері бар текше, тостаған, сағат және т.б., сонымен қатар қабырғаға ер белбеу мен түлкінің терісі ілулі тұр. Бұл кенепте дәстүрлі мәдениеттің заттық әлемімен қатар бірінші жұмыстан айырмашылығы қазіргі әлемнің көрсеткіштері мен әйел қолөнерінің атрибуты ұршық бар. Түркілердің киелі аспабы қобыздан көрерменнің назары бағытталған сырмақ арқылы суреттің кеңістіктік тереңдігі арта түседі.

Сырмақ-ою-өрнек кеңістіктің тереңдігінің елесін береді, ал айқындық аймағы қобызға бағытталған. Қалған нәрселерді суретші көрерменнің басты назарынан алып тастағанымен, олар әлі де баяндаудағы өз рөлін атқарады. Кейбір заттар дәстүрлі мәдениет әлеміне жатады, ал басқалары жаңа мәдениеттің көрсеткіші болып табылады: әріптері бар текше, сағат, металл қорап. Өзгеріс контексті уақыт нышаны – ұршыққа ерекше мән береді. Суретші аллегориялық түрде уақыт өтеді, айналаның бәрі өзгереді, бірақ қасиетті болып қалатындығын басқаша жеткізген.

Суретшінің келесі туындысы «Дала нақыштары» (1982) қызыл-қара сырмақ фонындағы домбырамен натюрмортты бейнелейді. Әрине, барлық кенепте заттар мәдени дәстүрмен бекітілген мағынаға ие. «Дала нақыштары» атты үшінші суретте дала шөбінің құраған бұтасы кетудің, құрап қалудың нышаны.

Бұл картиналарда суретші бейнелеген барлық заттар ою-өрнекпен жабылып, оларды біртұтас көркем мәтінге біріктірді. Бұл ою-өрнек суретшінің тез бұзылатынды мәңгілікке жеткізуге деген ұмтылысын жеткізеді, ал киіз кілемдердің өрнектері музыкаға, темпераментті домбыраға және сиқырлы қобыздың құдіретті, сиқырлы үніне жақын.

Натюрмортты қазақтың ою-өрнегі бар натюрмортқа қатысты «өлі» табиғат ретінде кеңінен түсіндіруі өзінің расталуын таппайды, бірақ «тыныш өмір» концептісінде оның екінші түсіндірмесіне көбірек бейім, яғни көрерменге маңызды, басты, тұрақты туралы «тыныш» сөйлейтін өз ішкі өмірімен өмір сүретін заттарды бейнелеу. Оны дауыстап айту қиын.

Қазақстандық суретшілердің портреттеріндегі ою-өрнек жай «қызыл сөз» емес, бейнелі баяндаудың негізгі идеясын жеткізуге мүмкіндік беретін ойластырылған стратегия. Алғашқылардың қатарында Гүлфайруз Исмаилованың «Халық шебері» (1967) композициясы бар.

Қолөнершінің прототипі суретшінің әжесі болды, ол оны дәстүрлі мәдениеттің сұлулық әлеміне, өнердің сиқыры әлеміне өзінің алғашқы нұсқаушысы деп санады. Бұл портрет екі натюрморт «Бас киім» және «Қымыз ыдысы» (жоғарыда қарастырылған) бар триптихтің орталық бөлігі болып табылады.

Картинада ақ кимешек киген әйелдің дәстүрлі қалпында аяқтарын өкшесімен астына қайыра отырып («малдас қуру» немесе «түркіше» позасы), қолын аяғына қойып отырған әйел бейнеленген. Кейіпкер монохромды бояумен ерекше боялған, оны қоршап тұрған ою-өрнекке қарама-қарсы сырмақ, текемет, басқұр және т.б ою-өрнек әлеміне еніп кеткендей. Сонымен бірге суреттің бояуы байсалды, үйлесімді.

Бейнеленгеннің маңыздылығының екпіні екі тармақпен ерекшеленеді: шебердің кимешегі, яғни әйел денесін беліне дейін жабатын биік бас киімі және фигураның өзі кенептің жоғарғы жағына, киелі төбеге жақын орналасуы.

Гүлфайруз Исмаилова Ф. Мүсіреповтің «Ақын трагедиясы» пьесасындағы Ақтоқты рөлін сомдаған актриса Шолпан Жандарбекованы антикалық мүсіндей нәзік бейнеленген. Г. Исмаилова жасаған портреттердің басым бөлігі театрмен байланысты. Қарастырылып отырған картина басым көк түсте шешілген, мұнда ою-өрнек киімде және ішкі кеңістікте бейнеленген. Кейіпкер пьесаның шарықтау шегінде суреттеледі, онда сюжет бойынша ол таңдау жасауы керек: келісім белгісі ретінде ата-анасының еркіне бағыну, қымыз ішу немесе наразылық белгісі ретінде оны лақтырып тастау. Болып жатқан оқиғаның бүкіл драмасы кейіпкердің бетінен көрініс тапқан.

Пьесаның соңы баршаға мәлім: Ақтоқты сүймеген адамға тұрмысқа шығады. Ал қазақтың әйгілі ақыны Ақан сері үшін бұл оқиға автордың өзімен сырласу әңгімесі деп аталатын мұңды да жарқын «Желдірме» жырының тууына түрткі болды. Қазақ мәдениетіндегі желдірме терминінің өзі бір немесе бірнеше ырғақты қайталанатын мотивтерден тұратын ән жанрының көне речитативті түрін білдіреді. Сірә, бұл терминнің атауы «жел» деген сөзден шыққан болса керек, сондықтан да болар, Ақтоқтының бейнесін суретші негізінен қарқынды көк реңктермен, ою-өрнек желдің қозғалысын бере отырып, түрлі-түсті проекциясымен шешкен.

Бір жағынан, ою-өрнек, Мария Лизогубтың «Ертегі» (1958), «Шораяқ – Алдар Көсе рөліндегі Қуанышпаевтың портреті», «Халық шебері» (1961) шығармаларында толықтырушы, бірақ бәрібір ерекше аура беретін баяндау элементі ретінде ұсынылған.

Суретшінің әйгілі «Ертегісінде» Халима Труспекова атаған сюжетті: ұрпақтар кездесуі, ою-өрнекпен қоршалған киіз үйдің ішкі интерьерінде әжесі немересіне ертегілерді айтып береді. Әженің бүкіл костюмі, ақ кимешек оның сиқыршы, ертегіші мәртебесін ерекше көрсетеді. Бейнеленген поэтика суретте көрсетілген түрлі-түсті өрнектер арқылы ертегі әлеміне, халық сөзжасамы әлеміне енетін бояу мен ою-өрнекпен ерекшеленеді.

Ш. Хұсайыновтың «Алдар-Көсе» театрландырылған қойылымындағы Шо-раяқтың мәні жағынан жағымсыз бейнесіне қазақ кәсіби театр өнерінің негізін салушылардың бірі виртуоз-актер Қуанышпаев Қалибек сөзбе-сөз айтқанда еніп кеткен. Суретші, сірә, «малдас құру» күйінде отырған актер гримын кетіріп, қолында ақ орамал ұстаған кезде, оның алдында жарқыраған мыс ыдыс пен калаштары бейнеленген. Қаһарманның артындағы фон жарқын контрастты ою-өрнекпен шешілген.

Мария Лизогуб бұл картинасында халықтық комедияшылардың тәжірибесіне сүйене отырып, оңай басқа түрге ене алатын қаһарманның актерлік талантының бар күшін жеткізе білгендей. Қуанышпаев Қалибектің өзі олардың қатарынан болды және әйгілі Қоянды жәрмеңкесінде (кәсіби мансабына дейін) дәстүрлі сөз, ән, музыка және би шеберлерінің ұстаханасы ретінде жиі өнер көрсетті.

Мария Лизогубтың «Халық шебері» картинасында ою-өрнек композициясының болашақ сюжетін «ойластырғандай» көзқарасы алысқа бағытталған ақ орамалдағы қарт әйел бейнеленген. Шебер әйел бір қолында дала шиін ұстап тұр, оған боялған жүн оралып, сәндік бұйым ши төсеніш жасалады. Қолөнершінің алдында түрлі-түсті жүн жайылған, ол кейіпкердің фигурасына қарама-қарсы сурет қозғалысын береді. Кескіннің динамикасы мен кеңістігінің тереңдігі әбаяндаудың маңызды түсіндірме бөлшектері интерьермен де ерекшеленеді.

Тоқболат Тоғысбаевтың әйгілі «Өсімдік» композициясы (XX ғасыр, нақты жасалған жылы белгісіз) мүлде басқаша шешілген. Шығарманың сипаттамасында көрсетілгендей: кескіндеме өрнектік-сәндік орындаушылықпен ерекшеленеді. Суреттің пластикасы мен оның бояуы қазақтың дәстүрлі киізден жасалған текемет кілемдерінің бірдей жұмсақ тасқыны бар ою-өрнек құрылымымен, түс контрасттарының өзара енуімен байланысты.

Сюжеттік композицияларда ою-өрнектің алатын орны зор. Демек, ою-өрнек – ерекше суретші Нұрлан Қилыбаев шығармашылығының айнымас серігі әрі өзіндік «құжатшысы». Оның барлық дерлік портреттері жалпы баяндауға органикалық түрде тоқылған дәстүрлі өрнектермен сүйемелденеді. «Жеті қазына» (2016) композициясы нағыз жігіттің жеті байлығы: ақылды жар, жүйрік ат, аңшы бүркіт, адал ит, мылтық, қақпан, қазанды бейнелейді.

Ою-өрнек басты кейіпкерлердің костюмінің декорында ғана емес, сонымен қатар арабеск сияқты, суреттің бүкіл кеңістігін жабуға тырысатындай, төменнен жоғарыға қарай «дамиды». Үш әлемнің: Төменгі, Орта және Жоғарғы (әлемдік ағаштың баламасы) байланыстырушы жіптері ретінде түсінілетін арабеск үлгісінің символизміне жүгінсек, мұнда суретші осындай ерекше түрде кез

келген жігіттің тілегін, оның дұғалары мен құдіретті Тәңірден осы байлықты беруін сұрауын бейнелеуге тырысты.

Дәл осы стильде «Кездесу» (2016) композициясы шешілген, қос ғашықтың кездесуі, мұндағы ою-өрнек махаббат әуеніндей кейіпкерлерді қоршап, көрерменді олармен Ғалам тылсымының тұманына батырады. Кескіндеменің фонын суретші ерекше түрде шешеді, негізінен бір сұр-көк реңкпен, айлы түннің жарығымен, ағаштар мен бұталар түрінде безендірілген ою-өрнектің жұмсақ сызықтары ғашықтардың сыбырларын қайталайтын сияқты.

Ою-өрнек-референттің басқа тәртібінің қасиеттерін бізге әйгілі қазақстандық суретші Тәкеннің «Текетірес» (2023) шығармасы көрсетеді. Оның көркем тілі жадта қалғандай бірден танылады. Қарастырылып отырған жұмыста бір қатарда тұрып, бір-біріне бағытталған адамдардың жүздері шартты түрде беріледі. Қарама-қарсылықты суреттің қанық түсі – қою қызыл-күрең, қоңыр, кей жерлерінде көк түсті сызықтар ғана емес, сонымен қатар бейнеленген алғашқы екеуінің бет контурында жазылған геометриялық ою-өрнектер де күшейтеді. Суретші мәңгіліктің нышаны болып табылатын геометриялық шиыршықты бөлек салған. Демек, текетірес, шын мәнінде, әрқашан адам табиғатының бір бөлігі болды және әрқашан болады және дәл сол сәттегі шиеленісті жеткізетін бұрыштық ою-өрнектер.

Ню ою-өрнек пен стиль одағын Сәуле Дюсенбинаның «Даная» деп аталатын түпнұсқа композициясы ұсынады. Оларда қазақтың дәстүрлі ойылған төсегі төсекағашта жалаңаш әйелдер бейнеленген және гериндердің денесіне штамптау және клише әдісімен мамандар «Ұлы ана» деп атайтын қазақтың ою-өрнегі салынған. Әйелдердің бірі арқасымен, екіншісі көрерменге қаратып бейнеленген. Соңғысының ракурсын суретші әдейі төңкеріп тастаған.

«Қазақ Данаясының» прототипі, әрине, еуропалық орта ғасырларда пәктіктің символы болған ежелгі гректің Данаясы болып табылады, ал мәдени қаһарман Персейге жүкті болуы мінсіз деп түсіндіріледі, содан кейін жалаңаш әйелдердің денелеріндегі «Ұлы ана» өрнегінің бейнесі түсінікті болады – бұл Ұлы Дала Анасының белгі-нышаны.

Бұл тұрғыда жас, бірақ бұрыннан танымал суретші Оралбек Қабөкенің «Ырғақ» (2018) туындысы да тартымды. Көкшіл-сирень түсті монохромды ромб тәрізді өрнегі бар кілемде екі баласы бар жас жұп бейнеленген. Суретке ырғақты тек ою-өрнек қана емес, сонымен қатар суреттегі фигуралардың орналасуы және сәбилер түріндегі кескін «бірліктерінің» «кезектесуі», «қайталануы» береді. Ұсынылған суреттің құстардың ұшу биіктігінен көрінісін суретшінің кескіндемесінің қолтаңбасы деп атауға болады.

«Немере» (2015) картинасы да дәл осы тұрғыдан салынған. Бала шындыққа жанаспайтын үлкен ою-өрнектері бар киіз кілемде ұйықтап жатыр, оның аяғының астында хобби жылқысы және жанында ойыншық машинасы бар. Бала қолына осындай миниатюралық қамшы ұстаған. Суреттің түсін негізінен суретші жылы түстермен бояйды. Ою-өрнек сүйіспеншіліктің белгісі ретінде әрекет етеді, ол өзіне тән функцияны «қабылдайды», баланы қорғайды.

Жоғарыда келтірілген мысалдардан ою-өрнектің қазақ суретшілерінің портреттері мен әңгімелік композицияларында елеулі орын алатынын байқауға болады. Бір жағдайда ол картиналардың кейіпкерлерін қорғап «құшақтап», ал басқаларында ол көрерменді музыка мен үйлесімділікке толы ертегідегі сиқырлы әлемге батырады немесе қарама-қайшылықты көрсетеді. Бұл жалпыланған жағдайлар ою-өрнектің референт, баяндауыш көмекшісі, мағыналық «бекітуші» ретінде әрекет ету қасиеттерін сипаттайды.

Кескіндеменің әрбір деңгейіндегі көркемдік бейненің құрылымы тек жоғары деңгейге (ниетке) ғана емес, сонымен қатар суретші таңдаған пішінмен, түспен немесе қандай да бір бейнелеу элементімен (шартты түрде) төменгі деңгейге қойылған шектеулерге де байланысты. Мәселен, 1990-шы жылдардың соңы мен 2000-шы жылдардың басынан бастап қазақ ою-өрнегі суретшілер шығармашылығында абсолютті дербес бейнеге айналуға бастады. Ою-өрнек тілі өзінің бастапқы табиғаты бойынша пішініне байланысты, бірақ қазақстандық өнердің бүгінгі даму кезеңінде ол (Ю. Я. Герчук бойынша) «көркем шығармашылықтың толыққанды және күрделі саласына» айналуға бастады. Оның семиотикалық түсініктемесі екі жағынан болуы мүмкін: бір жағынан интерпретация (дәстүрге тән нақты мағына) және көп мағыналы (жеке, субъективті).

Бұл тұрғыда Қабдыл-Ғалым Қаржасовтың «Төр» (1992) туындысы қызықтырады, онда қадалы кілем сырмақ пен құрақ көрпе өзіне тән өрнектермен бейнеленген, олар кенепті диагональ бойынша дәл екіге бөледі. Қаржасовтың бұл картинасында сырмақтың ою-өрнегінің дөңгелек пішіндері құрақтың айқын геометриялық сызықтарымен қарама-қайшы келеді. Бұл әдіс басқаша айтқанда: әртүрлі жастағы, лауазымдар мен жыныстағы адамдарды бір тұтастыққа «байланыстырамын» дегендей.

Кескіндеменің диагональды құрылысы – суретшінің қозғалысқа сипаттама беретін өзіндік техникасы, мұнда өткеннен болашаққа метафоралық қозғалыс болуы мүмкін. Жалпы, қазақ мәдениетінде төр – киіз үйдегі киелі орын, үй иесінің, қонақтың құрметті орны. Төрге шақыру – үлкен сый-құрметтің белгісі, ал бұл жағдайда ою-өрнек – қонақжайлылықтың, ұжымның, отбасының рухани бірлігі мен ынтымағының ежелгі дәстүрін білдіретін нышан.

Нұрлан Әбдіқалықовтың түрлі-түсті пастельде орындалған «Аспандағы билеу» (9 туынды) сериясына айналған туындыларының да маңызы зор. Негізгі бейнелеу сарыны шиыршық тәрізді бұйраның барлық алуан түрлілігімен көрерменнің көз алдында әртүрлі түсті-тональдық проекцияларда пайда болады, бірақ әрдайым аспанның фонында біресе таңертеңгі нәзіктікте, біресе күндізгі жарқын, немесе найзағайдың алдындағы күңгірттікте. Өрнектер динамикасы күн ағындары мен атмосфераның қозғалысы мен ойынын тамаша жеткізе отырып, Аспандағы Биді қалыптастырады. Ұсынылған өрнек-суреттердің әрқайсысы шиыршықтың әртүрлі вариациясы – Ғаламның архетиптік белгісі.

Ою-өрнек призмасы арқылы іс жүзінде шешілген түйенің бейнесі Ботагөз Ақанаеваның «Көктем» (2006) композициясында ұсынылған. Суретте көшіп-қону сәті, көктемнің келуімен басталатын көшпенділердің өміріндегі жаңа кезең бейнеленген. Үстем мүйізді бұйралар жылы күндерден басталатын молшылық, байлық туралы ойларға итермелейді. Суретшінің басқа жұмыстары

да мәнерлі, мысалы: «Алтын қырғауыл» (2006), «Мираж» (2006), «Сиқырлы бақ» (2006), «Алтын қолдар» (2006) және т.б. Әр сурет-әңгімеде ою-өрнек шешуші рөл атқарады, оны суретшінің шығармашылығының жаһандық коды деп айтуға болады.

«Алтын қырғауыл» картинасында құс ою-өрнектермен және көне белгілермен толығымен безендірілген ою-өрнек аркасымен қоршалған. Қырғауыл өзінің алтын қауырсындарының арқасында күлден қайта туылатын құс Феникс бейнесіне оралады. Сірә, суреттің мағынасын түсіндіру қоршаудың кіреберіс, ғажайып әлемге портал, хош иісті бақ, жұмақ сияқты семантикасына негізделуі керек.

Сондай-ақ, түркі мәдениетінің ою-өрнектері мен киелі жануарларының одағын танымал суретші Серік Тайыновтың «Құнарлылық символы» (2006) және «Көшпенді» (2006) сияқты шығармаларынан да көреміз. Ою-өрнек және оған тән декоративтілік екі суретте де басты екілікке айналған. Біріншісінде дәстүрлі толқынды су нақышы және геометриялық шиыршық бұйра түрінде берілген қошқар бейнеленген. Екінші суретте көшпендінің өзі және оның жылқысы геометриялық элементтер мен мүйіз тәрізді бұйралардың үйлесімді бірлігінде шешілген ажырамас ою-өрнек ретінде берілген. Картиналардың жарқын түсі дәстүрлі қазақ өнерінің түстік символикасына бейім.

Құрақ техникасында Нұрия Бикинеева ою-өрнекпен жемісті жұмыс істейді. Оның шығармалары: «Контраст диалогы» (2006), «Орам» (2006) және «Алтын тері» (2006). Техникалық тұрғыдан алғанда, бұл техникада қайталанатын бұйра суретшінің шығармашылық мүмкіндіктерін қыспайды, керісінше оған композициялардың негізгі мағынасын көрсетуге мүмкіндік берді. Біріншісінде әртүрлі заттардың мәңгілік диалогы (ер мен әйел, ақ пен қара, жарық пен қараңғылық), екіншісінде өмір ырғағы, оқиғалар тізбегі және т.б., үшіншісінде алтын тері, байлық пен өркендеудің символы.

Бүгінгі қазақстандық өнердің көрнекті тұлғаларының бірі Нелли Бубэ қазақтың ою-өрнегіне тұтас бір ода арнады. Оның «Түйе табан», «Сыңар мүйіз», «Қолтық ою», «Бөкен мүйіз», «Тоғыз төбе», «Гүл», «Қарға тұяқ», «Арқар мүйіз», «Қошқар мүйіз» және «Сынық мүйіз» картиналары жылы аралас техникада 2006 жылы жасалған. Мұнда жалпы алғанда қазақтың ою-өрнек жүйесінің іргетасын құрайтын элемент-өрнектердің жиынтығы ұсынылған, олардың әрқайсысы нақты мағынаны білдіреді.

Суретші әр ою-өрнекті жеке-жеке бейнелей отырып, оларды көп қырлы өріске орналастырады, осылайша олардың қазақтардың дүниетанымындағы іргелі болмысын көрсетеді.

Мейіржан Нұрғожиннің «Әженің ертегілері» (2007) картинасында баяндаудың негізгі элементі ою-өрнек. Бір қарағанда, картинада дәстүрлі қабырға кілемі кестеленген тұскиіз, бай декор толығымен бейнеленген, ол өзінің қиялымен және қанық түстерімен таң қалдырады. Тек мұқият қарап отырып, шамасы, қолында тігін құралдары бар, ал бұрышта болашақтың символы болған кішкентай немересі тәтті ұйқыда жатқан егде әйелдің сұлбасын көруге болады. Мұндағы тұскиіздің өрнектері әженің ертегілері іспеттес, шым-шытырық сюжетке толы, бірақ әрқашан дана, ғибратты, Жақсылық әрқашанда Жамандықты жеңіп, бақытты аяқталады.

Ою-өрнек белгілі қазақ суретшісі Қуаныш Базарғалиевтің «Аю мен ай-даһар арасында, балға мен төс арасында, сары Иван мен қара Ван арасында» еңбегінде саяси көзқарастардың немесе Қазақстанның тарихи қалыптасқан саяси жағдайының көрінісі ретінде әрекет етеді. Кенеп келесідей құрылған: КСРО-ның қызыл туының аясында суретші үш түске – ақ, көк және күңгіртке бөлінген «қошқар мүйізден» ою-өрнек композициясын орналастырған.

Суретші «қошқармүйизм» деп атайтын шығармалардың тұтас сериясын жасады. Абстрактілі суретші Марко Ротконың «Түрлі-түсті алқап» сериясындағы картиналар идеясын негізге ала отырып, оларды жасаушының таза сезімдерді бейнелеуі деп түсінді, Қуаныш Базарғалиев «Роткобаев, Қошқармүйизм сериясы» туындысын жасайды (2018). Мұнда Базарғалиев сарғыш-қызыл негізге жан-жақты тіктөртбұрыштарды орналастырып, оның үстіне әсем, мөлдір қошқар мүйіз салды. Суретшінің келесі жұмысы «Поллокбаев, Қошқармүйизм сериясы» (2017), автор басқа абстрактілі суретші Джексон Поллоктың шығармашылығының желісінде жасаған.

Белгілі суретші Әбдухат Мұратбаев өзінің авторлық стилін «Этносимволизм» деп атайды. Оның шығармашылық стилінде шебердің әрбір туындысына сөзбе-сөз еніп кеткен ою-өрнек ерекше орын алады. Мысалы, «Толық ай» (2011) шығармасы абстрактілі түрде шешілген. Сюжет бойынша ең бастысы шаңырақ – ракурсы төменнен, яғни киіз үйдің ішкі бөлігінде төменнен қарап тұрған көзқарас. Көгерменнің шаңыраққа деген көзқарасы әртүрлі белгі-өрнектер: ромб, үшбұрыш, толқын тәрізді нақыштардың көмегімен шеңбер бойымен Аспанға қарай сырғып бара жатқандай.

«Жеңеше» (2014) картинасында ақ кимешек киген жас әйел, оның айнала-сына суретші абстрактілі түрде геометриялық ою-өрнекті пайдаланып, ағаштар, аспан, жер пейзажын бейнелеген. Көркем мәтін бірлігі ретінде ою-өрнек суретшінің барлық дерлік туындыларында бар: «Көкбөрі» (2016), «Келіндер керуені» (2012), «Қызыл өгізбен ұрлау» (2013) және басқалары.

Семиотикалық көзқарас тұрғысынан келесі мәліметтер маңызды. Біріншіден, халықтық тұрпайы сурет сияқты Мұратбаевтың картиналары күнделікті құбылыстарды жарқын және түрлі-түсті етіп көрсетеді (ою-өрнексіз емес); екіншісі – суреттің кеңістігін толтырудың белгіленген ұстанымы. Суретші өзінің антикалық «ағасы» сияқты бүкіл жазықтықты әртүрлі элемент-өрнектермен көмкеріп, Ғаламды моделдегендей.

Мәлік Мұқановтың «Құрақ. Made in Kazakhstan» (2015) гобеленіндегі ою-өрнек тек дәстүрлі емес, сонымен қатар Қазақстандағы заманауи өнердің штрих-коды екенін айтуға мүмкіндік береді. Ол маңызды деректерді қатесіз «оқуға» және елестетілмейтін «нысандарды» автоматты түрде анықтауға мүмкіндік береді.

Қазақстанның қазіргі көркемдік кеңістігіндегі ою-өрнектің рөлін қазіргі қазақ кескіндемесінің әртүрлі жанрлары мысалында зерттеу оның (ою-өрнектің) дәстүрлі қоғамдағыдай маңызды рөл атқаратынын дәлелдеуге мүмкіндік береді. Яғни, ол әңгіменің субъектісі, ал басқа жағдайда оның объектісі болуы мүмкін. Ою-өрнектің объективтілігі оның негізгі ұтқырлық қасиетімен көрінеді, ол «мобильді өнердің» жарқын өкілі (И. В. Палагуттың айтуы бойынша),



әртүрлі өнер түрлері мен жанрларында қызмет ете алады, сонымен қатар көп мағыналы түрде түсіндіріледі/оқылады.

Бір жағынан, ол шығарманың көрерменге барынша әсеріне қол жеткізуге бағытталса, екінші жағынан бейне мен кескіннің белгіленген заттармен (дено-таттармен) және идеялармен (ұғымдармен) байланысын түсінуге ықпал етеді.

*Қазақстандық кескіндеменің коды: «құрақ» белгі-символ және қалыптастырушы қағидат ретінде.* Құрақ көрпе – қазақ мәдениетінің төл элементі, оның жасын анықтау мүмкін емес. Қазақтың киіз үйін және, негізінен, бүгінгі күннің өзінде ауыл өмірін құрақ көрпесіз елестету мүмкін емес, ол адамды туғаннан қартайғанға дейін сүйемелдейді. Құрақ көрпелер дәстүр бойынша әйелдер жерлеу кезінде және отбасылық мерекелерде (үйлену тойында немесе басқа да отбасылық мерекелерде) алатын түрлі-түсті жыртыстардан тігілген.

Халықтың пайымдауынша, құрақтың көптігі молшылыққа әкеледі: ұрпақтардың көбеюі, мүліктің көбеюі, малдың төлдеуі және т.б. Салыстырмалы түрде қарапайым және үйлесімді құрылымының арқасында құрақ көрпе кең таралып, философиялық тұрғыдан «талапсыз» қиынды (Ғаламдық жүйеге «тігілмеген») қазақтың жеті жетім ұғымында көрініс табады, яғни тыңдалмаса сөз жетім, иесіз қалса жер жетім, аққу-қазсыз көл жетім, басшысы жоқ ел жетім, замандассыз қария жетім, құралмаса құрақ жетім.

Құрақтың көпмағыналылығы мен пластикасына назар аударған алғашқы суретшілердің бірі – қазақтың белгілі суретшісі Сабыр Мәмбеев. Оның «Кесте тігуші» (1970) шығармасында қарама-қарсы құрақ көрпенің фонында қызыл көйлек киген қыз бейнеленген.

Суретшінің бұл шығармасында: кестеші қолында жіптің шарын ұстап тұр, оны Ариаднаның бағыттаушы жібі – қиын жағдайдан шығу құралы, жетекші бастама деген мағынамен салыстыруға болады.

Кейіпкердің көйлегінің жастық пен өмірді бейнелейтін қызыл түсі таза ромбтар (ромб – әйелдік) және ішіндегі кішкентай шаршылары бар ромбтар – бәрін көретін көз түрінде өмірді растайтын бастауы бар көрпе өрнектерімен үндеседі. Көрпенің шетінде суретші ашық көк түстің соққыларын кездейсоқ «лақтырып», баяндаудың қарама-қайшылығын баса көрсетеді. Әйел бейнелері аясындадағы құрақ көрпе сюжетін суретші басқа да шығармаларында бірнеше рет қайталаған: «Қыздар. Киіз үйде» (1989), «Жалаңаш» (1967), «Таң» (1967) және т.б.

Суретші С. Мәмбеевтің 1997 жылы салған «Құрақ көрпе» атты туындысы бар. Сурет келесідей салынған: оның бүкіл кеңістігінің дәл жартысын жаюлы дастархан, ал келесі жартысын құрақ көрпе алып жатыр. Мұнда суретшінің құрағының геометриясына алманың дөңгелек пішіні, табақ және дәстүрлі шығыс ыдысы – құмғанның дөңгелек пішіндері қарама-қарсы қойылады. Суретші бұл туындыға атау бере отырып, дәстүрлі мәдениеттегі көрпенің маңыздылығын, олардың дастархан төңірегінде таралуының алғы шарты болғанын атап көрсетеді. Дастархан мен көрпе жынысына, жасына, әлеуметтік жағдайына және т.б. қарамастан әртүрлі адамдарды біртұтас тұтастыққа біріктіреді. Мұндағы дастархан мен көрпені «үздіксіз хабарлама», біртұтас белгі деуге болады.



Мәмбеевтің Құрақ көрпесі бір кенепте әйелдермен, бойжеткендермен және қыздармен байланысты, яғни бұл әйелдік – жасаушы, жасампаз және құрушы бастаудың өзгермейтін атрибуты болып табылады. Тағы бір шығармада көрпенің өзі отбасының, ру-тайпаның, халықтың бірлігі мен ынтымағының белгісі – тұтастық пен мәңгілік категорияның белгісі ретінде әрекет етеді.

Дәстүрлі тоқыманың осы түріне қазақ кескіндемесінің тағы бір шебері Салихитдин Айтбаев та өз шығармашылығында жүгінеді. Оның «Әпкенің портреті» атты еңбегінде құрақ фонында суреттің сызығы бойынша кейіпкердің кеудешесінің түсімен үндеседі. Барлық қанықтылығымен, түсімен және геометриясымен жұмыс жүктеме сезімін тудырмайды, керісінше, көрерменнің назарын суретшінің әдемі қара шашты қыз – әпкесінің үйлесімді бейнесіне аударады. Шебердің ою-өрнек ойынында қалыптаспаған жалғыз элементі – кейіпкер мен фон арасындағы «шекара» қызметін атқаратындай қою қызыл түспен шешілген орындықтың арқалығы.

Суретшінің бұдан кем түспейтін тағы бір туындысында апалы-сіңлілі екі қызды киіз үйдің ішінен көреміз. Үлкені айнаға қарап сәнденуде, ал сіңлісі оны ұстап тұр. Үлкенінің «әдеміленуінің» бүкіл қасиетті әрекеті киіз үйдің кіреберісінде өтеді, оның ашық есігінде жайылып жүрген бие мен құлын, жасыл желекті дала кеңістігі бейнеленген. Сурет құрақ көрпенің пластикалық қасиетін еске түсіретін үлкен геометриялық көлемдермен шартты жазықтықта шешілген. Түс контрасттары мен жазықтықтар жұмысты дәстүрлі көрпенің тектоникасына жақындатады. Мұнда құрақ шығарманың мәнін түсінуге ықпал ететін қалыптастырушы ұстаным немесе көркемдік әдіс ретінде әрекет етеді. Бір жағынан туысқандық, ұрпақ алмасуы кеңістік-уақыт байланысы ретінде, екінші жағынан қыздың келін атанған сәтін, қасиетті сәтті бейнелейтін көрсеткіш ретінде түсіндіріледі.

Көрпенің символикасын қазақтың басқа суретшілерінің шығармаларынан да біріктіруші қағида ретінде көреміз. Мысалы, көрпе Амангелді Тұрсыновтың «Дастархан» (1977) картинасында көзге түсе бермейтін, бірақ маңызды бөлшегі болып табылады. Құрақ көрпе бейнелеу элементі ретінде Тоқболат Тоғысбаевтың шығармашылығында жиі кездесіп, үй кеңістігінің басқа элементтерімен бірге жайлылық пен үй ошағына байланысты идеяларды білдіреді. Бұл «Жайлылық I» (1988), «Ас үй» (1972), «Қарбызбен натюрморт» (1974) және «Даланың тууы» (1982–1985) картиналары. Бұл әңгімелік картиналарда пластикалық-бейнелі символизмді іздеуде шебер зерттелетін тақырыпқа жиі оралды және көрерменнің назарын ұлттық өмірдің осы қарапайым және күрделі тақырыбына аудара отырып, ол ошақтың қасиеттілігі пен отбасылық жайлылық идеясын ерекше атап өтуге тырысты. Тоқболат Тоғысбаевтың шығармашылығына тән жарқын және қанық бояудың өзі де осы тамырға ұқсас, сондай жақын.

Құрақ көрпе Мейіржан Нұрғожин шығармашылығының елеулі элементі. Ол «Қызыл туфли» (2017), «Балдәурен» (2019), «Аң аулау» (2019), «Құрақ көрпе» (2019) сияқты шығармаларда кездеседі және соңғысының көптеген бұрынғы авторлық нұсқалары бар; «Қонақ» (2021) және т.б.

Шебер сюжетті құрақ көрпемен әр түрлі вариацияларда ойнайды: суретшінің құрақ көрпені қолданатын кез келген шығармасы балалық шақ әлемімен тығыз байланысты, ерекше түс жасайды және туған үйінен, Отанынан басталатын ғаламның көрнекі баяндауын орталықтандырады және баса көрсетеді. «Аң аулауға» картинасында балалардың ойыны бейнеленген, онда қоршауға ілінген жарқыраған құрақ көрпеге екі бала атқа мінгендей үстіне отырып алған, ал кішкентай қыз болып жатқанның бәрін бақылап тұр.

Құрақ өзінің табиғаты бойынша жарқын құрылымымен көрерменнің назарын өзіне аудара отырып, бірақ көрерменді сюжеттен – балалардың ойынынан алшақтатпай, біркелкі дерлік көгілдір аспанмен күрт қарама-қайшы келеді. «Жаздың дәмі» сериясындағы «Апорт» кенебі де ұқсас салынған. Көрпеден басқа, кескіндемеге символизмді дөңгелектің фрагменті мен баяндау кейіпкерлерінің бірінің қолындағы піскен апорт береді. Жалпы, суретші үшін құрақ көрпе – бұл көрпенің өзі сияқты жарқын, жарқыраған қуанышты түстермен балалық шақ естеліктерімен ерекшеленетін балалармен байланысты нәрсе.

Көкшетаулық суретші Дужан Мағзұмовтың «Әжемнің таңы» (2008) композициясы назар аударады, оны әрқайсымыздың мәңгілік рухани жолымыздың жалғасы деп білеміз. Бұл жол біздің туылуымыздан басталып, өмір бойы жалғасады. Шығарма Әженің таңғы асын дайындаудың күнделікті және сонымен бірге терең қасиетті процесіне арналған. Құдіретті ағаш – әлемдік ағаш Бәйтеректің жердегі бейнесі және ақ бие мен күбі (қымыз ашытуға арналған ыдыс) фонындағы Әже еңкейіп самұрынды суға батырады. Бір қарағанда қарт әйелдің қолына ұстаған шағын құрақ көрпесі көздің жауын алады. Қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі мұндай көрпе ғаламды, макрокосмосты миниатюрада бейнелейді. Жарқын мата қиындыларын көрпеге арналған біртұтас кенепке біріктіріп тіге отырып, қазақ әйелдері Жаратушы Тәңірінің күнді, айды, кемпірқосақты, жаңбырды, бұлтты, гүлдерді және айналадағы барлық нәрсені жасайтын ғұрпын қайталай отырып, жаратылыстың архаикалық мифтерін жаңғыртқандай. Дәл солай Әже де өз күнін жаратылыс әрекетімен бастайды. Күн сайын таңертең ол бір сәттік оқиғалардың үзінділерін өмірлік кенепке біріктіріп, қарапайым сиқыр жасайды. Әже туған жері Көкшенің тіршілігі мен тұрмысын сақтайды.

Марат Бекеевтің «Жеті нан» (2003) картинасында ғұрыптық шелпектердің дайындалуын баяндайтын сюжеттік композиция бейнеленген. Әйел ақ пештің қасында шелпек қуырып жатыр, маңайдағы дуалда жарқыраған құрақ көрпе ілулі тұр, ал сол жақта алдыңғы қатарда осы жаңа піскен шелпектерді жеп отырған екі бала отыр. Бұл композициядағы дәл осы құрақ көрпе – ең жарқын нүкте.

Қазақстанның қазіргі заманғы суретшілерінің шығармашылығындағы құрақ құбылысын зерттей отырып, тағы бір қазақстандық суретші Сұлтан Иляевтің шығармашылығы туралы айтпай кетуге болмайды. Түсі ғана емес, сонымен қатар кеңістікті бөлу ұстанымы да заңды, ал кейбір картиналарында қазақтың құрақ көрпесімен тікелей ұқсастықтар да байқалады. Оларға автордың «Айна алдында» (2012), «Келін» (2013), «Ауыл» (2007), «Қобыз-домбыра» (2010) және тағы басқа шығармаларын қосар едік.

Гүлнұр Мұқажанованың шығармалары да тартымды. Оның «Жалған үміт, немесе қазіргі сәт» (2019) символдық атауы бар жобасында паршадан, люрекстен және велюрден жасалған 28 кенеп ұсынылды. Жарқын және жылтыр материалды таңдауда суретші қазақтың тойға және басқа да мерекелерге сыйлық ретінде матаның қиындыларын ұсыну әдетіне сүйенеді. Алайда, Мұқажанованың айтуынша, бұл маталар соншалықты практикалық емес болғандықтан, көбінесе олар жай ғана қайта сыйға тартылады.

Мәдіхан Қалмахановтың «Көктем тынысы» (2017) шығармасындағы құрақ көрпе толық және жарасымды өмірдің символы болып табылады. Кенепте жас қыз бейнеленген – бәрі сұр түсте, шебер оның айналасындағы кеңістікті өте жарқын және түрлі-түсті етіп салған. Суретші кейіпкерді символдық түрде дәстүрлі ою-өрнек – жұлдыз бейнеленген көрпешеге отырғызған. Өздеріңіз білетіндей, жұлдыз алыс және кейде қол жетімсіз арманның танымал символы. Қыздың қасында шебер жалғыз «жылу беруші» кішкентай марғауды бейнелеген. Суретшінің өзі салған суретінің мән-мағынасын түсіндіріп отырғандай, айналасында жарқыраған көктемнің кейпінде қайнап жатқан қанық өмір кейіпкердің жалғыздығын баяндайды, ал ол түгел дерлік сұр, сұрғылт түсте берілген.

Құрақ көрпенің сиқыры Светлана Цойдың шығармашылығын да айналып өтпеді, ол осы көрнекті элементке бірқатар шығармашылық жұмыстарды арнады. Мысалы, бұл суретшінің «Көрпе» атты аттас үш картинасы. Көрпешелердің жарқын және қарама-қарсы кенептері суреттердің бүкіл кенептерін қамтиды, кейбір жағдайларда статикалық, ал басқаларында динамикалық. Бір-бірімен ішінара қабаттасатын үлкен көлемді құрақтардың пластикасы, біздің ойымызша, белгілі бір өмірлік циклдарды бейнелейді, адам өмірінің әр кезеңінің тұмары ретінде әрекет етеді. Жасыл және көгілдір ерте кезеңдерден бастап, біртіндеп қаныққан қызыл-қызылт сарыға ауысады және олардың арасында, ең жоғарғы жағында абыройдың, руханият пен тыныштықтың символы болып табылатын күлгін реңк ыңғайлы орналасқан.

Суретшінің басқа жұмысында қиындылар қазірдің өзінде кішірек және динамикалық түрде орналастырылған, қозғалыс идеясын, қандай да бір процесті жеткізеді. Бір қарағанда, түрлі-түсті қиындылардың ретсіз орналасуы тігін ісіндегі жоспарлы үлестірімнің логикасына қайшы келетін сияқты, бірақ дәл осы нәрсе суретшінің өзінің осы әлемді, оның инварианты туралы «сезінуін» бейнелеуі туралы ойларға түрткі болады.

Светлана Цойдың келесі жұмысын сенімді түрде әлемнің құрақ үлгісі деп атауға болады, онда көрпешелердің астында, яғни жоғарыдан – Аспаннан қарағанда, адамдардың, балалардың, ерлі-зайыптылардың сұлбалары шартты түрде бейнеленген, ал суретші бір «құрақтың» ортасына эмбрион күйінде оралған жас қыздың фигурасын орналастырды. Мұнда құрақты (шартты көрпе) көрпенің астына жасырылған, кейде жалғыздық пен қорғаныс қажеттілігін біріктіретін құрылым ретінде жеке адамның өмірін қарастыруға болады. Жалпы, сурет аллегориялық, жарқын және мәнерлі.

Суретшінің тағы бір туындысы – қолөнершінің шығармашылығындағы құрақ көрпе тақырыбының апофеозы. Жарқын көрпеде жалаңаш нәресте жаңа туған

нәрестеге тән күйде жатыр. Шығарма, әрине, нәрестенің жалаңаштығындай жаны таза Жаңа Адамның Үлкен әлемге келуін бейнелейді. Ал көрпе, өз кезегінде, көрпе матасының кішкентай дақтары мен гүлдерінде бейнеленген ананың сүйіспеншілігі мен қамқорлығынан тоқылған біздің Әлем.

Заманауи өнердің бейнелерін жасауда қолданылған құрақ – визуалды метафораны адамдар бір-біріне, жоғары күштерге жүгінетін, ғасырлар бұрын бірдей нәрсені сұрайтын көркемдік құрал ретінде қарастыруға болады: жарық пен үйлесімділік сыйлау, қараңғылықты қуып шығу, ақыл-ойды қорғауды қамтамасыз ету... Ал өнер туындысын жүзеге асыру технологиялары мұнда маңызды емес. Визуалды хабарламаның мақсаты өте маңызды және ол технологияға тәуелді емес. Екінші жағынан, құрақ қағидалары өнерде, атап айтқанда, кескіндемеде жаңа мағына тудыратын көркемдік тәсілдерге айналды (пішімдеу принципі).

*Қазақстан кескіндемесінің «түс минимализмі»: мағыналық өндірістің шексіз мүмкіндіктері.* Белгіленген ракурста қазақ кескіндемесінің шебері Жаңатай Шәрденовтың шығармашылық тәжірибелері және ең алдымен оның «Сұр күннің 50 реңі» (1978) картинасы қызықтырады. Мұнда, бір қарағанда, таулар бірыңғай ашық сұр түске боялған.

Мұқият қараған кезде, кескін сұр-көк түстердің күрделі комбинацияларынан тоқылғандай көрінеді, ал суреттің көлемі, шебердің пастозды соққыларынан басқа, түс, жарық және тондың әрең ерекшеленетін бөлшектерінің үлкен жиынтығын береді. Суреттің атауының өзі көрерменнің назарын кескіндеме үшін тривиальды болып көрінетін сұр түстің байлығына аударады.

Шәрденовтың «Сұр күннің 50 реңі» шығармасында ассоциациялардың тонын вербалды белгілеп, бірқатар ойларға жетелейді. Біріншіден, қазақтар мен қырғыздарда сұр, ақшыл түс боз терминімен белгіленеді. Ол түркі тілдеріндегі ұзын түс спектрін қамтиды: «сұр – ақшыл-сұр – көк – сұр-қоңыр – қызыл – ақ-қызыл – бозғылт». Шәрденовтің түстік символизмі түркілердің ең көне табынатын нысаны, асқақ рухтың символы – таулар бейнесімен толықтырылған. Мұндағы сұр-бозды (көнеліктің белгісі) тікелей емес, жанама түрде ғана затпен байланыстыратын көрсеткіш белгісі деп атауға болады.

Екіншіден, суретші сұр түстің түрлі колористік реңктері арқылы тәулік уақытының күйін жеткізеді. Түс пен әртүрлі реңктердің нюансы, әрине, талданатын жұмыстың колористикалық байлығын құрайды, яғни бұл жерде шебер вербалды және бейвербалды (бейнелерді) пайдалана отырып, бір түстің 50 немесе одан да көп реңктерін «беру» мүмкіндіктерін көрсетеді.

Бір құбылыстың ондаған қырын айтатын 50 саны қосымша мағына береді, бұл жағдайда күн және, әрине, түстің өзі, мың құбылыстың дәстүрлі метафорасын көрсетеді. Осылайша, суретші сұр реңктердің көмегімен жұмбақ атмосфераны жасай алды.

Дәл осы тұрғыда қазақстандық кескіндеменің тағы бір классигі Арий Школьниковтың «Аралдың жағасында» (1969) композициясы ерекше көзге түседі. Суреттің реңкін белгілейтін түс – әртүрлі реңктері бар көк-көгілдір. Сюжет бойынша картинада балықты тазалап, кептіріп жатқан бес әйелден құралған топ бейнеленген. Суреттің бүкіл фоны көк түсті, бірақ аспан түрінде емес, кеп-

тіру үшін ілулі тұрған балық қатарларында, аспанның кішкентай «бөліктері» осы жолдар арқылы көрінеді. Суретші үшін мөлдір көгілдір түс – кескіндеу құралы ғана емес, сонымен бірге болып жатқан оқиғаны поэтикалау тәсілі – әйелдердің күнделікті жұмысы және, әрине, көрерменге көрінбейтін мөлдір Аралдың белгісі.

Қазақстандық жас суретші Алмас Нұрғожаевтың туындылары іс жүзінде монохромды. Суретшінің негізгі түс белгілері – ақ, көк (көгілдір), қоңыр түстер, жалпы алғанда, өте қарапайым палитра. Нұрғожаевтың «Автопортрет» (2019) және «Бастау» (2018) картиналарындағы басым түс қазақтар үшін киелі түс – тазалықтың, ізгі ниет пен қасиеттіліктің символына айналған ақ түс. Шығармаларында ақ түске кейде «қосалқы рөл» лайықсыз берілген көптеген суретшілерден айырмашылығы, олар көлеңкені ашығырақ етуге немесе керісінше, оны өшіруге тырысқанда пайдаланады, дәл осы ақ түс Алмас Нұрғожаевқа тереңдіктің, көлемнің әсеріне қол жеткізуге және бейнеленгеннің мәні мен мағынасын жеткізуге көмектеседі.

«Бастау» (2018) картинасы толығымен дерлік ақ түсте салынған. Онда «бұлақ жағасында отырған, ұзын ақ матаға оралған жас жұбайлар бейнеленген. Үстем ақты, бір жағынан, көрсеткіш белгісі (қасиетті сәт, ортақтасу рәсімі, ақ некенің дәстүрлі түсінігі – заңды неке) деп түсіндіруге болады. Екінші жағынан, таза көркемдік тұрғыдан (техника ретінде) ол логикалық түрде әлемнің барлық түстерін (бүкіл түс спектрін) ғана емес, сонымен қатар, Казимир Малевич айтқандай, бұл шексіздік, яғни көрерменді медитациялық трансқа батыруға қабілетті N-өлшемді кеңістіктің элементі болып табылады.

Баяндаудың екі семантикалық маңызды фигурасы ақ түске боялған, онда түс тасымалдаушыдан (орамалдан) бөлініп, кескіндеменің бүкіл кеңістігін толтырады, кескіндеменің трансцендентальды функциясын бейнелейді. В. Тернер айтқандай, архаикаға жүгіне отырып – ақ = тұқым және ерлер мен әйелдердің одағымен байланысты.

Алмас Нұрғожаевтың ақ түс басым болатын келесі жұмысы – «Автопортрет» картинасы. Ақ кенеп, ақ палитра, суретшінің ақ жейдесі және алдыңғы қатардағы көркемдік құралдары бар гипертрофиялы әсіре үлкейтілген қол – таңбалар жүйесінің бірліктері болып табылады, ал бүкіл картинаны, біздің ойымызша, белгі-сигнификатор деп атауға болады.

Суретші – өз заманының қаһарманы (ақ түстегі бейне), ал таза кенеп пен таза палитра – бастамалардың бастауы; жаратылыс әрекетін болжайтын маңызды сәт. Яғни, бұл жұмыста «ақ» түс бірлігі (берілген ереже бойынша), «Бастау» картинасына қарағанда, авторға басқа синтаксистік құрылымды салуға мүмкіндік берді.

Зерттеліп отырған аспектіде тағы бір жас қазақстандық суретші Оралбек Қабөкенің шығармашылығы да назар аудартады. Ақ түс – оның мағынасы мен пішіні бойынша таңғажайып «Тартылыс» (2017) композициясындағы басты түс. Бүкіл картина негізінен төрт түстен тұрады: ақ, ақшыл, қызыл және жасылдау. Соңғысы киіз текеметтің ою-өрнегінде бекітілді.

Суреттің сюжеті өте қарапайым: қызыл текеметте суреттің ортасында жатқан Ата (ақсақал) ақ түсте бейнеленген, бес немере/ұрпақпен қоршалған,

олар атасының басында, кеудесінде және аяғында құдіретті бәйтеректің бұтақтары сияқты (қазақ мифологиясында әлемдік ағаш) жайлы орналасқан. Бұл атаның орталық фигурасындағы балалардың (болжамды түрде болашақ балалар) орналасуынан және олардың фигураларының сұлбасы киізден жасалған кілем оюының тегіс сызықтарымен үндестігінен көрінеді. Суреттің ракурсы типтік емес – жоғарыдан, ғарыштан, құстың самғау биіктігінен көрініс. Бұл шығармада ақ түс сол сәттің құдайлық қасиетін – Ата мен оның ұрпақтарының Жоғарғы сатыдағы тартылу, жақындасу, бірлікте болуын көрсетеді.

Шебердің барлық дерлік шығармашылық жұмыстары суретшінің шығармашылығында дүниетанымдық сипаттағы ақпаратты таратушы рөліне ие болатын, бояу тілімен ерекшеленеді. Мысалы, Қабөкенің «Күту уақыты» (2015) шығармасы осындай. Картинада іші ашық, көзі жұмылған, іштегі дыбыстарды тыңдап тұрғандай жүкті әйел бейнеленген. Жақын жерде, артын көрерменге қаратып, суретші күйеуін ұйықтатты. Қабырғада сағат ілулі тұр, уақытты көрсетіп тұр – таңғы төртке жуық.

Суреттің фоны «қоңыр» түстің көмегімен шешілген. Қазақ мәдениетінде бұл түстің жағымды дауыстан (қоңыр дауыс) түнгі салқындық (қоңыр салқын) белгісіне дейін әртүрлі мағыналары бар. Бұл суретте суретші сөзбе-сөз екі-үш түсті қолдана отырып, әйел өміріндегі маңызды сәтті – тұңғышының пайда болуын күту сәтін білдірді, онда оның ақ киімі болашақ ананың құдайлық (қасиетті) мәртебесін және осы сәттің қасиеттілігін көрсетеді; әке, дәл осы сәтте көрерменге арқасымен жоса түсі (жалпы болу фактісі) түнгі іш киімде ұйықтап жатыр, ал қоңыр гаммасында шешілген фон – бұл түнгі салқындық қана емес, сонымен қатар жағымды, көптен күткен сәт.

Түстің минимализмі, бірақ терең мағынасы Қабөкенің келесі туындысы «Қайталау» (2018) жұмысымен ерекшеленеді. Онда әйел, ал оның алдында сирень-көгілдір аспанға қарсы қонжығы бар қыз бейнеленген. Аспан фонымен әйел киімі үндесіп, бүкіл түс екпіні кішкентай қыздың ақ көйлегіне – болашақтың символына түседі. Сол сияқты, түстердің минималды жиынтығымен «Ата институты» (2017) композициясы шешілді. Мұнда түлектің мантиясында және ақ түсті бонетте үш немересі бар Ата бұлтты аспан фонында бейнеленген.

Әсіресе Қабөкенің «Қызыл кілем» (2017-2018) композициясы тартымды, онда ақ жаймаға оранған жалаңаш екі ғашық бейнеленген. Қызыл кілем махаббатты, ал ақ түс сезімнің тазалығын білдіретін түс белгісі болып табылады. Ғашықтардың фигуралары бұйралар түрінде таңқаларлық түрде ұсынылған, ал картинаның ракурсы ұшқан құстың биіктігінен қарау.

Ақ қана емес, басқа да түстер Қазақстан суретшілерінің шығармашылығында үстемдік етеді. Қазақстандық кескіндеменің әйгілі шебері Бақтияр Табиевтің «Күміс» (1987) картинасында басым көк-көгілдір түс бейбіт, тыныштық сезімін береді. Ақ және ақшыл түстердің үйлесімінде тағы бір атақты суретші Молдахмет Кенбаевтың «Шопан әні» (1982) туындысы салынды, ал оның басқа «Шалғайдағы қашарлар» (1981) композициясы сұр-қоңыр реңктердің басым болуымен шешілді; белгілі суретші Айша Ғалымбаеваның «Автопортрет» (1982) композициясы жергілікті сарғыш, көк, көгілдір түстердің үйлесімімен шешілген.

Ақ пен көктің үйлесімін Алмас Нұрғожаевтың «Жаңа әуен» (2018) шығармасынан көреміз. Бұл кенепті өнертанушылар суретшінің шығармашылығындағы сюжеттік желідегі бетбұрыс деп атайды. Бұрынғы еңбектерінде негізінен дәстүрлі нақыштар болса, бұл шығармасында автор дәстүр мен жаңашылдық диалогын құруға ұмтылған.

Композицияның басты кейіпкері күйші жігіт көк фонда бейнеленген, ол айбынды да монументалды көрінеді. Қолында ата-баба аманаты Қорқыттың қобызы, ал құлағында қазіргі адам өмірінің бейнесі іспетті ұялы телефонға қосылған құлаққап. Әңгіме кейіпкерін тіптен модернизацияланған Қорқыт деп те атауға болады, ал С. Мамытовадан кейін суреттің сипаттамасына оның (кейіпкердің) Аспанмен, көкпен Мәңгілік әуеннің ырғағымен үйлескенін ғана қосуға болады.

Фон-түс, музыкалық аспап, құлаққап пен телефон, сондай-ақ әңгіменің кейіпкерінің өзі – бейсболка мен шорты киген сәнді жігіт – мұның бәрі мәтін бірліктері – уақыттың өзіндік көрсеткіштері. Егер қаһарманның киімі, құлаққабы, смартфон – қазіргі заман болса, онда қобыз – дәстүр, ал мәңгілік көгілдір аспан мәңгілік сипатқа ие. Дәл солардың призмасы арқылы «өткеннің, бүгіннің және болашақтың көзге көрінбейтін тұтастығы» барлық түркілердің альфасы мен омегасының мәңгілік көгілдір аспаны кеңістігінде әрдайым анық және айқын көрінеді, яғни бұл суреттегі көгілдір сиқырлы қобыз музыкасының мәңгілік мағынасын көрсетеді деп сенімді түрде айтуға болады.

Көк/көгілдір Қазақстанның басқа суретшілерінің шығармашылығында да маңызды. Бұл Ғани Баяновтың, Жеңіс Нұрлыбаевтың, Нұрлан Қилыбаевтың, Ақжаңа Әбдалиеваның, Динара Нөгердің және тағы басқалардың туындылары. Олардың кейбір жұмыстарында көгілдір/көк бүкіл «түс» тақырыбын (мәтінді) анықтайды.

Белгілі қазақстандық суретші Ғани Баяновтың «Ақ бота мен қыздар» туындысын мамандар оның шығармашылығындағы культтік жұмыс деп атайды, яғни оның қазақстандық өнердің сан қырлы әлеміне алғаш қадам басқан туындысы.

Бұл суретте суретші екі қызды және ақ ботаны басым көк-көгілдір түстің фонында бейнелейді, суретші оң жағында әрең байқалатын аспандағы жарты айдың (маңызды нышандардың бірі) контурын бейнелеген. Суретшінің көк-көгілдір бояумен түсірген сәті әдемі: дала шөптерінің хош иісімен қаныққан жеңіл кешкі самал-желмен қыздардың шаштары мен көйлектері желбіреп тұр. Кейіпкерлер де осы самалдың өзі сияқты жеңіл де мөлдір, көк ауаның салмақсыздығында қалықтайды. Бұл екі қыздың прототипі суретшінің жастайынан қайтыс болған анасы болды. Суретшінің өзі мойындағандай, анасы – ол үшін құрбандық пен сұлулықтың тамаша идеалы, «жұмыс басталмай тұрып-ақ, мен өзімнің ішкі көзқарасыммен анамның алыстан мөлдір, салмақсыз сұлу ретінде кетіп бара жатқанын көрдім...» деп суреттің мәнін Ғани Баяновтың өзі түсіндіреді.

Ғани Баяновтың көгілдір-көкшіл фон басымдық беретін тағы бір шығармасы «Кеш» (1977) композициясы болып табылады. Суреттің алдыңғы жағында екі қыз бейнеленген, жеңіл қызғылт көйлек киген біреуі құдық басында қолында арқан ұстаған (шамасы құдыққа шелек түсірген болуы мүмкін), екіншісі таяқ



ұстап отыр, ал ақ қошақандар үлкен ыдыстан су ішуде. Алыста, аспанда сияқты аттар мен адам кескіні бейнеленгендей. Ол алдыңғы жұмысқа қарағанда сәл өзгеше интерпретацияда, сірә, мәңгілік, мәңгілікті бекітуші ретінде әрекет етеді. Сюжеттің мәні, алдыңғы суреттегідей, көгілдір-көкшіл сияқты түс-фон-белгіні баса көрсетеді.

Суретші өз картинасын «ымырттық» деп атайды, «ымырттың бояуы айтылмағандық пен басқаша айтылымдардың жұмбақ атмосферасын күшейтеді» және дәл осы тәулік уақыты кезеңін қазақтарда өтпелі нышан, босаға: белгісіздік уақыты, амбиваленттілік, екі жағадай арасындағы аумақ ретінде түсініледі. Бұл тұрғыдан алғанда, Э. Бенвенисттің пікірінше, Баяновтың кескіндемесінің түсі «кез келген нәрсені бейнелейді, алмастырады, оның сана үшін субституты ретінде әрекет етеді», яғни түс (негізінен көк-көгілдір) ерекше жағдайдың белгісі ретінде әрекет етеді...

Көшілдір түстің вариативтілігін, оның мағыналық мәнінің түрленуін Қазақстанның тағы бір танымал суретшісі Жеңіс Нұрлыбаев «Самғау» картинасында көрсетеді. Шығарманың атауы (ауызша) өзін-өзі айтып тұрғандай – самғау қазақ тілінен жоғары көтерілу, биікке самғау дегенді білдіреді, яғни суретші картинада да метафоралық ұшудағы ат мінген қызды бейнелеген. Ат – көшпендінің мәңгілік серігі және оның адал досы – баяндаудың дербес бірлігін (белгі-серік) суретші күңгірт реңктермен шешкен.

Бүкіл суретке ортақ тым жұқа және іс жүзінде салмақсыз көгілдір фон кеңістікте құстың қанатындай самғап келе жатқан қыздың ақ киімімен үйлеседі, кейіпкердің биіктікке, Рухтың биіктігіне қарай ұмтылысын баса көрсетеді. Жұмсақ реңктері бар жеңіл, салмақсыз бояу Жеңіс Нұрлыбаевтың басқа шығармаларына да тән, ол көрерменді Руханиятқа, болмыстың биік мән-мағынасына ой жүгіртуге бағыттайды. Суретшінің барлық шығармашылығына ретроспективті көзқарас оның қазіргі заман әлеміне түс арқылы бейнеленген жалпылама жаңа нышандар қажет екенін барған сайын күштірек сезіне бастағанын көрсетеді.

Күңгірт реңкті көк-көгілдір (суреттің фоны) танымал қазақстандық суретші Нұрлан Қылыбаевтың «Арлан» картинасында мүлдем басқа мәнге ие болады. Бұл картинада екі қасқырдың ілесуімен ақ боз атқа мінген жас шабандоз-жауынгер бейнеленген. Арлан есімінің мағыналарының бірі – «қаһарлы қасқыр», «жыртқыш» және «қасқыр ит». Яғни, есім (атау) дала жауынгерлерінің қайраттылығын, ерлігін, батылдығын бейнелейді, вербалдылыққа фонның колориті де үндесіп, қаһарманның бейнесін поэзиялай түседі.

Жас қазақ суретшісі Ақжана Әбдалиеваның «Үш періште» туындысында көгілдір түс әйелдік тұрғыдан жұмсақ әрі шағын болып көрінеді. Онда іс жүзінде қыздар кейпіндегі үш әуе періштелері бейнеленген, олардың бірі сыбызғыда ойнайды, екіншісі қолында толық айды ұстаған, ал үшіншісі қолдарын дұға қимылымен айқастырған, былайша айтқанда, бұл әйелдер үштігі. Түс періштелерде физикалық дененің жоқтығын көрсетіп қана қоймай, сонымен қатар адамды және өздері қорғайтын бүкіл әлемді ерекше бейбіт күйге батырған сыбызғының тыныш музыкасын тыңдауға мүмкіндік береді.

Суретші «Көгілдір патшайым» картинасында көк түсті сәл өзгеше семантикалық мағынада қолданады. Алдыңғы суретте көгілдір түс жеңіл, нәзік және



ашық болса, мұнда көгілдір түс ашық көкке жақынырақ – тығыз, дене түсті суреттің бүкіл фонын жабады. Ол бір фактіні айтып тұрған сияқты – міне, патшайым, ертегі-мифтік патшалықтың ханымы.

Әртүрлі семантикалық контексттерде суретші және өнертанушы Динара Нөгер көк және көгілдір түстерді бірге қолданады. Зерттеліп отырған контексте суретшінің «Кеш» және «Пленэрлік кескіндеме сеансын күткен жасаушылар» сияқты туындылары тартымды. «Кеш» картинасы ауылдағы кештердің бірінде қазан басында үш әйелдің сөзбе-сөз айтқанда «сиқырлауы» туралы баяндайды. Әйелдердің бет-әлпеті мен киімдері шартты түрде берілген, фонда суретші ғимараттардың контурын көрсетеді – суреттегі ең бастысы сюжет, ал оның маңыздылығы түспен көрсетілген.

Ауыл үшін қатардағы сахна – әйелдердің бірлескен тамақ дайындау рәсімі шеберге түстің көмегімен бірліктің, олардың бірігуінің символикасын және отбасын, ауыл тұрғындарын болашақ бірлескен тамақтануда көрсетуге мүмкіндік берді. «Кеш» – жалпы алғанда, бұл түс-белгінің минималды түсі мен максималды күші бар идеяның/мағынаның көрінісі. Түс тек тәулік уақытына ғана емес, сонымен бірге қазақ ауылының мәңгілік құндылықтарына – бірлік пен ынтымаққа да назар аудартады, бұл туралы тек түс қана емес, сонымен қатар қазан – бірлік пен берекенің, ырыс пен құттың мәңгілік нышаны.

Бұл ерекше суретшінің бүкіл шығармашылығын қысқаша және әрқашан танымал авторлық стильде минималды түстерді (бояуларды) қолдана отырып, семантикалық өндірудің бірегей процесі ретінде анықтауға болады.

Семиотикалық көзқарас объективі арқылы кескіндемедегі түрлі-түсті мәтіндердің ерекшеліктері мен тәсілдерін түсіну көркем (колористикалық) мәтінді құрудың әртүрлі тәсілдерін ғана емес, сонымен қатар мағыналық өндірістің маңызды әдістерінің бірі ретінде «түс минимализмінің» мүмкіндіктерін көрсетті.

Ұсынылған материалға сәйкес, кез келген түс – сұр, ақ немесе көк, көріп отырғандай, таңбалауыш пен таңбаланушының арақатынасын көрсетеді, бұл оларды көркем дискурсты насихаттаудың қуатты құралы етеді.

Түс шығарманы таза техникалық жағынан да, мазмұндық жағынан да байыта алады, жаңа көркемдік белгілерді жасауға мүмкіндік береді, әртүрлі сипаттағы және деңгейдегі құбылыстардың мәнін терең түсінуге, талдауға және түсіндіруге қабілетті.

Шығармашылық потенциал, маңызды ақпаратты кодтау мүмкіндігі және, әрине, түстің мәнерлілігі оның Қазақстан кескіндемесіндегі өзіндік қайта түсіндірілуін алдын ала анықтады. Түстердің шексіз дерлік мүмкіндіктерімен шебер жұмыс жасай отырып, түстердің шексіз мүмкіндіктері және осы материалда көрсетілгендей, бояулардың (түстердің) минималды жиынтығын қолдана отырып, қазіргі заманғы суретшілер терең мағынаға толы көп қырлы көркем туындыларын жасайды.

Көптеген ғалымдардың пікірінше, өнердің барлық түрлерінің ішінде семиотикалық тұрғыдан ең аз зерттелгені – бейнелеу өнері (визуалдылық). Біздің ойымызша, әлемдік ғылым әлі күнге дейін көркем мәтінді (шығарманы) жалғыз «дұрыс» оқуды дамыта қоймаған сияқты.

Алайда, кез келген өнер туындысы өзінің жаратушысының (суретшісінің) идеяларын жеткізетін және жеткізуге тырысатын белгі (Ч. Пирс бойынша) деген ой аксиоматикалық болып табылады. Сьюзен Лангер жазғандай, «көркем идея әрқашан тереңірек тұжырымдама болып табылады».

Бұл тұрғыда Қазақстан өнерінің таңбалық сипаты бар екені сөзсіз, мұнда семиотикалық перспектива ондағы «көрінбейтінді», атап айтқанда түс, реңк, сызық, дақ, нүкте және т.б. көруге мүмкіндік береді, ал дәстүрлі форматта – ою-өрнек, түс және тіпті орындау техникасы ақпаратты «кодтау» құралдарына, мағыналарды білдіру тәсіліне және кеңірек айтқанда, дүниетанымдық сипаттағы мағыналарды қалыптастыру әдісіне айналады.

Өнер туындысы, ең алдымен, психикалық құрылым, суретшінің интеллектуалды шығармашылығының өнімі. Соңдықтан, ұсынылған материал семиотикалық талдау тұрғысынан орталық орын «ақпараттың» қалай кодталатынын түсінуге, белгінің мәндермен байланысын іздеуге және белгілі бір дәрежеде өнер туындысының біртұтас, тұрақты мағынасы туралы идеяларға қарсы тұруға ұмтылады.

Әрине, Қазақстан өнері көрінетіннің өзегі көрінбейтін (шифрланған) болып табылатын, ал семиотикалық тәсіл соңғысын анықтауға және көруге мүмкіндік беретін үздіксіз дамып келе жатқан құбылыс екені сөзсіз.

## SUMMARY

### THE ART OF KAZAKHSTAN IN THE FOCUS OF THE SEMIOTIC APPROACH: INVISIBLE IN THE VISIBLE

(to the question posed)

The semiotic approach to art research identifies some of the factors involved in the creation and interpretation of signs and symbols and develops conceptual tools to help understand the process. This is the prerogative of semiotic art. Its foundations, as is well known, were laid by R. Bart, R. Jakobson, P. Florensky, V. Propp, M. Bakhtin, Y. Lotman, V. Eko, B. Uspenskiy, V. Toporov, Vyach. Ivanov and others.

*The Fabric of Kazakh art: artistic description of the universe and visual proto-schemes.* In the first phase, the research interest focused on the methods and procedures of describing the universe and distinguishing the highest priority of Kazakh art as the most important factor of visual communication on the example of one-dimensional, dual, vertical and horizontal models of the world.

In a one-dimensional universe, the first graphic elements are: point, line, circle, spiral, etc. Figures. The Kazakh ornament (the pattern "Üly Ana" by A. Kazgali uly) demonstrates the dot as the place of birth/act of creation. The semantic charge of this pattern determined its quite frequent use on the cultic funerary monuments of Western Kazakhstan (kulpitas). The essence, which clarifies the folk thought "*zherden shyqtyñ – zherge oralasyn*", represents the concept of life as a cycle.

Graphically, the one-dimensional universe (linear connections) is expressed in the rhythmic organization of the simplest geometric figures. For example, in the decoration of ancient ceramics, lines, depressions, dots, etc., lined up in a certain order, the beginning of the elementary components of division and time counting.

Graphogema circle with cetrization (conditional point inside the circle) is a very popular motif in Kazakh art. It appears almost everywhere: on clothes, carpets, furniture. It can be safely called a classic example of a visual metaphor. The circle was most often applied to embroidered products such as tuskiiz and men's chapanas.

We see the concept of time in the form of a circle (spatial-circular order of time) in the Tengrian calendar müshel (12-year cyclical animal calendar). And the design of the yurt is also based on a circle – the image of the Ideal Space.

The connection of linear and cyclic time is expressed in a spiral or spiral line (M.-L. von Franz). The spiral is one of the oldest and most self-sufficient graphic elements. The semantic motif of the spiral is interpreted by most researchers "as an expression of ideas of movement, dynamics, change". In the Kazakh language it is called *shimai*. This motif with almost equal spacing between turns is related to another Kazakh *bitpes* "infinite" pattern.

It is found in recognisable form in the decoration of a variety of objects, items and architectural structures of the traditional era: in the painting of houses, tombs, felt carpets, jewellery, ceramics and many others.

The S-shaped figure, similar in meaning and graphic structure to the spiral, is a popular motif in international and Kazakh art. James Opie considers the S-shaped figure as a visual expression of the symbol of a double-headed dragon or interprets it as a "snake sign". This sign is actively expressed in the culture of nomads of Eurasia.

On the basis of ethno-linguistic materials and ethnographic data, S. Kondybay considers the image of the serpent-dragon in various hypostases: Totem (Zhylan-baba – snake-ancestor, Zhylan – Babakhan, Zhylan – Bapikhan and others. – Mother-snake), symbol of power and social stratification ("aidkhar börik" – the symbol of wisdom, the mistress-snake (hoard, sacred place, etc.), the horned queen-snake (horn – symbol of divinity), the snake – kamcha (protector against enemies and evil spirits), etc.

Relying on the well-established principle of homogeneity of primitive or archaic culture (J. Fraser, V. Turner, etc.), we assume that the original meaning of the S pattern in Kazakh art goes back to the ancient cult of the serpent-dragon, and its name "qaz moyn" (goose neck) much later. The connection of time and the image of the snake (zhylan) shows and Tengrian calendar Mushel: snake – one of the 12 animals of the calendar. Understanding the relationship of the snake/dragon with time (daily cycle) shows Kazakh mythology (golden egg Samruk and Aidahar). The original snake/dragon is a multifaceted image and one of the meanings explained by the ancient masters is connected with the idea of cosmic time.

Another manifestation of linear time in a one-dimensional universe is expressed by the form of a river. One of the visual images of linear time is the river/water, which the Turks believe is one of the first elements of the world. In Kazakh ornaments, the mythopoetics of the river is reflected in the patterns of irek, irek su (wavy line). According to scholars of Turkic culture, the wavy line symbolizes water, snake and lightning, the personification of the celestial elements.

In other interpretations, the water ornament is understood as the boundary between the world of the living and the world of the dead. Therefore, it was usually placed on the edge of the decorated area.

In a one-dimensional world, that is, in the perspective of linear measurement, time is extended to an infinite lifetime of man, which corresponds to eternity. The structure of the universe reproduces the structure of society. The totem is the progenitor of the species and the cultural hero – the demiurge. Among the most famous totems of the Kazakhs, reflected in the ornamental art of the representatives of the animal world, are: Sky Wolf – Kök Böri, Deer – Bügy, Ram – Qoshqar, Bull – Büqa, Camels – Tüye, etc. Continue this series of birds: swan – aqqu, crow, The golden eagle is Bürkit and many others. However, they are most often represented as part of the whole (pars pro toto), neck, eye, ears, etc. that is the characteristic feature.

Another indicator of connections of the linear type of the one-dimensional universe are most probably some types of traditional carpets, whose name goes back to the "ancestors" of certain Kazakh genera. Many scientists (M. S. Mukanov, U. Zhanibekov, N. Alimbay, etc.) establish the tribal affiliation of some types of

traditional carpets: adai kilem, naiman kilem, üisin kilem, qonyrat kilem, kerei kilem. In most cases, the main distinguishing feature of these rugs is that the ornamental decoration reflects ancestral (tanba) signs.

The dual model is characterized by a series of opposing features: spatial – right/left, east-west, north-south, earth/sky; temporal – day/night, morning/sunset, winter/summer; color – white/black, light/dark; social-genealogical – female/male, older/younger, offspring, stranger, life/death, and many other.

Duality/binarity in traditional art may be reflected in the overall context (yurt, rug, etc.) and at the detail level in the form of patterns/ornaments symbolizing the unity of female and male principles (sacred marriage).

The idea of balance of opposites is expressed in Kazakh art at the level of content and technique, and can also be manifested in the general context and detail. A ternary (trine) or tripartite structure is believed to have emerged from within the dual concept of the world.

The yurt as an embodiment of the vertical structure of the world, demonstrating the unity of the upper, middle and lower worlds, is highlighted in many studies by native Turkologists. The peculiarities of the interior of the yurt are undoubtedly a means of "describing" the universe and a special esthetic category. The upper level is understood as growth, wealth, prosperity and fertility. Therefore, this yurt level (dome) was designed as a model of the sky. Shanyrak in western Kazakhstan is still painted blue (the color of the sky), and the hangings of lint and lint-free baskurs and uyq bau with multiple rows of knots and brushes of colorful wool threads create the illusion of a starry sky and are symbolically believed to ward off evil spirits.

In the Middle World zone there are furniture, tapestries and other textile products. Almost the entire space of this level emphasizes the vital energy expressed in the richness of ornaments and colors, especially the dominant and life-affirming red. This color is associated with life, fire, sun, youth, strength and power in Turkic culture. That is, the red color is the projection of the world of the living.

The composition of all types of carpets is full of security symbols ittaban, alaқұрт, örmekshi, tūmarshā, qorğān, zhylanbas, etc., as well as blessings in the form of various modifications of the oldest symbol of farh(farn), luck and wealth – horny whirlpools: qosmuiz, synyqmuiiz, etc. Kazakh carpet (with and without pile) can be considered as a whole room, with stars, scenes of life, etc. The compositions of the carpets are echoed inside the yurt by the decor of the wooden furniture chests (sandyq), asadal, beds, etc.

The center of the whole composition of the Middle World – hearth (fire) as a projection of life, a symbol of life, prosperity, wealth. From the threshold in the center runs the imaginary border between male and female space. On the male side, respectively, purely male attributes – saddles, weapons, bridles, etc., and on the female – household utensils, dishes, cradle, etc. The attributes of these "sides" are formed by patterns / decor identical to their purpose.

In the zone of the underworld (the ground is like the lower limit of the habitat) carpets are spread: *syрмаq*, *tekemet* and *alasha*, metaphorically intended to cover earthly "gaps, holes, cracks, paths to the underworld". In Turkic folklore, the image of the old woman *Kempir*, who patches the holes in the ground so that people do not fall down or the energy of the underground world flows, is popular.

The bright decor of the "ground" conveys the desire to minimize its destructive effects on life in the yurt. Another manifestation of the three-part structure of the universe is the traditional Kazakh costume. It, like the costume of any people, is a figurative feature and the manifestation of its culture can serve as a kind of encyclopedia of signs and symbols.

According to popular beliefs, clothing was a vessel of the soul of the person who wore it. The sacral top includes all headgear, regardless of gender. In a particularly refined three-part structure of the world runs the bride's headdress *saukele*. This headdress rightly belongs to the most archaic variants, and the earliest archaeological evidence of its existence on the territory of Kazakhstan shows the Issyk "Golden Man". The *saukele* was an integral part of the girl's ritual wedding costume, donated by her father, and was an important part of the bride's dowry, emphasising the status of transition.

The conical shape of the *saukele* represents the world mountain, a model of the universe that unites the three worlds: the upper, the middle and the lower. The whole composition of the decoration of the *saukele*, which is unique and one of a kind in each case, is in harmony with the stable symbols and represents a holistic semiosphere. Most often there are ornaments symbols "sacred tree of life", "ram's horns" and so on. Silver or gold-plated pendants and bezels of all kinds and shapes were also sewn on the headgear. Silver, according to the Kazakhs, has a protective power, and such "participants" decorative composition of coral, pearls, carnelian, etc. were interpreted as "köz"(eye), which protects the mistress from corruption, evil eye, and so on.

The middle world and a number of universal outer garments of Kazakhs include the *chapan* (*shapan*), which to this day is an active participant in the traditional institution of gift exchange. In Kazakh culture, the gifting of *chapan* has a ritual significance. In one case it is a sign of respect, in another it is recognition of a talent (e.g., an *aqyn*, wrestler, etc.), and in the third case the *shege shapan* (nail *chapan*) serves as a symbolic means of settling the original marriage contract. Sometimes the bestowal of a *chapan* can also mean reparation, as shown by the traditional expression "at-*chapan aiyyp*"(equivalent to a fine) and others.

*Chapan* is the most common type of clothing worn by both men and women. For older people, it is predominantly monochromatic and darker. Wedding *chapan*, richly decorated with floral ornaments and zoomorphic elements, had a special symbolic charge. The character of the embroidered patterns and the color of the *chapan* varied regionally, and its overall decoration is interpreted as a wish for fertility, happiness, wealth, etc.

The underworld of the Kazakhs includes shoes. In the traditional culture it corresponds to the earthly principle, under which is the underworld – the realm of dead, impure or demonic beings, i.e. the shoes represented a sacral ground. The

ornamental decoration of the shoes reflected the idea of benevolence towards the host, protection and shielding against the harmful forces of the underworld.

The jewelry as part of the costume reflected the concepts of the three-layered world model. Some jewelry can be “read” individually in the projections of the world (binary, vertical, and horizontal) or in other traditional symbolic images, both in their form and in their decoration. The favorite metal of Kazakh Zergers, the “magic” of silver, was enhanced by the shape of the product, the sacred sense of the ornament and the techniques used.

Kazakh art is characterized not only by the complex artistic expression of the three-part structure of the world (yurt, suit, etc.), but also by “individual” copies in the form of ornaments/patterns, i.e. “the ordinary forms live in detail”(aphorism of V. Blake).

It is interesting to relate the three-layer gradation of the world and the whole complex of Kazakh ornament to the layers of the universe. A three-layer (or vertical) ternary model manifests itself in near phenomena (yurt, suit, etc.) and individual elements (patterns).

According to the Turkic peoples, the Earth/World was a horizontal, square plane with the seas surrounding it on four sides. According to N. Alimbay, the horizontal projection of the world clearly corresponds to the composition of the traditional Kazakh pile carpets. The scientist believes that in all variations of the composition of Kazakh carpets the general scheme is arranged in the following order: the central field (the traditional name “köl” – a lake or “tabaq” – a large round bowl), the outer boundary of qorğan and four corners (four sides of the world) all this together, according to N. Alimbay you can consider the carpet as a horizontal projection of the world. According to B. Ibraev, the horizontal projection of the world will manifest itself in the structure of the Kazakh ancestral cemetery.

A special case of the horizontal projection of the world are the numerous variations of cruciform figures most popular in the ornamental system of Kazakh art.

The most complete paleosemantic meaning cruciform ornament – a qoshqar muiiz, qos muiiz, in our opinion, presents the famous archaeologist E. A. Smagulov. The scientist believes that the interpretation of this cross-shaped figure as a quadruple image of rams’ horns is only the result of its secondary understanding.

Another hypothetical semantic meaning of the cross-shaped figures in Kazakh art could be a reflection of the unity of the four elements of Turkic cosmology: Fire, Water, Earth, and Air. However, this aspect needs further research.

The world models presented in the example of traditional art do not exhaust the richness of the world view of Turkic peoples. It is multilayered and can vary, combining several models in one product. Even a single pattern element can act as a holistic sign symbol, and its set is each time a “memory dictionary” recommended by the master creator depending on the set goals. That is, this sign dictionary can be “grammatical” in different combinations, depending on the main idea.

*Visualizing otherness in traditional Kazakh culture: signs, images, and meanings.* However, Kazakh culture had its own specific signs and others. In this respect, the design of the walls and vaults of a series of domed mausoleums with murals repeating the interior decoration of the yurt is particularly attractive.

Multicolored paintings are found in mausoleums such as Naurzbai (Ulytau district, Tortkara), Kulsary (Lower Emba), Syrli-tam, Syr-tam II in the valley of Dzhilanchik Turgai steppe, necropolis of Korkut-Ata (Syrdarya), as well as Mangystau and Usturt – necropolis Karaman – Ata , Kamysbai necropolis and others, mostly dated to XIX – after. XX Century are dated. An almost complete imitation of yurt furnishings is found in the mausoleum of Zhantai (Zhambul region), the vault of which is covered with frescoes. The main action of the painting is a large caravan moving from right to left. The composition itself is polychrome and pure in colors: the first and the last camel and three horses are depicted in blue, the rest of the camels in yellow, wild goats in green and the camels' blankets in red. Most likely, the color scheme corresponds to the artist's imagination, each "participant" of this ritual procession plays a clear role. And even the direction of the caravan from right to left is symbolic. Probably, the movement of the caravan to the left is the movement to the realm of the dead, while the right side is the side of the living, the south and the east. The northwestern sail depicts a tree with barely defined leaves. However, the wider branches are arranged by the artist at the top and the smaller ones at the bottom, contrary to the natural opposite.

In the plot of the mural there are some symbols made flat in a conventional way: Samovars with a kettle and cups, boots, shoes, musical instrument – Dombra, Kamcha, weapons, jewelry and many other things, etc., i.e. objects or things that served a person in life, which is due to the belief in the vitality of all things. At the same time, the depicted object world is a projection of signs, their symbolic meanings: Shoes mean the way, musical instrument – projection of the sound permeating the world, snake – symbol of reincarnation, etc.

All kinds of deformations, displacements, breaks and interruptions in the image, equations or hyperbolization of dimensions, deviations from direct perspective and so on (Any deviation from the original – in this case, the decor of the yurt) can also be considered as a technique, "drawing" the world, on the contrary, i.e. the mirror, is the beyond. Deliberate distortion (shifting) of elements (ornaments) in the mural, inverted motifs (for example, wood upside down) or turning the nose of the boot to the left side should be understood as a sign of the "other" world.

The insignia of personal and other characteristics are characterised by their artistic uniqueness. To this category belong, first of all, the shamans – baqsy. The work of R. S. Kukashev gives information about the ceremonial costume of Kazakh baqsy, headdresses and capes made of swan down. Such a costume, consisting of a hat in the form of a one-piece swan skin (aqqu börik) and a short jacket made of swan down, was worn by the baqsy and the duana – two main figures of the Kazakh shaman – until the end of the XIX century.

The semantics of the image of the swan in the Turkic culture (water bird) is connected with the understanding that it is subordinated to three worlds



(mediator): the upper – the sky, the middle – the ground and, of course, the lower – the water. This ability not only predetermines the sacralization of the image, but the ability of the shaman to “travel” through these worlds in the process of practise. But as we see, there is another meaning.

Another sign of otherness in the context of the visual is the fact that Kazakh baqsy (men) wear women’s clothing. The visual “transformation” of Kazakh male baqsy and blacksmiths into a swan (the swan is one of the hypostases of the female goddess Umay) wearing women’s clothes or into a “snake” is related to the desire to possess “powers” or a quality they did not have before. In any case, the image of the swan or the woman’s dress on the shaman men is one of the most important signs of otherness, a visual unique identifier.

Other transmitters of the Turkic culture of otherness are representatives of the steppe institute of clowning and foolishness (Tastarakai among the Altaians, saikymazaqs of Kazakhs, etc.). The visual image corresponds to their purpose in the culture: “to break the complacent world of the layman”, to break the habit.

In general, the sight of Tastarakay is pathetic: linen clothes, a hat made of birch bark, a saddle made of willow rods, a skinny horse, etc. This is considered by us as a sign of otherness. To the Altai Tastarakay belongs a popular image of Kazakh folk tales Tazsha Bala (literally: bald, bald youth, young man). As a rule, in the fairy tales of Tazsha the object of ridicule or, on the contrary, to become the object of his ridicule and pranks. He is depicted as a boy or young man with a clever mind and skill, in some variants he has a mysterious knowledge. A somewhat different visual image is seen in another hero of Kazakh fairy tales - Aldar-Köse. His main feature is the absence of a beard. That is, the bald and beardless images can also be seen as visual signs of the other.

The dress of Kazakh aqyns and Sal-seris differs from other signs of innocence. A number of features of the visual image of lard: a special headdress (for example, a conical eight-petal multi-colored hat with a bunch of feathers), very long shirts or pants of this width, in one of the pants that could fit an adult; The jewelry is unnaturally large. Sal could also be wearing women’s dresses or huge robes, fur coats turned inside out, etc. That is, the whole image of Sal is always pretentious, fantastic – absolutely different. That is, the attributes of otherness are not only women’s dresses on men, but also dresses of incredibly large size.

The staging of the Other in a traditional culture is the expression of the presence of the Other or the construction of its image, which is always expressed in opposition. In the first case (using the example of painting in mazars) we speak of distortion, deformation and hyperbolism as a way of reflecting the other (otherworldly) world. In the second case, in personal and other examples of sacral figures in the worldview of Kazakhs – shamans, blacksmiths, representatives of creative professions – Aqyn, Sal-Seri, and even the ruling elite, it is noticeable that there is basically a “manipulation” with clothes (or manner) as the main basis for the creation of these very signs of otherness. In itself, for a person of traditional culture, clothing is a vehicle of grace, a vessel for the soul of man. The change of clothes in these cases meant a change of personality. In one case the reincarnation for the journey through the worlds and the ritual of “birth”, in another as a sign of

acceptance of the Mystical Way, in the next – it is a reflection of a special poetic gift and in some cases even necessary as a sign of visual legitimation of the rights to the throne (a divine beginning).

*Role of traditional ornament in modern art of Kazakhstan: symbolic context.* The traditional ornament of modern semiotics is understood in different continua of roles: Sign system, symbolic and symbolic phenomenon, means of metacommunication and self-representation, cultural ritual of symbolic thought, artistic text, message, universal language, and others. The basic semiotic functions of traditional ornament: magical, mythological, including animistic and cosmological, allow artists to represent significant phenomena and cultural facts in their works.

In some cases, it (the ornament) can comment on, reinforce, or focus on the overall narrative of the fictional text. In other cases, it functions as a stand-alone symbol that does not require additional information (other visual elements) to express the idea/meaning of the image.

The study of contemporary visual art in Kazakhstan on the example of painting shows the enormous potency of the traditional ornament and allows to recognise in it at least two levels of its creative rethinking.

On the first level the traditional Kazakh ornament functions as a “referent”/“assistant” of the artistic narrative, on the second as an independent symbol.

The semiotic functions of the ornament referent (as well as the real referent) consist in its being understood as a “right hand”; as a “brain centre”; as the ability to “project” what is not perceived by “others”, to comment, to reinforce one or another focus of the artistic narrative.

This is reflected in the work of a number of remarkable Kazakh artists: Aisha Galymbaeva, Gulfairuz Ismailova, Elena Karasulova, Emilia Babad, Tursyna Abuova and many others. And this in different genres: still lifes, portraits and action compositions.

From the above points of view, such still lifes as: «Three Centuries» (1956), «Dastarkhan» (1959), «Still Life with Watermelon» (1960), «Ayaq Qap» (1960) and others stand out.

The painting of Aisha Galymbaeva – «Dastarkhan» (1959) became the most significant in Kazakh painting. Covers dastarkhan, brings thoughts of some holiday, where the table sits usually family or guests, friends, generally interlocutor/s. The symbolism of the dastarkhan is underlined by the white tablecloth “aq dastarkhan”, the sacred centre of the yurt, symbol of family happiness, hospitality and good intentions of the owners and guests of the dastarkhan. The oriental tea ceremony has long been understood as semiospheric and has a number of functions: integrative, preservative, communicative, educational, balancing, nutritious, healing, aesthetic, etc.

From a purely technical point of view, in this picture the ornament can be seen on the background, in the decoration of things and dishes, a towel and, as

B. Barmankulov even accurately noted, in curls of goodies (firewood), i.e. almost everywhere. From the point of view of semiotics, the ornament is a code, which in this case is expressed on two levels: color-light and decorative design. On the first level, the predominance of bright and juicy tones symbolizes the abundance of life, and the abundance of ornament shows the artist's conviction of the meaning of the images, objects and phenomena represented in the picture. The ornament here is a fixator that bundles the ideas of the sacredness of the described ceremony, a meal, as well as a method of immersion in the world of meditative communication.

The celebration of life, reinforced by the ornament, is represented in other works of the artist: «Still Life with Watermelon» (1960) and «Ayaq qap» (1960). Seeing and recognizing the invisible but tangible cultural meanings associated with such traditional terms as "aq dastarkan", "hospitality" and "spiritual connection" is the main message of the painting. The folk philosophy is not rendered without the help of ornamental language.

The role of ornament is clearly visible in the still life «Kumysnitsa» (1967), penned by the no less famous Kazakh artist Gulfeiruz Ismailova. In the still life «Kumysnitsa» (in some sources only «Kumys») on the traditional low table there is a special wooden set for Kumys: a large bowl (tag), bowls, buckets and so on. The blue tone of the composition together with the full bowls of white kumis, white tablecloth and quite voluminous ornament in the form of the world tree and other ornamental motifs of the background, as well as best conveys solemnity of the described situation, a certain waiting scene.

The color of the still life combined with the sacred white sends us to the celestial sphere, to heaven, to Tengri. Kumys for Kazakhs is a gift of the heavenly mare, with which special holidays, rituals and customs are associated. The picture may reflect one of the parts of the slender system of Kumys holidays (qymyzmuryndyq), the moment of preparation for the ritual treatment of the first spring Kumys of dear guests.

Ornamented koshma and ceramics become "heroes" still life Elena Karasulova «Ceramics and koshma» (1974). The main background of the painting is resolved by the image of a tekemet with large horn curls, and in the foreground a set of ceramic dishes: a large bright jug; a small jug with a saucer, a dark kettle and so on. In Elena Karasulova's work, still life is most consistently developed.

The above-mentioned light pitcher from Karasulova's Still Life shows an action painting: a drawing of a man and a woman sitting by a tree, resembling an Eastern miniature in style. It is a drawing within a drawing, a code within a code.

Ornament plays a special role in the work of another Kazakh artist, Emilia Babad «Still Life with Kozhma and Kumgan» (1958). The canvas shows a tekemet in white, red, blue and dark watercolors with a bronze kumgan on the tray. Next to the author's kumgan are Muslim beads made at a time when Soviet dogma was flourishing and all manifestations of religious commitment were discouraged. The kumgan itself was used for ablution (a symbol of physical purity), meaning the painting captures the attributes of a person's preparation for a conversation

with God, with the ornament as the language of eternity helping to tune into this important conversation (a symbol of spiritual purity).

The next work of the artist «Still Life with Kumgan» (1970s), where on the background is again an ornament, and on the front – kumgan, bright kettle, round tortillas and fruit. In each composition Babad, we always see the top angle, light, cheerful palette, lots of air and light. Unlike the first work of the artist, here kumgan is an instrument for washing hands. It is presented to guests to wash their hands at the table as a sign of great respect. The ethical rules are strictly observed: The younger ones water the hands of the elders in three rounds and exclusively on the right side. In response, the elders certainly give a blessing – a bath, a watering “Be great and healthy!”, “Be happy!”and so on.

In both of Emilia Babad’s still lifes, deep meanings are expressed through the essence of everyday things: in one case, the preparation for a conversation with God, the universe, and in the other, the meeting and subsequent meal with distinguished guests, perceived by Kazakhs as ambassadors of the Most High. The ornament does not play the slightest role here, because it directs the viewer’s attention to the event, to the meaning of the ordinary and at the same time culturally important action. That is, the ordinary object of everyday life – kumgan – can be seen as a sign of the situation.

The ornament appears in the works of the remarkable artist Tursyn Abuov. In the artist’s painting «Still Life with Dombra» (1969) despite, the name of the canvas its main mass occupies the background wall, wrapped with a large pattern «Qoshqar Muiiz» in a combination of blue, red and white colors. On the wall hung with tekemet is a dombra, and in the foreground is a traditional headdress and a fragment of a belt. The entire subject matter of the still life emphasizes its masculine hypostasis, the masculine principle.

Almost the same construction and other work of the artist «Still Life with Qobyz» (1970), but already the main part of the canvas is a cheese mac with a voluminous ornament lying on the floor. But here in the composition added and other elements of daily life and clothing: chapan, men’s boots, spindle (urshyq), metal box of tea, cube with letters, bowl, clock, etc. There are also a man’s belt and a fox skin on the wall.

In addition to the thematic world of traditional culture, individuals of the modern world and attributes of women’s craft urshyk are also found on this canvas, unlike the first work. The spatial depth of the image is enhanced, it is due to the syrmaq, directed from the viewer to the most important in the narrative to the qobyz, sacred instrument of the Turks.

The syrmaq-ornament gives the illusion of depth of space, and the area of focus is directed to qobyz. While the other things, derived by the artist from the focus of the viewer’s vision, but still, play their intended role in the narrative. Some objects belong to the world of traditional culture, while others are already indicators of the new culture: a cube with letters, a clock, a metal box. The context of changes emphasises the symbol of time – the spindle. The artist says in a parabolic way that time passes, everything around it changes, but the sacred remains.

The next work of the artist «Steppe Motifs» (1982) depicts a still life with a dombra on the background of a red and black cheese. Of course, on all canvases objects connected with cultural tradition have meaning. In the third painting «Steppe Motifs» the dried up steppe grass bush is a symbol of passing, fading. All the objects that the artist depicts in these paintings, the ornament closes in on itself and connects them into a single artistic text. It is the ornament that conveys the artist's aspiration to make the perishable eternal, and the patterns of the felt carpets are like music, spirited dombra and powerful, fascinating sound of the magical Kobyz.

The common interpretation of still life as "dead" nature does not find its confirmation in relation to the Kazakh still life with ornament, but rather tends to its second interpretation in the concept of "silent life", i.e. the image of things that live their own inner life and "quietly" tell the viewer about what is important, essential, eternal. About what is difficult to say "out loud".

Ornament in the portraits of Kazakh artists is not just a "red word", but a deliberate strategy that allows to convey the main idea of the graphic narrative. In a series of the first composition Gulfairuz Ismailova «People's master» (1967).

This portrait is the central part of the triptych with two still lifes «Headdress» and «Kumysnitsa» (see above). The artist's model was her grandmother, whom she considered her first guide to the beauty of traditional culture, to the world of art magic. The painting shows a woman in a white kimeshek sitting in a traditional posture, crossing her legs with her heels ("maldas quru" or "sitting in Turkish manner") and placing her hands on her feet. The heroine is written in one color in contrast to the ornaments surrounding her, it seems that she is immersed in the world of the ornaments of syrmaq, tekemet, baskur, etc. At the same time, the color of the painting is calm and harmonious.

The accent of the importance of the figure is underlined by two points: the high headdress of the master kimeshek, which covers the body of the woman up to the waist, and the placement of the figure itself closer to the top of the cloth, to the sacral top.

Refined as an ancient statue depicted by Gulfairuz Ismailova actress Sholpan Zhandarbekova in the role of Aktokty in the play by G. Musrepov «Tragedy of the Poet». Most of the portraits created by G. Ismailova are connected with the theater. The picture is solved in the dominant blue color, where the ornament is present on the clothes and interior. The heroine is depicted at the climax of the play, where, according to the plot, she has to make a decision: to submit to the parental will as a sign of consent, to drink kumys or to throw them away as a sign of protest. The heroine's face reflects the drama of what is happening.

The end of the play is known to all: Aktokty marries the unloved. And for the beloved heroine of the famous Kazakh Akyn Akhan seri, this event served as an impetus to write a sadly light song «Zheldirme», which is often described as an intimate conversation of the author with himself. In Kazakh culture, the term "Zheldirme" refers to an ancient linguistic song genre consisting of one or more rhythmically repeated motifs. Most likely, the name of the term comes from "zhel"(wind), perhaps, and hence the image of Aktokty solved by the artist

mainly in intense blue tones, color projection of the wind, where the ornament transmits the wind movement.

Ornament on the one hand, as a supplement, but still a special aura element of the narrative presented in the works of Maria Lizogub «Tale» (1958), «Portrait of Kuanyshpaev in the role of Shorayak – Aldar Kose» (1960), «Folk Master» (1961).

The famous «Fairy Tale» of the artist conveys an action called Halima Truspekova: the meeting of generations grandmother tells his granddaughter fairy tale inside the yurt, surrounded by ornaments. The whole grandmother costume, the white kimeshek emphasizes her status as a fairy tale. The poet of the sitter emphasizes the color and ornament immersed in the world of the fairy tale, the world of folk word creation, expressed in the image through colorful patterns.

Virtuoso actor Kuanyshpaev Kalibek is one of the founders of professional Kazakh theatrical art, who literally slips into the negative image of Shorayak in the theatrical production of Sh. Khusainova «Aldar-Kose». The artist is at the moment, seemingly removal of makeup by the actor sitting in the pose “maldas quru”, in his hands a white towel, in front of him a copper sparkling bowl and galoshes embossed. The background behind the hero is solved in a bright contrast pattern. It seems that in this picture Maria Lizogub managed to convey the full force of the acting talent of the hero, who is easy to reincarnate, based on the experience of folk comedian-wit. Kuanyshpaev Kalibek himself belonged to them and often (before his professional career) performed at the famous Koyandinskaya Fair in a kind of forge of traditional masters of words, song, music and dance.

In the painting «Master of the People» Maria Lizogub depicts an elderly woman in a white handkerchief, whose gaze wanders into the distance, as if “losing” in her mind the future action of her ornamental composition. In one hand the master of the fancy steppe stick, on which the painted wool is wound, creating an ornamental product of the cheese mat. In front of the master is spread colorful wool, which gives movement to the image in contrast to the figure of the heroine. The interior, which is an important part of the narrative, emphasizes the dynamics of the image and the depth of space.

Quite differently was solved the famous composition of Tokbolat Togysbaev «Plant» (XX century, the exact year of creation is unknown). The description of the work says: “Painting is distinguished by ornamental and decorative achievements.” Plastic painting and its coloring are connected with the ornamental structure of traditional Kazakh felt carpets «Tekemets», with the same soft speckles, mutual interpenetration of color contrasts.

Ornament plays an important role in the plot compositions. Thus, the ornament is a constant companion and a unique “documenter” of the creative work of the artist Nurlan Kilibayev. Almost all of his portraits are accompanied by traditional patterns that are organically woven into the overall narrative. The composition «Zheti Qazyna» (2016) depicts the seven treasure of contemporary zhigit: a wise woman, a swift-footed horse, a hunting eagle, a faithful dog, a rifle, a trap and a kazan.

The ornamentation is reflected not only in the decoration of the costumes of the main characters, but also in the way the arabesque “develops” from top to bottom, as if striving to cover the entire space of the painting. If we turn to the symbolism of the arabesque pattern itself, which is understood as the fresh threads of the three worlds: Lower, Middle and Upper (analogous to the World Tree), the artist has tried here so clearly to reflect the desire of each zhigit, his prayers and his request to the Most High Tengri to give him these treasure.

In the same style the composition «Kezdsu» (2016) meeting of two lovers, where the ornament as a melody of love envelops the heroes and immerses the viewer with them a haze of the universe mystery. The background of the painting is peculiarly solved by the artist, mainly in a single grey-blue tone, the light of the moonlit night and soft lines of the ornament, decorated in the form of trees and bushes, as if echoing the whispers of lovers.

The characteristics of another order of the ornament refers to us the work «Confrontation» (2023) of the no less famous Kazakh artist Zhamilya Taken. Her artistic language is immediately recognizable, as if imprinted in memory. In the present work, the characters of people standing in a row and facing each other are conditionally transferred. The confrontation is reinforced not only by the saturated color of the painting – dark red-bordeaux, brown and in some places blue lines – but also by the geometric ornament inscribed in the outlines of the first two people depicted. Separately, the artist has drawn a geometric spiral, a symbol of eternity. Confrontation has always been and will always be a part of human nature, and it is the angular patterns that convey the intensity of the moment.

The combination of ornament and nude is an original composition by Saule Dusenbina entitled «Danaia». They show naked women sitting on a traditional Kazakh carved bed to sagash, and over the body of the heroine stings and clichéd applied Kazakh ornament, called specialists «Üly Ana». One of the women is depicted with her back, the other is facing the viewer. In the latter, the artist is intentionally turned around.

The prototype of «Kazakh Danaia» is certainly the ancient Greek Danaia, which was a symbol of chastity in the European Middle Ages, and the concept of culture hero Perseus is treated as pure, then the image of the ornament «Üly Ana» on the bodies of naked women becomes clear, a symbol of the Great Steppe Mother.

In this context, the work of the young but already well-known artist Oralbek Kaboke «Rhythm» (2018) is also interesting. The carpet with its almost monochrome diamond pattern is blue-purple and shows a young couple with two children. The rhythm of the painting refers not only to the ornament, but also to the arrangement of the figures in the picture and, of course, to the “alternation”, the “repetition” of the image in the form of the babies. The perspective offered by the painting from the bird’s flying height can be confidently called the hallmark of the artist’s painting.

In the same perspective was built the painting «Grandson» (2015). On felt carpets with unrealistically large ornaments sleeps a child, under his feet a hobby horse and a toy car. In the baby’s hands it holds the same miniature kamcha.

The color scheme of the painting is solved by the artist mainly in warm tones. The ornament looks like a sign of love, it has a characteristic function "hugs", protects the baby.

From the given examples it is obvious that the ornament plays a significant role in the portraits and action compositions of Kazakh artists. In one case it is as if it "embraces" and protects the figures of the painting, and in others it immerses the viewer in a fairy-tale magic world full of music and harmony, and then shows the confrontation. These generalized cases, only characterize the properties of the ornament as a referent to act, assistant to the narrative, "fixateur" significant.

The structure of the artistic image at each level of the painting depends not only on the highest level (design), but also on the restrictions imposed on the lower level (conditional) chosen by the artist form, color or a visual element. Thus, since the late 1990s and early 2000s, Kazakh ornament has become completely independent in the work of artists. The language of ornament, which in its original nature depends on form, at the present stage of development of Kazakh art becomes (according to Yu. Y. Gerchuk) "a full-fledged and complex sphere of artistic creation". Its semiotic understanding can be made from two points of view: unambiguous interpretation (concrete meaning determined by tradition) and multivalent (personal, subjective).

In this context, it is worth mentioning the work of Kabdyl-Galym Karzhasov «Tör» (1992), which depicts a pile carpet of syrmaq and quraq körpe with characteristic patterns that exactly on the poplar diagonally divide the canvas. In this painting Karzhasov contrasts rounded forms of ornament of syrmaq with clean geometric lines of quraq. This technique says, as if in a parable: "I unite" people of different size, position and gender in a single whole. The diagonal structure of the painting is a special technique of the artist that gives movement to the work, in this case probably a metaphorical movement from the past to the future. In general, the yurt in Kazakh culture is a sacred place, an honorable place for the master of the house and his guests. The invitation to the gate is a sign of great respect and honor, and the ornament in this case is a sign symbol expressing this ancient tradition of hospitality, spiritual unity and cohesion of the collective, the clan, the family.

Significant are also the works of Nurlan Abdikalykov, which are executed in a whole series of «Dancing in the sky» (9 works) in color pastel. The main pictorial motif of spiral ripples in all its diversity is presented to the viewer in various color-tonal projections, but always against the background of a sky that is either a gentle morning, a bright day, or a frown before a thunderstorm. The dynamics of the patterns reproduce the movement and play of the solar currents and atmosphere as best as possible, forming the "dance in the sky". Each of the pattern paintings depicted are different variations of the spiral – the archetypal sign of the universe.

The image of the camel, practically solved by the ornamental prism, is presented in the composition «Spring» (2006) Botagoz Akanaeva. The image reflects the moment of migration, a new turn in the life of a nomad, which begins with the onset of spring. The predominant horny curls evoke thoughts of



abundance and wealth, which begin with the warm days. No less expressive and other works of the artist, such as: «Golden Pheasant» (2006), «Mirage» (2006), «Magic Garden» (2006), «Golden Hands» (2006), etc. In each painting the ornament plays a key role, we can say that it is the global code of the artist's work.

In the painting «Golden Pheasant» the bird is framed by an ornamental arch, decorated with ornaments and ancient signs. Due to its golden plumage, the pheasant goes back to the phoenix, a bird that can rise from the ashes. The interpretation of the meaning of the image should be based most likely on the semantics of the frame as an entrance, portal to the wonderful world, fragrant garden, paradise.

The union of ornaments and sacred animals of Turkic culture we see in the works of no less famous artist Serik Tainov, in such works as «Symbol of Fertility» (2006) and «Nomad» (2006). In both paintings the ornaments and decorative elements are in the foreground. The first picture shows a coshar, which is transferred in the form of a traditional wavy motif and geometric spiral curls. In the second painting, the nomad and his horse are depicted as integral ornamental motifs, resolved in a harmonious unity of geometric elements and horned curls. The bright colors of the paintings are based on the color symbolism of traditional Kazakh art.

Nuria Bikineeva works with the ornament in the technique of quraq. These are her works such as: «Dialogue of contrasts» (2006), «Round» (2006) and «Golden fleece» (2006). The technique of quraq, which is technically difficult to reproduce, does not compress the creative potency of the artist, but on the contrary allows her to express the fundamental meaning of the compositions. In one case the eternal dialogue is different (male and female, white and black, light and darkness), in another the rhythm of life, the sequence of events, etc., in the third the golden rune, symbol of wealth and prosperity.

One of the icons of contemporary Kazakh art was dedicated to Kazakh ornament by Nelly Bube. Her paintings «Tuye Taban», «Synar Muiiz», «Qoltyq Oiu», «Böken Muiiz», «Toğyz töbe», «Gül», «Qarğa Tuyaq», «Arqar Muiiz», «Qoshqar muiiz» were created in 2006. It is a set of elements and patterns that, by and large, form the basis of the Kazakh ornamental system, each of them expressing a specific meaning.

The artist depicts each ornament individually and places it in the field of the polyhedron, thus highlighting its fundamental importance in the worldview of the Kazakhs.

The ornament is the main element of the narrative in the painting by Meirzhan Nurgozhin «Tales of the grandmother» (2007). At first glance, the painting reproduces the rich decor of the embroidered traditional tapestry Tuskiiz, which captivates with its fantasy and juicy colors. Only, when you look at it, you see the silhouette of an old woman, in whose hands are apparently tools for sewing, and in the corner sleeps a sweet sleep, her little grandson, a symbol of the future. The patterns here are blunt like the grandmother's fairy tales, full of intricate stories, but always wise and instructive, where always happy ending good necessarily defeats evil.

The ornament is an expression of political views or the political situation in which Kazakhstan is historically, in the work of the famous Kazakh artist Kuanysh Bazargaliev «Between bear and dragon, between hammer and anvil, between red Ivan and black Van, between». The canvas is constructed as follows: Against the background of the red flag of USSR the artist arranged an ornamental composition of “qosqar muiiz” divided into three colors – white, blue and dark.

The artist created a whole series of works, which he calls “kokshkarmuiizmom”. Based on the idea of the paintings of the series «Color Field» by abstractionist Marco Rothko, which their creator understood as the embodiment of pure emotions, Kuanysh Bazargaliev creates the work «Rotkobayev, serie of koshkarmuiizmom» (2018). Here Bazargaliev arranged versatile rectangles on the orange-red base and set graceful, almost transparent koskar muiiz on them. The next work of the artist «Pollokbayev, series of koshkarmuiizm» (2017) was created by the author based on the motifs of another artist – the abstractionist Jackson Pollock.

«Ethnosymbolism» the author calls his style the famous artist Abduhat Muratbayev. In his creative style the ornament, which literally permeates every work of the master, occupies a special place. For example, the work «Full Moon» (2011) is solved abstractly. The main motif is the shanyrak looking from below into the interior of the yurt. The viewer’s gaze on the shanyrak seems to glide circularly into the sky with the help of various character ornaments – rhombus, triangle, wave-like motifs.

The painting «Zheneshe» (2014) shows a young woman in a white kimeshek, and around the artist in an abstract way with the help of a geometric ornament is a landscape of trees, sky, earth. The ornament as a unit of artistic text is present in almost all works of the artist: «Kokbori» (2016), «The Bride’s Caravan» (2012), «Abduction on the red bull» (2013) and many others.

From a semiotic point of view, the following details are important. Firstly, as in folk painting, Muratbayev reflects everyday phenomena in a bright and colorful way (not without the help of ornaments); secondly, the characteristic principle of filling the pictorial space should be mentioned. The artist “covers the entire surface with various elements and patterns that model the universe, as if he were an old ‘brother’”.

The meaning Malik Mukanov uses in his tapestry «Quraq. Made in Kazakhstan» (2015) allows us to say that the ornament is a bar code not only of traditional, but also of modern art of Kazakhstan. It allows accurate “reading” of important data and automatic identification of indelible “objects”.

The study of the role of ornament in the modern artistic space of Kazakhstan on the example of various genres of modern Kazakh painting allows us to claim that it (ornament) plays an important role as in traditional society. Thus, it can be the subject of the narrative, but it can also be the subject of the narrative. The subject of ornament is expressed by its main characteristic of mobility, it is a bright representative of “mobile art”(according to the expression of I.V. Palagut), which can function in different types and genres of art, as well as can be interpreted/read in many ways.

On the one hand, it aims to achieve maximum impact of the work on the viewer, on the other hand, it contributes to the understanding of the relationship between the image and the image with the objects (denotates) and ideas (concepts).

*Kazakhstan painting code: "Quraq" as a sign symbol and formgenerating principle.*

The *quraq körpe* is an original element of Kazakh culture that is probably impossible to determine. The Kazakh yurt and, in principle, today's rural life are unthinkable without kurak korpe, it accompanies people from birth to old age. Patchwork quilts are traditionally made of colorful patches – zhyrtys, which women receive at funerals and family celebrations (weddings or other family festivities).

Among the people, it was believed that the multiplicity of patches influences wealth: increase of offspring, increase of property, livestock, etc. Due to the relatively simple and harmonious structure of quraq körpe received a wide circulation, and a concise philosophically "unclaimed" flap ("unsewn" in the system of the universe) is expressed in the Kazakh concept of zheti zhüt (seven worries): unclaimed word, desolate land, lake without birds, people without a leader, brave man, deprived of home, elderly, deprived of peers and – unfulfilled patchwork.

One of the first artists to deal with the multiple meanings and plasticity of the quraq is the famous Kazakh artist Sabur Mambeyev. In his work «Embroiderer» (1970), a girl in a red dress is depicted against the background of a contrasting quraq körpe.

In this work of the artist: in the hands of the embroidery holds a ball of thread, which can be compared with the value of the path of the thread Ariadne – a means out of a difficult situation, a guiding principle.

The red color of the heroine's dress, symbolizing youth and life, is echoed in the patterns körpe with a life-affirming beginning in the form of pure diamonds (diamond – feminine) and rhombus with small squares inside – all-seeing eye (Kazakh Köz). On the edge of körpe, as if carelessly, the artist "throws" once again strokes of bright blue paint, emphasizing the counterform of the narrative. The artist has reproduced the action with quraq körpe against the background of images of women more than once in other works: *Girls. In the yurt»* (1989), *«Nude»* (1967), *«Morning»* (1967), etc.

S. Mambeyev is in possession of the eponymous work «Quraq körpe», created by the artist in 1997. The painting is constructed as follows: its entire surface occupies exactly half of the covered dastarhan, and the next half – quraq körpe. Here the geometry of the flap is contrasted by the round shape of apples, bowls and the round shape of the traditional oriental vessel – kumgan. With the title of this work, the artist emphasizes the importance of the körpe in traditional culture, in which its distribution around the dastarkhan was a prerequisite. Dastarkhan and körpe unite in a single whole – different people, regardless of gender, age, social status, etc. for a great sacred act – a pleasure. It can be said that dastarkhan and körpe here are a "continuous message", a holistic sign.

Quraq körpe Mambeyev is associated with women, girls and young girls in a canvas, that is, it is a constant attribute of the feminine – creative, creating and

constructing. In another work, the *körpe* itself acts as a sign of unity and cohesion of the family, tribe, people – a sign of integrity and timeless category.

Another master of Kazakh painting, Salihitdin Aitbayev, also resorts to this kind of traditional textiles in his work. In his work «Portrait of the Sister» the background of the *quraq* reflects the shirt of the heroine in color and drawing. Despite all the saturation and color and geometry, the work does not create a sense of workload, and even vice versa, the viewer's attention is focused on the harmonious image of a beautiful black-haired girl – the artist's sister. The only element of the picture, the remodeled master in the game of ornaments is the back of the chair, which is solved in dark red, as if it serves as a "border" between the heroine and the background.

In another equally iconic work by the artist «Sisters» we see two sisters in the yurt. The older one is looking into the mirror, the younger sister is holding it. The whole sacred act of "preen" the elder one takes place at the entrance of the yurt, where from the open door a space steppe with grazing mare and foal, greenery is depicted. The picture is conditionally solved two-dimensional, with large geometric volumes reminiscent of the sculpture *quraq körpe*. Color contrasts and planes converge with the tectonics of a traditional blanket. *Quraq* functions here as a design principle or artistic technique that promotes an understanding of the meaning of the work. On the one hand, the conceptualization of kinship, the alternation of generations as a link in space and time, on the other hand, as an indicator that captures the sacred moment, the moment of the transformation of the girl into a bride.

In the works of other Kazakh artists we also find the symbolism of the *körpe* as a unifying principle. Thus, the *körpe* is an invisible but significant detail in Amangeldy Tursunov's painting «Dastarkhan» (1977). In the works of Tokbolat Togysbaev, the *Quraq körpe* often appears as a pictorial element and, together with other elements of the space of the house, expresses ideas related to coziness and the domestic hearth. These paintings «Zhailylyk» (1988), «As Ui» (1972), «Still Life with Watermelon» (1974) and «Birth in the Steppe» (1982-1985). In these narrative paintings, in search of a plastic symbolism, the master very often returned to the studied subject, trying to draw the viewer's attention to this simple and unforgettable theme of national life, emphasizing the idea of the sanctity of the home and family security. The bright and rich colors characteristic of Tokbolat Togysbaev's works can also be found in the bodies depicting relatives and loved ones.

The *quraq körpe* is an important element in the work of Meirzhan Nurgozhin. It appears in such works as: «Red slippers» (2017), «Baldauren» (2019), «Hunting» (2019), «Patchwork Blanket» (2019), and the latter has many earlier versions of the author; «Guest» (2021), etc.

The master plays a story with *quraq körpe* in different variants: each work in which the artist uses *quraq körpe* is firmly connected with the world of childhood, creates a special flavor and centers and, so to speak, emphasizes the visual narrative of the world building, starting with the birthplace, the motherland.

The picture «On the hunt» captures the game of children, where on the fence hung bright quraq körpe, as on the horse sit two boys, and a little girl watching everything that happens.

Kuraq with its natural bright structure contrasts with the almost monotonous blue sky, attracts the attention of the viewer, but still does not distract the viewer from the action – children's games. Almost identical and built canvas «Aport. From a series «Taste of summer». In addition to the ropes, symbolism, the picture gives a fragment of the wheel and a ripe aport in the hands of one of the characters of the story. In general, quraq körpe for the artist is a thing emphasized, associated with children, with children's memories bright, bright cheerful colors as well as the ceiling itself.

Attention is drawn to the composition of Kokshetau artist Duzhan Magzumov «Grandma's morning» (2008), which we consider a kind of continuation of the eternal spiritual path of each of us. This path begins with our birth and lasts a lifetime. The work is dedicated to the everyday and at the same time deeply sacred process of preparing the morning meal Azhe (grand grandmother). Against the backdrop of a mighty tree – the earthly embodiment of the world tree Baiterek, white mares and kübi (bowls for flogging kumys) azhe, bent, drowns samaury. At first sight catches the eye of a small patchwork quilt – quraq körpe, held in the hands of an elderly woman. In the traditional culture of the Kazakhs, such a körpe embodies the universe, the macrocosm in miniature. Kazakh women sew colourful patches of fabric into a single cloth for the körpe, as if reviving archaic creation myths, repeating each time the ritual in which the Creator Tengri creates the sun, moon, rainbow, clouds, flowers, and everything else. Thus, azhe begins her day with an act of creation. Every morning she performs an ordinary spell, connecting the scraps of momentary events in life. And then she preserves the life and traditions of the native Kökshe.

In the painting by Marat Bekeev «Zheti nan» (2003) there is a plot composition telling about the preparation of ritual flatbread. The woman at the white stove is roasting flatbreads, next to the picket fence there is a bright quraq körpe, and in the foreground on the left there are two young boys who are already eating these freshly prepared flatbreads. In this composition it is quraq körpe – the brightest point.

Studying the phenomenon of quraq in the creativity of modern artists of Kazakhstan, it is impossible not to mention the creativity of another Kazakh artist, Sultan Ilyaev. Rightly, will add that not only the colour, but also the principle of spatial fragmentation, and in some paintings pursued and direct analogies with the Kazakh quraq körpe. Among them we would include such works of the author as «At the mirror» (2012), «Bride» (2013), «Aul» (2007), «Kobyz-dombra» (2010) and others.

The work of Gulnur Mukazhanova is also included. In her project with the symbolic name «False hope or the moment of the present» (2019), 28 canvases made of brocade, lurex and velour were presented. By choosing bright and shiny materials, the artist refers to the Kazakh custom of giving tissue cuttings as gifts

at weddings and other celebrations. According to Mukazhanova, however, these handkerchiefs are so impractical that they are usually simply given away.

The symbol of a full and harmonious life is quraq körpe in Madihan Kalmakhanov's work «Spring Breath» (2017). The painting shows a young girl – all in gray, while the space around her was made very bright and colorful by the master. The heroine was symbolically placed on a cap, which represents a traditional ornament – zhüldyz (star). As you know, the star is a famous symbol of the dream, far and sometimes inaccessible. Next to the girl, the master has depicted a small kitten of the only “warmth giver”. As the artist explains the meaning of his painting, here is told about the loneliness of the heroine, around which life is full of bright colors in the form of spring, and she in almost all gray, faceless color.

The magic of the patchwork quilt has not escaped the creativity of Svetlana Tsoy, who has dedicated a number of creative works to this iconic element. For example, these are three paintings of the artist with the same name «Korpe». The bright and contrasting canvas of the korpe is the conclusion of all canvas paintings, which in some cases are more static, in others more dynamic. In our opinion, the sculptures of large spots overlapping each other symbolize certain life cycles and act as protectors for each stage of human life. Beginning with the green and blue initial stages, which gradually turn into a saturated red ornament, and in between in a cozy purple tone symbolizing dignity, spirituality and peace.

In another work, the artists are already smaller and more dynamic, conveying the idea of movement, of a process. At first glance, the chaotic arrangement of colorful spots seems to contradict the logic of planned distribution in sewing, but it is precisely this that gives rise to the idea that the artist is reflecting her sense of this world, an invariant of her “feeling”.

The next work of Svetlana Tsoy can be confidently called a patchwork model of the world, where under the korpe – if you look from above – the positions of the sky are conditionally represented as silhouettes of people, children, a couple, and in the center of a «patchwork» the artist has placed the figure of a young girl, clotted in the fetal position. Here the flap (conditional ceiling) can be seen as the life of an individual, some hide under a blanket construct sometimes combined, sometimes scratch loneliness and the need for protection. In general, the image is allegorical, bright and expressive.

Another work of the artist is the apotheosis of the theme of the patchwork quilt in the artist's works. A naked infant lies on a bright quilt in a self-possessed newborn pose. The work certainly symbolizes the arrival of a new person in the big world, spiritually pure as the nakedness of a baby. And the blanket in turn - is our world, woven from the love and care of the mother, expressed in small spots and flowers fabric blanket.

The visual metaphor, which is used to create images of contemporary art, quraq, can be seen as an artistic means by which people treat each other, the higher powers, asking one and the same as many centuries ago: to give light and harmony, dispel the darkness, provide protection ... And the technique of implementation of the artistic work does not matter. The idea of visual

communication is essential, and it is known that it does not depend on the technique. On the other hand, the principles of quraq have become artistic means to create new meanings in art, especially in painting (principle of form).

«*Color minimalism*» *painting of Kazakhstan: unlimited possibilities of meaning creation.* The creative experiments of the master of Kazakh painting Zhanatay Shardenov and especially his painting «50 Shades of Gray Day» (1978) lure in the given perspective. Here, at first glance, the mountains dissolve into a single light gray.

If you look closely, you can see that the painting is woven as if from the most complex combinations of gray-blue halftones, and that the volume of the painting, in addition to the pastoral brushstrokes of the master, gives a huge amount of barely visible particles of color, light and clay. The very name of the painting draws the viewer's attention to the richness that is seemingly trivial to gray painting.

For Shardenov in «50 shades of gray day» the verbal sets the tone of associations and gives rise to a series of thoughts. First, the gray, pale in Kazakh and Kyrgyz is called boz. It covers a long color spectrum in Turkic languages: «gray – white-gray – blue – gray-brown – red – white-red – pale». Shardenov's color symbolism is complemented by the form – the image of the mountains – the oldest object of worship of the Turks, the symbol of the sublime spirit. Here the gray boz (sign of antiquity) can be called a sign-index, which is connected with the object (in this case the tradition of worship) only indirectly, not directly.

Secondly, the condition of the time of day is conveyed by the artist through the use of various coloristic shades of gray. The color nuances and different shades certainly make up the coloristic richness of the analyzed work, that is, here the master shows with the help of verbal and non-verbal (image) the possibilities of a color "giving" 50 or more shades.

The number 50, which speaks of dozens of facets of a single phenomenon, in this case of the day and certainly the color itself, demonstrates the traditional metaphor of *myñ qübylys* – a thousand changes, gives additional meaning. In this way, the artist managed to create a mysterious atmosphere with the help of gray tones.

In this context, the composition of another classic of Kazakh painting, Ariy Shkolniy «On the shore of the Aral Sea» (1969). The tone-setting image is blue-light blue with its various shades. Up to the plot a group of five women cleaning and drying fish. The entire background of the image is blue, but not in the form of the sky, but in rows hung to dry fish, and only through these rows peek small «pieces» of the sky. The transparent blue is for the artist not only a means of design, but also a way to poeticize what is happening – the everyday work of women and, of course, a sign of transparent Aral, invisible to the viewer.

The works of the young Kazakh artist Almas Nurgorozhaev are practically monochrome. The main colors of the artist are white, blue (light blue), brown colors generally quite modest palette. The predominant color in the paintings of Nurgorozhaev «Self-portrait» (2019) and «Start» (2018) becomes sacred for Kazakhs white color – aq, symbol of purity, good intentions and holiness. Unlike

many artists, in whose work white sometimes does not deserve a “secondary role”, using it when trying to make a shade lighter or, on the contrary, dim, it is the white color that helps Almas Nurgozhaev to achieve the depth effect, volume and convey the meaning and significance of the image.

The painting «Home» (2018) is almost entirely based on white. It shows the bride and groom sitting at the spring, covered with a long white cloth. On the one hand, the dominant white can be interpreted as a sign index (sacred moment, ritual of communion, traditional concept of aq neke – legal marriage). On the other hand, from a purely artistic point of view (as a technique), it logically embodies not only all the colors of the world (the entire color spectrum), but also, as Kazimir Malevich said, an infinity, an element of N-dimensional space capable of putting the viewer into a meditative trance.

Two semantically important figures in the narrative are newlyweds wrapped in white, where the color separated from the wearer (the handkerchief) fills the entire space of the painting and embodies the transcendental function of painting. And, as V. Turner said, referring to the archaic – white = semen and associated with the union of man and woman.

The next work of Almas Nurgozhaev, in which white predominates, is the painting «Self-portrait». White canvas, white palette, white artist's jersey and hypertrophically enlarged hand with art tools in the foreground are the units of the iconic system, and the whole picture, in our opinion, can be called a signifier.

The artist is the hero of his time (the painting in white), and the pure canvas and the pure palette – the beginning of the beginning; an important moment that anticipates the act of creation. That is, in this work, the color unit “white”(as a given rule), in contrast to the painting «Origin», allows the author to build a different syntactic structure.

In the studied aspect attracts the attention and creativity of another young Kazakh artist Oralbek Kaboke. The white color is the main color in his amazing composition «Attraction» (2017). The whole picture is literally built mainly from four colors: white, ochre, red and greenish. The last recorded ornament of felt tekemet.

The plot of the picture is very simple: on the red stream in the center of the picture lies an Ata (Aksakal – elder) in white, surrounded by five grandchildren/offspring, sitting comfortably at the head, chest and feet of the grandfather, like branches of the mighty Baiterek (in Kazakh mythology world tree). This is evidenced by the position of the children (probably hypothetically in the future) from the central figure of Ata, and the outlines of their figures reflect the smooth lines of the ornamental felt carpet. Atypical point of view of the painting – a view from above, from space, from the height of bird flight. In this work, the white color emphasizes the divinity of the moment – the moment of attraction, convergence and union on the higher plane of Ata and his descendants.

Almost all the creative works of the master are characterized by a sensitive color language, which in the artist's work takes the role of the transmitter of information of a worldly character. An example of this is Kaboke's work «Waiting



Time» (2015). The painting depicts a pregnant woman with an open belly in white, her eyes closed as if listening to the sounds inside her. Next to the viewer, the artist has placed her sleeping husband. On the wall there is a clock showing the time – almost 4 of the clock in the morning.

The background of the painting is solved with the help of brown “qonyr”. In Kazakh culture this color has various meanings, from pleasant voice (qonyr dauys) to the designation of night coolness (qonyr salqyn). In this painting, the artist expressed with literally two or three colors an important moment in the life of a woman – the moment of waiting for the appearance of her first child, in which her white clothes emphasize the divine (sacred) status of the future mother and the sanctity of the moment; the father sleeps at this moment with his back to the viewer in an ocher nightgown (fact of presence in general), and the background dissolved into the gamma of qonyr – it is not only a cool night, but also a pleasant, long-awaited moment of waiting.

Minimalism of color, but deep meaning distinguishes the next work Kaboke «Repetition» (2018). It shows a woman, and in front of her is a girl with a teddy bear against a purple sky. The background of the sky is reflected by the woman's dress, and the entire color accent falls on the white dress of the little girl – a symbol of the future. Similarly, the composition «Grandfather Institute» (2017) was solved with a minimal set of colors. Here in the robe of the graduate and a white hood shows the grandfather with three grandchildren against a sky with clouds.

Of particular interest is the composition of Kaboke «Red carpet» (2017–2018), which shows two naked lovers wrapped in white sheets. The red carpet symbolizes love, and the white carpet is a sign of purity of feelings. Bizarre in the form of curls are the figures of lovers, and the angle of the picture, a view from the height of a bird flight.

Not only white, but other colors are dominant in the creativity of Kazakh artists. The dominant blue-light blue color gives a sense of calm, peace in the painting of the famous master of Kazakh painting Bakhtiyar Tabiyev «Kumys» (1987). The work of another famous painter Moldakhmet Kenbayev «Song of the shepherd» (1982) is based on the combination of white and ocher colors, and his other composition «Cattle drive» (1981) is solved with the predominance of gray-brown shades; a harmonious combination of local orange, blue, light blue solved the composition of famous artist Aisha Galimbayeva «Self-portrait» (1982).

We see the combination of white and blue in the work of Almas Nurgozhaev «New Melody» (2018). This canvas is called a turning point in the history of the artist's work by art critics. While his previous works were largely based on traditional motifs, the author tried to create a dialog between tradition and innovation.

The protagonist of the composition, the kuishi boy, is depicted on a blue background; he appears majestic and monumental. In his hands he holds the heritage of his ancestors, kobyz Korkyt, and in his ears headphones connected to a cell phone, as an embodiment of modern human life. The hero of the story can even be called the modern Korkyt, and to the description of the picture according

to S. Mamytova is only to add that he (the hero) of the painting is merged with the sky, with K ok in the timeless music.

The background color, the musical instrument, the headphones and the phone, as well as the protagonist of the storytelling fashion guy-kuishi in baseball cap and shorts – all these are text units – are original time indicators. If clothes, headphones, smartphone hero – this is modernity, kobyz – tradition, and eternal blue sky is timeless. Through its prism, the “invisible integrity of the past, present and future” is clearly visible in the space of the eternal blue sky, the alpha and omega of all Turks, that is, it is safe to say that the blue in this image demonstrates the timeless (eternal) meaning of the music of the Magic Kobyz.

Blue/light blue is also significant in the works of other artists in Kazakhstan. These are the works of Gani Bayanov, Zhenis Nurlybayev, Nurlan Kilibayev, Akzhan Abdaliyeva, Dinara Nuger and many others. In some of their works light blue/blue determines the whole theme of “color”(text).

The work «Girl with White Camel» by the famous Kazakh artist Gani Bayanov is called a cult work in his oeuvre, the first work with which he entered the diverse world of Kazakh art.

In this painting the artist depicts two girls and a white camel – a bot against the prevailing blue, barely perceptible right in the sky the artist has marked a crescent moon (one of the significant symbols). The moment captured by the artist with the help of blue-light blue color is beautiful: the hair and dresses of the girls, developed a light evening samal zheli, saturated with the fragrant smells of steppe herbs. The heroines are as if the wind itself is light and transparent, floating in the weightlessness of blue air. The model of these two girls was the artist’s mother, who died early. As the artist himself admits, the mother for him is a wonderful ideal of sacrifice and beauty, «even before the beginning of work with the inner vision saw the mother from afar transparent, weightless beauty...», explains the meaning of the image Gani Bayanov himself.

Another work by Gani Bayanov, where the dominant performer is light blue-blue background is the composition «Evening» (1977). In the foreground of the painting there are two girls, one in a light pink dress with a rope in her hand standing by a well (probably with a bucket in the well), the other sitting with a stick, and the white lamb drinking water from a large bowl. In the distance you can see horses and a male figure in the sky. He appears in a slightly different interpretation than in the previous work, and most likely as a fixator of the eternal, timeless. The meaning of the action, as in the previous picture, certainly underlines such a color background sign as light blue-blue.

The artist calls his painting “twilight”, “the twilight tone enhances the mysterious atmosphere of silence and parables”, and it is this time of day that is perceived by Kazakhs as a transition symbol, a threshold: the time of uncertainty, ambivalence, the area between two states. In this perspective, it is the color of Bayanov painting by E. Benvenist “represents, replaces any thing that acts as a substitute for consciousness”, that is, the color (predominantly blue-blue) acts as a sign – a sign of a particular state ...

The variability of blue, its variations of meaning, are demonstrated by another famous Kazakh artist, Zhenis Nurlybayev, in the painting «Samgau». The (verbal) title of the work speaks for itself – samgau in Kazakh means to climb up, to climb high, and in the painting the artist depicts a girl with a horse in a metaphorical flight. The horse, the eternal companion of the nomad and his faithful friend, is an independent entity (sign-companion) of the narrative solved by the artist in darker tones.

The overall thin and practically weightless blue background, harmoniously combined with the girl's white clothes unfolding in space like the wings of a bird, underlines the heroine's aspiration to the heights, the heights of the spirit. The light, weightless and mild color scheme is characteristic of other works by Zhenis Nurlybayev and leads the viewer to reflections on spirituality and high meanings of being. A review of the artist's complete works shows that he feels more and more that the world of modernity needs generalized new symbols, which are also expressed through color.

Light blue with dark shades (background of the painting) takes on a completely different meaning in the picture «Arlan» by the no less famous Kazakh artist Nurlan Kilibayev. This painting shows a young warrior on a white horse, accompanied by two wolves. One of the meanings of the name Arlan – "fierce wolf", "predator" and "wolf-dog". That is, the name (name) symbolizes strength, virility, fearlessness steppe warrior, verbal echoes and coloring the background, poetizing the image of the hero.

The blue in the work of young Kazakh artist Akzhan Abdaliyeva «Three Angels» appears in a feminine, soft and concise way. It shows three almost airy angels in the form of girls, one of whom plays a twirl, the other holds a full moon, and the third is folded in a prayer gesture, a female trinity, so to speak. The color not only emphasizes the incorporeality of the angels, but also lets us hear the soft music of the whirling, which puts man and the whole world protected by them in a special peaceful state.

A little in another sense the blue artist uses in the picture «Blue Queen». If in the previous picture blue – air, barely perceptible and light, here the blue is closer to the bright blue – dense, body covers the entire background of the picture. It is as if to express that she is the queen, the ruler of a mythical kingdom.

In different semantic contexts, the blue and blue colors are used by the artist and art historian Dinara Nuger in the same person. In the researched context are attracted by such works of the artist as: «Kesh» and «Creators waiting for a session of plein air painting». The painting «Kesh» tells about one of the evenings in the village, when three women literally "conjure" over the Kazan. The faces and clothes of the women are given conditionally, in the background the artist identifies buildings – is the main action in the picture, and its meaning emphasizes the color.

Private to the village scene – the common process of cooking by the women allowed the master to show the symbolism of unity, their union and, more generally, the family, of the villagers in the future common meal with the help of color. «Kesh» is generally an expression of the idea/meaning with a minimum of color and a maximum of power of the color sign. The color focuses not only on

the time of day, but also on the eternal values of the Kazakh village – unity and cohesion, which expresses not only the color, but also kazan – the eternal symbol of unity, prosperity and prosperity.

All the creativity of this original artist can be defined as a unique process of producing meaning with a minimum of color (colors) in a concise and always recognizable style of the author.

Understanding the characteristics and methods of construction of color texts in painting through the prism of semiotic approach not only showed different ways of construction of artistic (coloristic) texts, but also demonstrated the possibility of “color minimalism” as one of the most important means of meaning production.

According to the material presented, any color – gray, white or blue – indicates the existence of a relationship between the signifier and the signified, which makes it a powerful tool for promoting artistic discourse.

Color can enrich the work both technically and in terms of content, it allows the creation of new artistic signs, it is capable of demonstrating deep reflection and analysis and explaining the nature of phenomena of different types and levels.

The creative potency, the ability to encode meaningful information, and, of course, the expressive power of color determined its original redefinition in the painting of Kazakhstan. Skillfully operated, almost unlimited possibilities of color, and as presented in this material with a minimal set of colors (paints) modern artists create multifaceted artistic works, saturated with deep meaning.

According to most scientists, among all the arts, visual art (visual) is the least studied from a semiotic point of view. As it seems to us, science has not yet found out the only “correct” reading of the artistic text (work).

However, it is irrefutable that every work of art is a sign (according to C. Pierce) that communicates and tries to communicate the ideas of its creator (artist). As Susan Langer wrote, “the artistic idea is always a deeper concept”.

In this context, the art of Kazakhstan undoubtedly has a significant character, because the semiotic perspective allows it to see the «invisible in the visible», namely as color, tone, line, dot, etc., and in the traditional format, ornament, color and even the technique of execution become tools of “coding” information, a form of expression of meanings and meanings, and a broader method of creating meanings of an ideological character.

The work of art is first and foremost a mental construct, the product of the artist’s mental creativity. Therefore, in the presented material, from the point of view of semiotic analysis, the desire to understand how the “information” is encoded, the search for connections of the sign with values and, to some extent, the questioning of the concepts of fixed art value are central.

Of course, the art of Kazakhstan is a constantly evolving phenomenon, where the core of the visible is invisible (encoded), and to trace and see the latter allows a semiotic approach.

### **РАЗДЕЛ III.**

## **«СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» КАК ПРЕДМЕТ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ СЕМИОТИЗАЦИИ В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Д. К. Сайкенева**  
Доктор философии (PhD)

### **3.1 Структура мира: «свое» и «чужое» пространство у казахов**

В процессе освоения мира и идентификации себя как части природы человек познавал мир посредством разделения окружающего пространства на сакральное и профанное. Эти оппозиции меняли своё содержание, и в разных культурных сферах имели различные функции и значения.

Так, со временем пространство бытия стало делиться на «своё» – культурное и «чужое» – природное. И это, как известно, было связано с появлением рационального познания мира.

В традиционном мировоззрении кочевников, к примеру, горизонтальное пространство в процессе освоения получало статус «своего» – обжитого, в то время как «чужое» ассоциировалось с отдалёнными, не освоенными или принадлежащими чужим родам территориями. Таким образом, оппозиция «своё» и «чужое» выражалась взаимосвязью действий человека по отношению к определённой территории. Также ее удалённость от сакрального центра, делает ее «чужой» по отношению к человеку. Данная оппозиция встречается повсеместно и является ключевым аспектом в познании окружающей среды и себя самого.

Бинарная оппозиция свой/чужой становится одним из основных составляющих символической классификации семантических оппозиций. Как пишет Ю. М. Лотман, всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (свое) пространство и внешнее (их), которые предстают соответственно, как космос и хаос. При этом человек изначально погружен в реальное, данное ему природой пространство, но это оказывает непосредственное влияние на то, как он моделирует мир в своем сознании [1, с. 175–176].

Кочевой образ жизни казахского народа, связанный с освоением степных просторов, подчинением временным циклам, выработал особые гармоничные взаимоотношения с природой. Традиционное мировоззрение, основанное на пространственных оппозициях получило свое отражение в ритуально-бытовой практике казахского народа. Например, во время кочевка очищается пространство от влияния нечисти (пустовавшая зимовка переходила во власть «чужих»), прогоняют скот меж двух огней после зимовки (возвращение с «чужого» пространство в «свое»). В ритуальной практике имитация образа «чужого» с целью актуализации первозданного хаоса, например, использовалось подгибание ноги жертвенному животному (искусственная хромота) во время ритуала «моление горам».

Э. Кассирер полагал, что в культуре смыслы выражаются посредством пространственных отношений. В картине мира казахского народа пространство, безусловно, имеет свои сакральные и профанные качества, и человек в тот или иной период своей жизни должен был перейти из профанного пространства в сакральное в обряде инициации. И иницируемый становится символически «чужим» для «своих». Данные этапы перехода (смены статуса) описал А. Ван Геннеп в «Обрядах перехода» [2], где выделял не только поэтапную смену статуса, но и акцентировал внимание на пространственных перемещениях от центра к периферии. Данное движение в профанном и сакральном пространстве с постоянным отделением и включением в «свою» группу связано с пограничным состоянием, которое соотносится со структурой мира и жизненными циклами природы.

В культурной антропологии бинарная оппозиция часто выступает этнодифференцирующей. В традиционном казахском обществе род определял принадлежность человека к «своему» или «чужому», это отражено в традициях, нормах и этикете поведения. Данные нормы показывают социальные взаимоотношения людей. В широком смысле, это этикет общения с чужаками, приобщение невесты из чужого рода к семье, «очеловечивание» новорожденного и т.д. [3, с. 75]. В более частном случае речь идет о разных социальных группах (возрастных, гендерных различиях), где, например, женщина выступает «чужой» по отношению к мужчинам рода.

Семиотические исследования последних лет уделили немало внимания концепции «своего-чужого» пространства: в «Семиосфере» Ю. М. Лотман отмечает особый статус «границ», где знаковость усиливается [4].

Так, в быту кочевых тюрок «свое» пространство очерчивается порогом или коновязью, в более широком охвате родовой горой или рекой. И данные пограничные территории наделяются наивысшей сакральностью. В. Н. Топоров и Вяч. Вс. Иванов в своем исследовании «Славянские языковые моделирующие семиотические системы» выделили не только основные противопоставления по признаку «свой – чужой», но и то, что они могли находиться в синонимии друг к другу и были главной оппозицией к главному противопоставлению. Данное отношение нашло отражение в обрядах социализации, где беременная выступала оппозицией к не беременным женщинам, но в тоже время все женщины выступали оппозицией к мужчинам рода, таким образом они были в отношении синонимии к друг другу [5, с. 63].

Обряды и традиции любого народа представляют собой мнемоническую и коммуникативную систему, которая направлена на сохранение и передачу важной информации, происходящих в определённой плоскости – в пространстве и во времени. И посредством бинарных оппозиций кодировались культурные нормы и картина мира человека.

Бинарная оппозиция «свой-чужой» является основной концепцией противопоставления, которая прослеживается на всех уровнях культуры и направлена на укрепление культурных границ – семиосферы культуры.

Бинарные характеристики пространства, рассматриваемые через призму ритуала, помогают реконструировать представления о трехчастном делении мира, сакральный центр, и их символические дериваты в профанном мире.

Период, когда «культурное» начинает дифференцироваться от «природного» характеризуется активным мифотворчеством. И первым мифом является миф о создании земли. Первые мифы о создании земли также имели бинарный характер. Мифология тюркских народов в основном выстроена вокруг двух богов-демиургов – Ульгень (божество верхнего мира) и Эрлик (владыка нижнего мира).

Упорядочение, предшествующее созданию трехчастной модели мира, описано в мифах тюркского народа, одним из древних мифов, где появляется противопоставление сохранился у хакасского народа. А. М. Сагалаев считает, что данная версия является более архаичной, потому что божества – демиурги изображены в виде птиц [6, с. 26]. Легенда рассказывает о двух утках: «Одна из них посылает другую за песком на дно реки. Тот песок, который первая утка получила от второй, она толчет колотушкой девять дней, и в результате образуется земля. Песок, который посыльная утка сохранила у себя, превратился в высокие горы. В наказание за утайку первая утка не дала ей земли для проживания. Провинившаяся всё-таки выпросила землю размером со след трости, проткнула землю и ушла в отверстие. Так они разграничили места обитания и сферы влияния» [7, с. 17].

Так создается двухчастная модель мира с двумя противоборствующими божествами. Боги-демиурги, выступающие в виде птиц, указывают на их принадлежность к небесному миру (божественному миру), птицы в мифопоэтической картине мира тюрков маркируют небесное пространство. Оба божества в начале времен принадлежали к верхнему миру, до того, как одного из них не свергли в подземный мир, где он принимает иной образ, характерный для подземного пространства. Бинарность приводит к созданию «границ» – деление территории на «свою» и «чужую», следовательно данные границы необходимо было маркировать и они в профанном мире получили маркировку в виде природных объектов или их аналогов в материальной культуре народа.

В более поздних мифах появляется непосредственно сам бог – Кудай или Ульгэн, который создает землю. В мифе рассматривается бескрайнее море, над которым носился Ульгэн. Ему не было места, где стать и он услышал голос в себе: «Алдында тут, алдында тут» – Впереди хватай, впереди хватай – и произнес эти слова, а вместе с тем, простерши руки, схватил перед собой» [7, с. 18]. Так перед ним из воды возникает камень, он садится на него и продолжает творить, «озвучивая» действия. Таким образом слово и действие становится первичным в ритуале. Р. Барт утверждал: «Смысл есть лишь там, где предметы или действия названы...» [8, с. 114–115].

Мир создавался и пространство осваивалось посредством «имя наречения». Во многих мифах непосредственный порядок на земле утверждается после того, как ее разделяют мировой осью. Мир создаётся и задаются его

основные пространственные координаты. Каждая из зон в данной структуре имеет свои маркеры, указывающую на «свою» территорию. Возможность распознавать «свои» границы становится возможным благодаря объектам, соотносящимся с мировой осью – мировое дерево, мировая гора, мировая река.

### **Мировое дерево**

После разделения неба и земли создается трехчастная модель мира, которая была разделена мировой осью – мировым деревом. Мировое дерево как центр мира в мифоритуальной традиции, выступая как универсальный символ архаической картины мира, вместе с тем получает в каждой культурной традиции различные эстетические интерпретации. Как известно, космогоническая мифология народов мира сходится в едином сюжете о безначальном хаосе, упорядоченном затем при помощи установления центра, оси мира, обычно, это дерево или гора, превращаемого таким образом в космос [9, с. 8].

Универсальность толкования символа мирового дерева объясняется тем, что он появился в архаичный период, когда складывались первые представления о мироздании. В мифологии народов мира, дерево является сакральным местом, где зарождается пространство и время и сама жизнь. Так мировое дерево разделяет вертикальный мир на три уровня, в среднем мире на четыре направления света. В. Н. Топоров полагает, что вертикальное членение демонстрирует космическую структуру мира, в то время как горизонтальное – структуру ритуальных действий [10, с. 20]. В дальнейшем бинарная структура мира прежде всего будет реализовываться в горизонтальном пространстве, т.е. в ритуалах и бытовой жизни традиционного казахского общества с целью выявления «своего» и «чужого».

Многие ученые обратили внимание на универсальность концепции мирового дерева, Дж. Фрезер на примере своего классического труда «Золотая ветвь» представляет богатый материал по представлениям народов мира о дереве и ритуалах, связанных с ним [11]. М. Элиаде, В. Н. Топоров анализируя древность и универсальность образа, приходят к выводу, что знаковость мирового дерева часто переносится на бытовые предметы, которые в дальнейшем наполняются сакральным смыслом [12], [10].

У казахов мировым деревом является Байтерек – священный тополь, сегодня, будучи центральным символом столицы, он символически маркирует освоенную территорию, центр нашей страны, тем самым реконструируя традиционную этносемиосферу.

В профанном мире людей дерево становится сакральным местом, где проводятся различные ритуалы, одним из важнейших ритуалов является ритуал воссоздания мира, который направлен на гармонизацию пространства. В быту, несмотря на существующие запреты и предписания, границы «своего и чужого» пространства нарушались и требовалось провести ритуалы воссоздания космоса. Ч. Валиханов писал: «Дерево, одиноко растущее в степи, или уродливое растение с необыкновенно кривыми ветвями служат предметом поклонения и ночевки. Каждый, проезжая, навязывает на это



дерево куски от платья, тряпки, бросает [рядом с деревом] чашки, приносит [в] жертву животных или же навязывает [на него] гриву лошадей» [13, с. 227]. Мировое дерево не просто делит три мира, оно своими частями означает зоны принадлежности каждого существа тому или иному миру. Тем самым становится маркером границ миров. Именно поэтому для ночевки выбирали местность, где есть хотя бы одно дерево, так как это пространство считалось «обжитым» – «своим», освященным.

Мировое дерево находит свои дериваты в повседневной и ритуальной практике казахского народа. Будучи центром мира, оно также находит свое «центральное» расположение в юрте (жилище) в виде бакана. Юрта по аналогии со вселенной имеет трехчастное деление. Бакан также, как и мировое дерево упорядочивает пространство. Бакан является деревянным шестом-подпоркой при помощи, которого устанавливали шанырак (купол юрты), укрепляли шанырак во время сильного ветра, роженица опиралась на бакан во время родов. Кроме прямых бытовых функций бакан имел сакральные функции, которые в полной мере раскрывают его символический смысл. Смысловое многообразие бакана в быту и в ритуальной практике объясняется символом, который он транслирует. (Далее в обрядах жизненного цикла и бытовых запретах мы более детально рассмотрим его символические значения). Аналогом мирового дерева также выступает коновязь, которая кроме своего бытового применения имеет сакральную функцию, как освоение пространства – его освящение. Пространство, которое не было «обжито» является опасным – «чужим». Мировое дерево, некогда установленное с целью упорядочения хаоса, является символом порядка, местом, где создан мир, следовательно, пригодным для жизни.

В космогонических мифах казахского народа Темир казык (железный кол) – Полярная звезда, вокруг которой ходят два коня – Кастор и Поллукс. В качинской легенде Полярная звезда (железный кол) является концом посоха, который вбил творец во Вселенную, чтобы упорядочить хаос [14, с. 185]. Таким образом, установленная коновязь символически указывает на обжитую территорию и является репликой самого мирового дерева.

Аналогом мирового дерева в ритуальной практике казахского народа могут выступать разные предметы. На западе Казахстана широко распространённой практикой является установление кулпытасов. Кулпытас (стелла) – надгробный памятник, который по мнению С. Ажигали имеет отношение к древнему индийскому обряду ашвамедхи, «суть которого заключалась в принесении космической жертвы коня, заменявшей древнее человеческое жертвоприношение, у мирового столба-дерева» [15, с. 415]. В процессе ритуала ашвамедхи конь, который в дальнейшем будет принесен в жертву в течении года свободно пасся и передвигался в любом направлении, если он забредал на «чужую» территорию, то данные земли захватывались. Данный ритуал, как и возведение могил у казахов или ритуал «моления горам» тюрков Южной Сибири показывает процесс «обживания» – маркирования территории, то есть создание мира заново.

## Мировая гора

Мировая гора является ещё одним маркером центра мира. В культуре почти каждого народа имеется священная гора, к примеру, Фудзи у японцев, Алтай у тюрков, Тайшань у китайцев, Олимп у греков и т.д. Согласно М. Элиаде, в древности для того, чтобы жить и создавать свой мир, необходима была некая точка отсчёта, и такой точкой становится «центр мира» – священный центр, место, где зародилось пространство и время [12, с. 38–39]. Таким местом отсчёта вокруг которого выстраивается пространство города могло быть храмом или священная башня и непосредственно сама гора. Гора, будучи природным объектом, как и дерево, маркирует пространство «мира», так вершина горы является местом обитания духов и богов, часто казахские баксы (шаманы) призывают своих духов помощников, которые якобы живут на вершине горы. Так, каждая священная гора имела своего *ие* (хозяина), который покровительствовал баксы.

«...С великих Чингизовых гор святой,  
С вершины Красных гор  
Дева святая,  
С вершины Баянаула  
Коныр святой,  
С вершины Огузских гор  
Огуз святой,  
Тот, кого мертвым нельзя назвать,  
Тот, кого живым нельзя назвать, —  
Ата-Коркыт святой,  
Каракерей Кабанбай  
Гусеголосый Казыбек,  
Сын Шакшака Жанибек,  
Дальний предок (рода) таз  
Гриф-Стервятник» [16, с. 13].

У подножия горы расположены люди, а вот пещеры и ущелья являются проходом в подземный мир. Любого рода разлом, ложбина или овраг для казаха ассоциировался с «чужим» пространством. Такие места старались избегать особенно ночью, в это время нечисть вступала в свои полноценные права. Пещера у тюркских народов на семантическом уровне ассоциируется с лоном матери, также имеет животворящие функции. По сей день среди казахов сохранился культ почитания гор и пещер, бездетные женщины приходят в пещеры с целью излечения своего недуга.

В мифологии тюркских народов сохранилась легенда о мальчике, которому враги отрубили руки и ноги, бросили в болото, его нашла волчица и выкормила в пещере. В дальнейшем среди их детей, которые были рождены в пещере, Ашина становится родоначальниками тюркских племён [17, с. 221]. Пещера, выступая лоном матери, также символизировала и могилу, захоронения в пещерах были частой практикой у многих народов. В мифопоэтической картине мира тюрков гора выступает маркером родовых земель, а умершие предки были дарителями «кута».

3. Наурызбаева, ссылаясь на исследования С. Кондыбая и А. Кажгали улы, которые на семантическом уровне сопоставляли пещеру с лоном матери, делает выводы, что захороненный в насыпном кургане покойник находится в символическом плане не под землей, а в горе, внутри горной пещеры/полости [18, с. 88].

Смерть для кочевников никогда не была абсолютным концом всего. Он отправлялся в путь к предкам, которые в дальнейшем становились сакральным фондом «жизни» для своих потомков. Умершие предки мыслились покровителями своих живущих потомков. Изъятые смертью из общества и перемещенные в мифическое (дикое) природное пространство, они становились своеобразным резервом рода, выступали не только защитниками, но и подателями жизни [19, с. 218].

Мировая гора и дерево иногда дополняют друг друга. Так у тюркских народов Южной Сибири сохранился ритуал «воссоздания мира», где на священной горе вокруг четырёх берёз проводят ритуал «моления горам». Весной на одной из родовых гор выбирают место, где растут березы. Там по направлению к востоку разжигают костер и начинают движения от восточной берёзы и к следующей, обвязывая их одной нитью по движению солнца, таким образом воссоздают не только само пространство, но и ход времени [7, с. 25–26].

По мнению авторов монографии «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири», буквальная копия четырех берез является структура казахского кладбища. Туда, к башням из сырца или плитняка, в прошлом приходили просить об излечении от болезней, бесплодия, там приносились жертвы [7, с. 26]. Интересным является дублирование символов, зачастую аналогией мировой горы и дерева может быть дерево, выросшее на могиле. Такое дерево, ко всему прочему, может указывать на святость покойного и возносить его в ранг «*эулие*». Ранее у казахов практиковалась клятва сломанной веткой от такого дерева, так скорее всего в свидетели призывали покойного, а ложные показания приводят к небесной каре.

Дж. Фрезер рассматривает мифологический эпизод об особом условии убийства Арицийского жреца: для этого необходимо было сорвать омелу, которая якобы была местом хранения его души. Следовательно, дерево могло быть и хранителем души умершего.

И. Ибрагимова приводит сведения о том, что казахи практиковали моления на могилах с целью получения потомства: «Бесплодные женщины, чтобы родить детей, отправляются на ночь на могилу усопших знатных людей, где джанлык (душу) приносят в жертву барана во имя того покойного, к которому обращаются с просьбой ей помочь» [20, с. 150]. Таким образом, могилы аналогично горе выступают местом зарождения жизни. В целом могилы, холмики, насыпи – все это является аналогом мировой горы и имеют те же сакральные функции. Мировая гора и ее дериваты в космогонии казахов ассоциируются с жизнедающими силами. Трехчастная структура мира соотносится с пространственными характеристиками горы и пещеры.

Верх горы является пространством обитания божеств и духов, основание горы выступает «своим» пространством, а пещера «чужим», подземный мир является и местом зарождения жизни, и конечным пунктом отправления для умерших.

### **Мировая река**

Еще одним маркером границ является река. В культуре народов мира, в особенности у речных цивилизаций реки играли важную роль. Около рек проводили ритуалы, посредством реки усопших отправляли в потусторонний мир, например, Сарасвати у индуса, где проводили обряд кремации и развеивали прах усопшего; мрачный Стикс в греческой мифологии, по которой отправлялись умершие в царство Аида. Вода, в тюркской мифологии выступала изначальным хаосом и носит негативный характер. Она ассоциируется с границей потустороннего мира. Согласно С. Каскабасову, устье реки ассоциируется с нижним миром, это помогает понять семантику выражения «Су аяғы Құрдым» (Устье реки – Пустота). Автор приводит в пример высказывание из эпоса «Баян-сулу – Козы-Корпеш»: «По пути ему встречается гонец, спешащий сообщить Сарыбаю радостную весть о рождении сына, и спрашивает у Карабая, не видел ли он его. Тот отвечает: «Сарыбай су аяғы Құрдым кетті» («Сарыбай ушел к устью реки Курдум, т.е. в пустоту»). Это выражение в свете мифологических представлений означает, что Сарыбай ушел в нижний мир, т.е. умер» [21, с. 265].

Также широко известен миф о Коркыте, который пытаясь избежать смерти объездил все уголки мира, и нашел свой покой на реке Сырдарье, где, играя на кобызе, долгое время удерживал смерть на расстоянии, и только впад в сон дал возможность змее укусить его. Поэтому призывая Коркыта, шаманы его называют: «Әлі десем – өлі емес, тірі десем – тірі емес, Ата Қорқыт әулие» («Сказать мертвый – не мертвый он, сказать живой – не жив он, Коркут-ата святой»).

Не случайным является расположение Коркыта в «центре мира» под деревом и у реки: данная легенда отсылает к более древнему мифу об Айдахаре, каждый год пожирающего яйцо птицы Самрук, которая гнездится на верхушке священного Байтерека. Яйцо в мифологии народов мира ассоциируется с космосом, из которого зарождается мир, а змеи ассоциируются с нижним (водным) миром, следовательно хаосом. Возможно, смерть Коркыта от укуса именно змеи также демонстрирует борьбу с хаосом. Он остается в устье реки и является первым шаманом казахского народа. С представлением, что устье реки является потусторонним миром вероятно, связана древняя семантика казахских выражений «Су аяғы – ер Қорқыт» («Устье реки – Коркут храбрый») и «Су аяғы Құрдым» («Устье реки – пустота»), которые должны быть истолкованы в свете шаманистского представления о реке как о модели мира, где начало реки – небо (верхний мир), середина – центр (земля), а устье – подземелье (мир мертвых). Значит те, кто живет у устья реки, считаются одновременно умершими и бессмертными, они всемогущи [21, с. 265].

Вода, фигурирующая в легендах и мифах о творении мира, является символом первозданного Хаоса. Интересным является запрет, сохранившийся у

хакасов заходить в юрту, где есть беременная женщина в период половодья реки. Исходя из мифических характеристик воды, как порождающего начала стоит предположить, что у хакасов беременная женщина была в одном семантическом ряду с рекой в период половодья [7, с. 18–19]. Следовательно, вода (река), также, как и дерево и гора является неким природным источником жизни и смерти.

### **Горизонтальная модель мира**

Вертикальная модель мира казахского народа демонстрирует мифическую структуру мира, священный – божественный вверх, человеческий – срединный мир и нижний – потусторонний мир. Но параллельно с вертикальной моделью была и горизонтальная, которая выражалась посредством середины и четырёх направлений света, проявляемые в пространственной модели ритуала и в повседневности.

Вышеупомянутый ритуал «воссоздания мира» чётко обрисовывает древнетюркские представления о мире, где четыре стороны света, объединённые центром, создавали мир. Ритуал проводили весенним утром, в местности, которую соотносили с мифическим центром – на горе с четырьмя берёзами. В процессе ритуала начиная с востока обходят все деревья по кругу, при этом восхваляя все видимые и невидимые горы и путём номинаций (реальных топонимов) как бы создают *пространство*. После того как поочерёдно обвяжут нитью все берёзы, западной березой замыкают пространство [7, с. 25]. Таким образом называя и замыкая пространство, «обживают» территорию – воссоздают мир заново. Данный обряд также отсылает к мифу, где Ульгень называя объекты, создавал мир.

Структурно-семиотическая модель мира постоянно воссоздается внутри культуры. Это можно наблюдать и в других ритуалах жизненного цикла. В подобных ритуалах важную роль играют символы, древние культурные коды, которые в дальнейшем становятся фундаментом традиций. К. Леви-Строс полагал, что символы играют роль специфических единиц мышления, они обладают промежуточным логическим статусом между конкретно-чувственными образами и абстрактными понятиями [22, с. 25]. Повторяющиеся действия и символы древних универсальных систем помогают передавать информацию из поколения в поколение.

Еще одним примером проявления горизонтальной модели мира в казахской культуре являются юрта и коновязь, которые по своей структуре также соотносятся с трехчастной вертикальной моделью мира и отображают представления казахского народа о вселенной.

В мифах о создании космоса основную роль играет момент упорядочивания пространства, когда творец неким предметом, который выступает осью мира, упорядочивает мир. В быту казахского народа многие вещи имели «двойную природу», одна из которых была функциональной, а вторая – знаковой. Для упорядочивания, «обживания» пространства казахи использовали коновязь. Установленная коновязь указывала на «свою» территорию как на сакральном, так и на профанном уровне. Так при встрече гостей хозяин встречает их у коновязи и провожает их до коновязи

[7, с. 71]. Коновязь тем самым отображает «свою» границу за чертой, от которой начинается «чужое» пространство. Таким образом, коновязь была репликой мирового дерева, а пространство вокруг него символизировало освоенное – «обжитое» пространство человека.

Сакральную функцию коновязи внутри юрты заменяет бакан. Бакан (шест-подпорка) используется для установки шанырака (сводчатая часть юрты). Юрту обычно устанавливали женщины и ее составные части являются частью приданного девушки, но шанырак и косяк двери юрты всегда привозила сторона жениха и поднимал шанырак во время возведения юрты только мужчина.

Пространство юрты делится на мужскую – правую и женскую – левую часть, в убранстве юрты отражается размещением предметов мужского и женского обихода. Так, бинарная оппозиция внутри юрты реализуется противопоставлением мужского и женского. Самой важной частью юрты является *төр*, противоположная сторона от двери, по правую сторону от *төра* – мужская часть, по левую – женская. По этикету казахского народа гости располагались в юрте соответственно их половому и возрастному признаку. Женщины сидели слева от *төра*, младшие женщины и дети сидели у входа слева от *төра*, старшие мужчины сидели на почетном месте *төр*, и по возрасту и статусу справа к двери рассаживали младших по возрасту мужчин, девочки, достигшие половой зрелости, также сидели по правую руку от отца, так как они считались *гостьями* в доме. Так восседающие вокруг *дастархана* (*стол*) гости и сама семья символически демонстрировали цикличность жизни и преемственность поколения как проекция космоса казахской культуры.

Трехчастность структуры мира в юрте реализуется посредством шанырака как символа верхнего мира, кереге(решетчатый остов юрты) и настенное убранство как символ среднего мира, и напольные алаша и текеметы (ковры) как символ нижнего мира. Декор каждой из этих частей символически отображает функции данных миров и служит оберегом от внешнего «чужого» мира [23, с. 37–39].

Ритуалы, направленные на «освоение» пространства, проводились у очага, поскольку он является хранителем семейного благополучия. Как только устанавливается новая юрта, хозяйка наливает в огонь жир и просит предков благословить их дом. Этот обряд повторяется, когда в семью приходит невеста и ее приобщают к духам предков. Так создается «свое» пространство и укрепляются границы между мирами.

В мифологической традиции мир надежен, если одни и те же координаты подтверждаются для всех его сфер. Он становится повторяемым и, как следствие, – подвластным людям [7, с. 26]. Во всех казахских ритуалах можно наблюдать структуру, в которой бинарные оппозиции и преодоление хаоса отсылают к «первоначальному» – созданию мира. Посредством же ритуалов преодолевается кризис и гармонизируется пространство.

### 3.2 Пространство «своего-чужого» в традиционных казахских обрядах жизненного цикла

Обряды жизненного цикла часто называют переходными, ключевыми, узловыми, они направлены на получение определённого социального статуса. Они сопровождают человека от колыбели и до погребения, имеют структуру, которая сопоставима с идеей «своего» и «чужого» в пространственных координатах модели мира казахского народа. Ключевые моменты: рождение – брак – смерть в ритуалах соотносились с мифическим рождением космоса. В процессе перехода человек находится в сакральном мире, где вещи обретают свою знаковость. В этот момент актуализируются первозданное пространство и время, следовательно, данный этап опасен дестабилизацией гармонии общества.

«Свой – чужой» в разных пластах культуры проявлялся по-разному, в обрядах жизненного цикла это могло быть противопоставление двух родов в свадебных обрядах, в родильном комплексе обрядов получения «чужого» (младенца) с целью «очеловечивания» и создания «своего», в погребально-поминальном обряде переход умершего от «своего» к «чужому». Все эти обряды в аспекте движения в сакральном пространстве демонстрируют поэтапную смену статуса человека при помощи разных ритуалов.

#### Обряд бракосочетания

В контексте «свой – чужой» обряд бракосочетания отображает коллективное и индивидуальное преодоление «чужого» пространства с целью побратимства и создания союза.

Целью союза молодых было не сколько индивидуальные желания, а коллективная необходимость укрепления межродовых отношений. Поэтому первыми ритуалами были ритуалы получения благословения предков, которые направлены на получение «күт» ребенка. У казахов архаичное значение понятие «күт» было близко к южносибирскому «күт» в значении «зародыш», «эмбрион», «жизненная сила», отражало представление о зарождении жизни и развитии жизни [26, с. 12]. Постепенно круг значений начал расширяться и включил такие понятия как благополучие и счастье и т.д. Это прослеживается в казахских поздравлениях «құттықтау», «құтты болсын», поздравления, пожелания счастья. Н. Шаханова сопоставляет «күт» с иранским «фарном», который сопоставляется с царской властью, величием [26, с. 14]. Фарн изображался в виде барана с рогами. Баран на территории передней и Центральной Азии был символом достатка, великолепия, пышностью [27, с. 80–82]. Концепция күт охватывает все благостные события, например, как получение «күт» ребенка – рождение ребенка, «күт» скота то есть увеличение голов скота, «күт» дома, который притягивает хорошие события и достаток. В обряде бракосочетания «күт» рассматривается непосредственно как «душа» ребенка.

Одним из первых этапов бракосочетания является сватовство. И в данном обряде прослеживается бинарность. Бинарная оппозиция в данном обряде выражается тем, что брачующиеся являются чужеродными. И весь комплекс

ритуалов бракосочетания направлен на преодоление «чуждости» и проведения ритуала символического побратимства.

Обряд бракосочетания начинается задолго до фактического брака. Это связано с тем, что не только молодые, но и два рода будут «нарушать» границы «чужого» и проходить этапы сближения и смены статуса.

Первый этап характеризуется нарушением границ пространства семьи невесты – гонцом, которого называли «жаушы». На роль жаушы, по мнению Ш. Тохтабаевой, всегда выбирали красноречивого, находчивого человека, который сможет свои красноречием расположить к себе отца невесты. Его внешний вид и поведение отходят от нормы этикета гостя. «Садясь на коня “джаучи” с одной ноги запускает чембары (штаны) за голенища сапога, а с другой выпускает на сапог» [28, с. 27]. Он прямоком проходит на *төр* (самое почетное место в юрте) и просит постелить ему *көрпе* (стеганное одеяло). А. Толеубаев, акцентируя внимание на заправленной и спущенной штанине, полагает, что она имеет сексуальную семантику [29, с. 15].

Жаушы не говорит напрямую о цели своего приезда, а разными намеками, иносказательно сообщает о том, что девушка им приглянулась и хотят ее засватать. Поведение, которое имеет искусственную знаковость направлено на достижение определённой цели. Во-первых, вольное поведение гонца, и проход на *төр* без приглашения, характеризуют его как «чужого», который нарушает границы и нормы дозволенного. Во-вторых, внешний вид *жаушы* также демонстрирует некое «пренебрежение» этикетом, тем самым будто пытается нарушить гармонию. В. Топоров считает: «Существенно, что только для человека символические формы поведения могут приобретать более высокий статус, чем естественные (“натуральные”) формы поведения. Лишь на человеческом уровне знак важнее и насущнее, т. е. „реальнее» того, что он обозначает» [30, с. 54]. И в-третьих, иносказание, «инаковое говорение» на семантическом уровне указывает на отклонение от общезыковой нормы, тем самым демонстрирует его «чуждость». Возможно, для носителей культуры внешний вид жаушы и его поведение на семантическом уровне понятны, потому что такое поведение лишь позволительно хозяину дома, следовательно, здесь идет намек на очень близкое «сближение». Если отец девушки согласен с условиями он дарит жаушы «шеге шапан», Х. Аргынбаев объясняет данный обряд тем, что «пригвозденный шапан» сделает данный союз нерушимым [31, с. 158].

Возвращающийся обратно с «шеге-шапаном» жаушы как бы показывает, что границы открыты для сближения. Этот первый шаг, нарушающий границы и миропорядок семьи/рода, является первыми шагами освоения «чужого» пространства.

После предварительных договорённостей главная сватья приезжает в дом невесты с целью знакомства. Специально для сватов готовят блюда «төстік» и «құйрық – бауыр». Еда в ритуалах выступает медиатором, согласно К. Леви-Строссу, противопоставления такие как природа – культура, сырое – варёное показывает процесс отделения человека от природы, приготовленная еда – это переход от одного состояния в другое.



В ритуалах совместная трапеза, также отражает процесс сближения «чужого» со «своим». В пищевом коде казахского народа разные части тела жертвенного животного предназначенные конкретным гостям несут большую семантическую нагрузку. В. Топоров считает, что акт еды выступает как отмеченный на рубеже любых двух временных циклов, т.е. на пороге, перед тем как вступить в новое неизвестное состояние [32, с. 164]. «Құйрық – бауыр» подаваемый сватам несет в себе два основных смысла, первое – побратимство, то есть преодоление границ «чужого» и получение статуса «своего» посредством совместной трапезы. Бауыр (печень) в культуре тюркских народов символизирует родство. Э. Л. Львова и др. по этому поводу отмечали следующее: «В тюркской традиции печень выполняла функцию воспроизводства. «Вышедший родившийся из печени» – так характеризуются многие эпические богатыри...Вероятно, появление концепта «рождающей печени» было обусловлено слабой дифференцированностью внутреннего строения человека в мифологической анатомии. «Выйти из печени» означало, по-видимому, то же, что и «выйти из внутренностей» [19, с. 70–71]. Следовательно, разделив в совместной трапезе печень, два рода становились родственными. Печень как рождающее начало также имеет свое место в родильных обрядах. Она используется баксы для активизации женской плодотворяющей функции.

Таким образом, печень в ритуалах казахского народа на семантическом уровне демонстрирует родство и рождающее начало. Второе, *құйрық* (курдюк) для кочевого народа, бесспорно, был символом достатка, благодати. Мелко порезанный кусок жира был связан с идеей плодородия. В. Топоров пишет: «Мифологическая роль еды не может быть понята в полной мере без учета связи еды со всеми тремя элементами комплекса смерть – плодородие – жизнь и жертвоприношением, в котором мистерия смерти, гибели путем расчленения, разъятия частей, размельчения должна вызвать состояние плодоносящего изобилия и жизненного цветения» [32, с. 164]. *Тәстiк* в свою очередь можно рассмотреть как блюдо, приобщающее к обществу и также как «шеге шапан», символ нерушимости союза. Обычно совместное поедание *тәстiк* равнозначно подписанию договора. Совместная трапеза сопровождалась объятием сватов, которое называлось «*тәс қағыстыру*», по сведениям А. Толеубаева, в некоторых местах сохранился обычай, когда сваты делали надрез на пальце и прижимали к друг другу, или же опускали пальцы в чашу с кровью жертвенного животного и также прижимали пальцы, этот обряд символизировал их будущее кровосмешение [29, с. 16].

Второй этап сватовства, где посредством совместной ритуальной трапезы преодолевается «чуждость» двух родов, дублируются разными ритуальными действиями, такими как дарообмен, объятия, пускание крови. Все эти ритуалы являются этапами перехода. Обычай дарообмена, как и символическое смешение крови А. Ван Геннеп рассматривает как своего рода «приращение» [2, с. 32–34].

Среди жертвенных животных, закалываемых в процессе сватовства, играет важную роль «*әлі – тірі*» (живой – мертвый), отец жениха для жертвы выделяет одного барана, которого закалывают в честь *арухов* (духи предков): для

того, чтобы два рода соединились, необходимо было испросить их разрешения. У казахов сохранилось высказывание «*Әлі риза болмай, тірі байымайды*», что значит – «пока умершие не будут довольны, живой не разбогатеет». Еда – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически; в акте еды космос (тотем, общество) исчезает и появляется [33, с. 64]. И только после получения благословения предков продолжается сватовство.

Сватовство продолжается рядом различных игр, шуточных издевательств над сватами. Н. Гродеков, И. Алтынсарин описывали различные глумление, которые порой выходили за рамки приличия, так свата или тому, кто его представляет одевали женский головной убор, садили задом наперед на быка, и гоняли их по степи [34, с. 106], [35, с. 60]. Могли оседлать и верхом скакать, это называли «*алты қатын жортақай*», Х. Аргынбаев объясняет, что целью таких действий со стороны родственников невесты получение выкупа, подарков. И всего этого можно избежать если своевременно откупиться или мастерски отшутиться [31, с. 161].

Ссылаясь на богатый материал Дж. Фрезера о Сатурналиях, можно отследить разного рода глумления и ритуальные «убийства» царей и богов плодородия. Смех и издевки сопровождающие такого рода празднества имели на семантическом уровне плодonoсящий, умножающий смысл. О. Фрейденберг считает, что смерть богов плодородия происходит среди веселья в обстановке переодевания и глумления. Это не просто модернистская радость врагов. Нет, подобно «состязанию», «смех», «инвектива» и «сквернословие» – метафоры смерти, но смерти плодородящей, смерти в момент предела, за которым наступает жизнь [33, с. 104].

Возможно в этом следует рассмотреть и процесс перехода от «чужого» к «своему», такие ритуалы были свойственны разным традиционным обществам, где иницируемый отделяемый от общества и находившийся в промежуточном состоянии проходил разные испытания. Иницируемого могли бить, унижать, тем самым демонстрировали его «несоответствие» нормам. В случае со сватами, такого рода издевательства завершаются дарением подарков – посвящением в круг «своих». В целом же казахи к сватам относились очень почитательно, и всегда радушно – «*Құдаңды құдайындай күт*», что значит встретить своих сватов как богов.

Завершающим этапом сватовства была первая часть взноса калыма и девушке обычно одевали сережки, которые говорят о новом статусе невесты. С этого момента девушка также постепенно начинает отделяться от «своего» общества и проходить промежуточные этапы и придерживается ряда ограничений. Ее не оставляют одну, если приходят гости она сидит за занавеской «*шымылдық*», везде ее сопровождают снохи, иногда даже придерживают за руки, демонстрируя ее немощность. Ее активность в общественной жизни снижается это сопоставляют с угасанием жизни.

После того, как мероприятия, связанные со сватовством, завершаются, наступает новый этап, когда жених до самой свадьбы несколько раз «тайно» посещает невесту – «*ұрын бару*». И данный обряд является первым шагом в преодолении или нарушении границ «чужого» самим женихом.

Ключевую роль в данном обряде играет «женге» (сноха), которая все организует. Сноха в роду мужа несмотря на ее статус жены всегда на сакральном уровне будет оставаться «чужой». Все женщины, некогда пришедшие в этот род, остаются чужими, этим объясняет запрет на участие в обрядах жертвоприношения для родовых гор на Алтае.

Сноха, будучи «чужой» в обряде «*ұрын бару*», является медиатором, посредником в преодолении границ. Встречи проходили в темное время суток, так подчёркивается «пороговость» ситуации, и временной отрезок, когда активируются «чужие». Юрту для встреч выставляют подальше от аула, это говорит о постепенном преодолении «чужой» территории. Жених заранее подготавливает подарки и если все останутся довольными, то такие встречи продолжают до полной выплаты калыма. Первой и самой важной частью калыма была жертва «*өлі – тірі*», которая предназначалась для предков и только после нее дозволены тайные посещения. Казахи говорят: «*Өлі-тірі кірген соң, өлі күйеу жатпайды*», что значит послы выплаты «*Өлі-тірі*» жених имеет права на посещения [29, с. 18]. В период посещения с каждым разом юрта все ближе располагалась к аулу, что демонстрирует постепенное приобщение жениха к семье невесты.

После окончательной выплаты калыма, договариваются о дне свадьбы. Первая часть свадьбы проходила в семье невесты. До официального прихода жениха, невеста несколько дней прощалась с родственниками, друзьями. Сохранились сведения, что ее выносят на белой кошме, что является аналогичным обряду выноса покойного [36, с. 69]. Переход невесты в новый социальный статус возможен лишь после «смерти».

Жених, приехавший за невестой, продолжает преодолевать «чужое» пространство. На пути в дом тестя жениху устраивали преграды - клали «бакан» (приспособление для поднятия шанырака или его подпорки в непогоду), натягивали «жели» (длинная веревка или балка, к которой привязывают жеребят и дойных кобыл) [20, с. 137]. Все эти предметы связаны с идеей плодородия, с родовым благополучием, поэтому перешагивать их нельзя. Он откупается подарками для преодоления этих преград. Данные преграды на семантическом уровне аналогичны с препятствиями во время инициаций.

В доме невесты проводят первый этап свадьбы, для празднования возводят юрту, которая является приданным невесты. Шанырак и порог для юрты приносит жених. Это связано с тем, что в шаныраке и пороге находятся души предков мужского рода. По мнению А. Толеубаева, это связано с культом предков [29, с. 23]. Юрту возводят молодые женщины, у которых много детей, строго следят, чтобы к постели молодых не подходили бездетные, так как это могло отразиться на молодых. Во всех ритуалах, связанных с бракосочетанием и родильными обрядами строго следят за тем, кто участвует в обрядах.

О бездетных людях часто говорят «бауыры құтсыз» (печень без кута, без счастья), или же бездетных женщин называют «ку бас», что значит пустая или сухая кость. Они являются самым большим проклятием рода, такие люди зачастую ассоциируются с «чужими». Согласно мифам, проклятый в

«начале» времён Эрлик хан и его нечестивые слуги не могли размножаться. Таким образом, бездетные в оппозиции жизнь-смерть, плодотворящий - бездетный занимают свое место в ранге «чужого».

Жених проходит обряд приобщения к духам предков невесты, он при входе делает *«таж»* – поклон, тем самым склоняет голову перед родней невесты, выражает свое почтение. По сведениям Алтынсарина, жених наливает в огонь масло, тем самым приобщается к духам предков [34, с. 111]. Этот обряд завершает для жениха его переходный период.

После проводов невесты, для нее готовят свадебный караван, теперь невеста отправляется на «чужую» территорию. Перед тем как покинуть дом, над головой невесты обводят какой-нибудь пищей, чтобы *күт* семьи не ушел вместе с ней. Обычно этот обряд проводится у порога, порог на сакральном уровне является некой границей, которая разделяет «свой» и «чужой» мир. Именно с порогом связан «пороговый», то есть переходной статус иницируемого. Невеста, уходя из дому (в основном при прощании с родными), поет *«сынсу»*, по своему характеру сынсу похож на *«жоқтау»* (прощание с покойным). Таким образом, проводы невесты имеют полную аналогию с похоронными обрядами, подчеркивают ее переходный статус [37, с. 391].

Невесту сопровождают ее *жеңге*. По дороге в аул жениха к невесте родственники и молодежь из его аула также проводят ряд испытаний, аналогичные тем, что проводили для жениха.

Лицо невесты постоянно было закрытым, что до обряда *беташар* (*открытие лица невесты*) ассоциировалось с умершим человеком. «Свадебная обрядность дает множество примеров того, как символизируется умирание и рождение – уже в новом качестве – невесты (ср.: *наа бала* – невеста, букв.: новый ребенок). Временное исчезновение, небытие, сопоставимые с символической смертью, обставляются как укрывание невесты шубой, полкой халата, занавеской *то-жигд* и т. д. Когда дядя жениха по матери приподнимает край занавеса, скрывающего невесту, тем самым символизируется ее новое рождение» [7, с. 43].

Как только невеста заходит в дом жениха, она проходит обряды приобщения к родовым духам. Она трижды кланяется – «сәлем береди», ее подводят к огню, где она наливает масло в огонь, при это приговаривает *«Май-ана, от-ана жарылка!»* – мать Май, мать огонь благослови!

После проведения ритуалов приобщения к духам проводят ритуал «*беташар*», невесту знакомят с родственниками жениха, называя каждого поименно, это все сопровождается ее поклоном индивидуально каждому названному родственнику. Данный обряд приобщает невесту к роду жениха, из промежуточного состояния она постепенно включается в новую семью в новом статусе; знакомство с родными посредством называния каждого сопоставим с мифом создания мира и с обрядом «моления горам», где «наименование» создает новую реальность, возрождает космос. Таким образом, для невесты создается ее новый мир, в котором она как бы заново рождается.

Молодых осыпают *шашу* – в казахской культуре является самым распространенным элементом всех праздников. Старшая женщина раскидывает мелкие сладости, монеты с пожеланием, чтобы каждый приобщился к этой благодати.

Одним из важных этапов признания невесты «своей» и «оживления» является ее активность в новой семье сразу же после свадьбы. Так, на протяжении месяца с утра она должна была открывать *түндік/түңлік* (квадратная кошма, покрывающая дымовое отверстие) юрты у всех родственников мужа, и выпускать ягнят [29, с. 32]. А. Байбурин полагает, что выполнение этих действий означает «возвращение» к невесте утраченных ею в начале свадьбы свойств живого человека [24, с. 87].

Невестка на протяжении года, точнее – до первых родов еще находится в относительной степени «чуждости» по отношению к родственникам мужа, в особенности к мужчинам рода. Поэтому она должна была избегать встречи со старшими мужчинами рода. В некоторых семьях эти запреты длились чуть ли не всю жизнь.

Обряд бракосочетания с позиции социальной важности можно считать одним из ключевых в комплексе обрядов жизненных циклов. Так как речь идет о породнении двух родов, казахи говорят «*күйеу жүз жылдық, құда мын жылдық*», – жених на сто лет, а сваты на тысячу, тем самым акцентируя важность взаимодействия родов.

Структура обряда с момента встречи *жаушы* и до открытия лица невесты «*беташар*» показывают постепенное перемещение коллектива в пространстве в лице сватов, родственников молодых, и индивидуального в лице невесты и жениха из статуса «чужого» к «своему». Прежде всего сам гонец, его внешний вид и иносказание выдает в нем «чужого». Взаимно создаваемые препятствия и глумление двух родов показывают путь инициаций, переходной статус, а совместная ритуальная трапеза, наполненная символическим содержанием и дарообмен – преодоление данного пространства и побратимство.

После сватовства статус девушки как «умершей» по отношению к своему роду выражается ее пассивностью в семейной и социальной жизни. Вынос невесты на кошме, обведение пищей вокруг ее головы при выходе из дому, прощание «*сынсу*», сопровождение невесты под руки, и скрывание лица платком символизирует ее уход из жизни, смены ее статуса «своего» по отношению к своему роду на «чужой». Все эти ритуальные действия отделяют ее от своего рода, что на сакральном уровне для нее аналогично смерти. Ее постепенное включение к роду жениха посредством приобщения к духам рода и знакомство с родственниками символизирует ее возрождение в новом статусе, при этом относительная «чуждость» посредством разных запретов на встречи с мужчинами рода еще долго сохраняется.

Активность жениха выражается тем, что его приобщение к роду невесты не требует отделения от своего рода. Его «чуждость» преодолевается посредством ряда испытаний и при помощи *женге*, которая также по отношению к роду своего мужа сохраняет условный статус «чужого». Его ночные тайные посещения, задабривание подарками и расположение к себе женщин со

стороны невесты отражаются на постепенном передвижении юрты и самого жениха как в сакральном, так и профанном пространстве. Расстояние от возведённой для него юрты и аулом невесты постепенно сокращается.

Помощь *женге* жениху показывает их отношения как «чужих» по отношению к роду невесты. Статус «чужого» по отношению к женщинам сохраняется на протяжении жизни, и лишь степень относительности изменяется в процессе приобщения. Данную относительность описал Иванов и Топоров [5, с. 63], эти отношения находились в оппозиции к главному противопоставлению, так если жених был «чужим» по отношению к роду невесты, то по отношению к *женге* это противопоставление было относительным, и они были в синонимии по отношению к друг другу.

Таким образом, весь цикл обрядов бракосочетания был направлен на сакральное преодоление «чужого» пространства и приобщения к «своему», на смену статуса как коллективного в виде побратимства, так и индивидуального в виде приобщения к духам рода и получения нового статуса мужа и жены.

### **Обряды, связанные с деторождением и послеродовым периодом**

Обряды, связанные с рождением ребенка, начинаются за долго до самих родов. В пространственном отношении родильные обряды реализовывали движение от «чужого» к «своему», посредством «очеловечивания» ребенка и смены статуса роженицы, также выражались разного рода защитой от «чужого» пространства (нечисти, бездетных и т.д.). Главной задачей родового периода было благополучно получить дар в виде ребенка из «чужого» пространства, при этом не нарушив социальной гармонии.

Ребенок в культуре многих народов воспринимался как «нечистый», принадлежал иному миру и в процессе родильных обрядов его «очеловечивали». В фольклоре и обрядах народов мира новорожденных часто называют «бесами», «чужими», «нечистыми»: «Двойственное отношение к новорожденным можно объяснить их "изначальной" принадлежностью сфере чужого, нечеловеческого [24, с. 39]. Человеческий статус младенца проявляется только после проведения определённых обрядов. Так в казахской родильной обрядности после родов, ребёнок на протяжении года проходит обряды инициации и очищения.

Сложности кочевой жизни отражались на сложной беременности и высокой смертности детей. Но в традиционном восприятии казахского народа рождение ребенка было естественным природным процессом, свойственным каждой женщине. Поэтому бездетность воспринималась как наказание *арухов* или влияние нечисти и даже внешнее воздействие человека в виде сглаза, магии. Поэтому данный период времени был особенно важным для семьи и на сакральном уровне ассоциировался с зарождением космоса, и для гармонизации границ сакрального и профанного мира придерживались многих запретов и правил поведения.

Чем дольше невестка была бездетной, тем дольше ее статус «чужого» сохранялся. Если невестка на протяжении года не может забеременеть, то

принимаются разного рода действия, которые условно можно поделить на два: первое – получение благословения от предков, богини Умай, святых рода при помощи жертвоприношений и молитв, посещение святых мест; второе, к которому прибегают, если нет результата от первого – лечение недуга при помощи баксы и применения разного рода магических действий с целью получения «құта» младенца. Если первые действия были направлены на движение к сакральному центру и взаимодействию с высшими силами, то вторые на нейтрализацию влияния «чужого».

О семьях, которые не имели детей, говорили «құттсыз», то есть бездетные, несчастливые. Также говорили «бауыры құтсыз» – печень без құта, что как ранее было упомянуто в ритуальной трапезе связано с представлением о деторождающем свойстве печени.

Бездетные семьи были «изгоями» – «чужими» на мероприятиях, связанных со свадьбой и родильными обрядами, таких людей не приглашали, потому что боялись, что их недуг может передаться молодым. Рождение ребенка считалось природным свойством каждой женщины, а отход от нормы трактовался как нарушение гармонии, которая может возродить первозданный хаос.

У казахов сохранилось выражение «қызға қырық үйден тыйым», что значит для девушек существует много запретов. Чтобы девушка благополучно вышла замуж за ее поведением следят, пытаются уберечь от разного рода действий, которые могут ей навредить на сакральном уровне. Так, например, ей запрещалось бродить по определенным местам, которые рассматривались как «чужое» пространство. Такими местами выступают заброшенные зимовки, заброшенные кочевья, овраги, реки. В трехчастной вертикальной модели мира подземный мир в горизонтальной плоскости маркирует «свою» территорию посредством реки, оврагов, ущелья, развалин, перекрестков дорог и т.д. Данные объекты как бы находятся в периферии обжитого пространства. К числу объектов, которые могут иметь отношение к подземному миру относят и золу, поэтому ее выбрасывают подальше от мест куда наступает нога человека или домашнего скота. Казахи полагали, что ночью на золе сидят джины. Таким образом, если девушка наступит на золу или забредет на территорию «чужого», в будущем она может оказаться бесплодной.

*Аруахи* – духи умерших предков, которые покровительствуют роду, оберегают как ближних, так и дальних родственников [39, с. 24]. Благополучие семьи, достаток и процветание связывают с покровительством *аруахов*, в тоже время беды, болезни и всякого рода несчастья являются наказанием *аруаха*, или же проделками бесов. Казахи полагают, что под влиянием нечисти могут попасть люди, которых больше не защищает *аруах*, так как они вели несправедливый образ жизни, который порочит имя предка. Как отмечал Ф. В. Поярков, сумасшествие, потеря нравственного ориентира, а также бесплодие является наказанием *аруахов*, что называется “*аруах ұрды*”, *аруах* убил, или покарал [39, с. 25].

Сохранились сведения этнографов о паломничестве к могиле святого предка с просьбой о желанной беременности [20, с. 149–150]. Паломничество



рассматривается в координатах сакрального пространства, где гора-могила-дерево являются сакральным центром мира. Могила в профанном мире была обжитым пространством для казахского народа, и любой из путников мог заночевать на могилах, не опасаясь за свою жизнь. Родовые кладбища являлись сакральным центром для потомков умерших. В обряде испрашивания ребенка могила является не только местом, где покоится усопший, также представляет собой образ мировой горы, а дерево на могиле усопшего дублировало модель «гора – дерево», где соединяются три мира, таким образом, именно здесь проще установить контакт с предком. Для того, чтобы профанное и сакральное пространство пересеклись выбирают ночное время суток.

Ночь выступает своего рода проводником. Это период времени, когда границы двух миров исчезают – пограничное состояние активизируется. Таким образом, находящаяся в сакральном центре мира женщина в пограничном пространстве и времени испрашивает ребенка у предков. Движение в пространстве здесь характеризуется движением от профанного к сакральному, от периферии к центру.

Краевед Н. Я. Коншин в своих записях упоминает гору Коныр Аулие в Баянаульском районе, куда приходили паломники, совершали молитвы, приносили жертву и просили всевышнего о послании потомства и т.д. [40, с. 30–32]. В южном Казахстане считалось святыней пещера Чак-Пак Ата, «Женщины пришедшие сюда для молитвы об исцелении от бесплодия, обязаны остаться в пещере на всю ночь. К достойной по словам ночевавших в пещере выползает змей, белый с черной головой или черный с белой головой, обвивается вокруг шеи, не доставляя никакого вреда или боли» [41, с. 244]. Молитва в пещере является прямой отсылкой к древним мифам о народе, или первопредке, который появился из пещеры. Трехчастное вертикальное деление горы и расположение просящих в пещере отсылают нас к центру мира. В фольклоре алтайских народов сохранился мотив об испрашивании кұта ребенка у дерева, знаком получения кұта мог быть червячок, упавший в чашу с молоком или птичка, севшая на ветку. Пещера ассоциируется с рождающим низом, змеи в свою очередь являются представителями нижнего мира и ассоциировались с плодородием. Также у тюркских народов имеется огромное количество разных поверий, связанных со змеями, где они могут выступать в роли предвестницы. Гора в противопоставлениях жизнь – смерть, является *axis mundi* вокруг которого развёртывается сама жизнь. Она является местом расположения духов предков, хранителем и подателем *кұта* – жизни.

Комплекс поверий, связанных с богиней Умай, у казахов менее развит нежели у Сибирских тюрков. Первые упоминания об Умай относятся к древнетюркским руническим надписям в честь Кюль-тегина, и слово Умай было переведено В. В. Радловым как «богиня-покровительница». Казахи именовали Умай «май ана», что созвучно со словом масло. Хоринские буряты называют пещеру и матку называют одним словом – *умай*. Некоторые конкретные свя-



щенные пещеры называются эхын умай, т.е. материнское чрево. А. Кажгали улы и С. Кондыбай также полагали что пещера — это лоно праматери горы [18, с. 88]. Такое разнообразие в значении слова Умай фольклорист Е. Турсунов объясняет тем, что распад древнетюркского государства повлияло и на переосмысление древних мифологических персонажей, на примере Умай можно проследить, как из божественной супруги Тенгри, и хранительницы всех тюркских людей, она постепенно становится духом защитником детей, далее ее имя чаще встречается как сам послед, утроба и т.д. [42, с. 23].

Богиня Умай не имеет храма, к ней обращались у семейного очага или в горах, пещерах. Н. Шаханова отмечает, что у казахов особым сакральным статусом обладал жүк расположенный на самом почетном месте – төр. Жүк представляет из себя вертикальную конструкцию из постельных принадлежностей, корпе, ковров, увенчанных подушками, что визуально представляется неким «храмом» – святыней дома. Особенное правило по складыванию постельных принадлежностей и строгий запрет играть или даже садится на постель в одежде говорит о сакральности жүк и его связи с плодородием и изобилием в семье. Обращаясь к этимологии Н. Шаханова подчеркивает связь слова жүкті (беременная) со словом жүк (груз, вьюк, кладь). А центральное расположение ассоциируется с рождающим лоном [26, с. 32]. Можно предположить, что жүк был тем самым «храмом» богини Умай, центром создания мира, самой мировой горой, на которой якобы проживала сама богиня Умай. А поверья бурят и алтайцев, которые именовали пещеры эхын умай, также соотносятся с представлениями казахского народа о мировой горе и пещере, которая дарует жизнь, следовательно, горы и пещеры в сакральной географии казахов являются ипостасью Умай. Мифический центр, который в быту сопоставляется с очагом – төр демонстрирует как сакральный и профанный мир пересекаются и в моменте для одного из членов семьи из профанного он становится сакральным, и вещь приобретает свои сакральные функции. Поэтому для женщин храмом и святилищем для проведения ритуалов зачатую выступает сам очаг и төр, где расположен жүк.

Когда обращение к святым и предкам не дает результатов, казахи обращаются к шаману или как его называют казахи бақсы.<sup>8</sup>

Отношение к бақсы у казахского народа было двояким, с одной стороны, в его силе нуждались и приглашали его провести обряд очищения или лечения, а в обыденной жизни старались их избегать. В тюркской культуре шаман/кам/бақсы были некогда в древности созданы самим Эрлик ханом, сам Эрлик был первым шаманом и кузнецом. Бақсы был инаковым – чужим, это объяснялось его умением видеть «невидимое», общением с иным миром. Он как бы существовал в двух пространствах одновременно. В процессе инициаций, который описал М. Элиаде тело шамана разбиралось на части духами болезней (чертями, матерью-птицей), и после собиралось заново, одна из костей могла быть лишней, это и свидетельствовало о его даре [43, с. 274]. Шаман таким образом, отличался от обычных людей. Так в фольклорах тюркских народов, часто говорится о множественности пальцев или иных отличиях существ подземного мира от людей срединного мира.

<sup>8</sup> Бақсы – лекарь, шаман, колдун.

Баксы, будучи «чужим» по своей природе выступал медиатором между мирами в получении дара в виде души младенца. Широкую известность получили шаманы разных родов, вот как информаторы описывают лечение, которое они проводили. По сведениям А. Толеубаева: «Баксы Таласбай лечил бесплодие женщины переводом данного недуга на семь кукол. В первый день он призывал своих духов, он полагал, что причиной бесплодия является желтая старуха, которая перевязывает бедра женщинам. Он изготовлял семь кукол из сухих веток и нижнего белья женщины, на следующий день проводил обряд где кружился вокруг женщины каждый раз держа в руках одну из кукол, после семи таких оборотов, проводил их между ног больной, после окончания обряда он с больной уносил данных кукол на пересечение семи или девяти дорог, если таких рядом не имелось, кукол оставляли на берегу реки» [29, с. 54]. Куклы в данных ритуалах являлись двойниками бездетной женщины, которые должны были перенять на себя ее недуг.

Кружение с определёнными объектами над головой человека имеет сложное символическое значение. Кружение вокруг чего-либо связано с семиотикой преодоления пространства, приобщения к чему-либо, таким образом, предмет которым кружат перенимает качества объекта, над которым кружит. Аналогичные обряды встречаются в свадебной и похоронной обрядности, когда над головой невесты или умершего кружат едой, таким образом, оставляют «күт» семьи дома, чтобы уходящий его не смог забрать. Но аналогично и куту можно передать и недуг, поэтому строго запрещали детям бегать вокруг людей и дома. Перекрёсток дорог, реки являются природными маркерами «чужого» пространства, оставляя кукол баксы как бы проводит обмен дарами и пытается вернуть «күт» младенца.

В семиотическом пространстве казахской культуры часто ее разные пласты, которые формировались в разное время, пересекаются и создают тексты в текстах, что делает сложным их перевод. Но все эти тексты выстроены по одной структуре, все они отсылают нас к трехчастной вертикали мира. Если в горизонтальной модели мира женщина может обратиться к «своим» арухам и аулие, то в вертикальной модели ей нужен посредник в лице баксы. Так как движение в сакральном пространстве происходит по вертикали и затрагивает «чужие» границы.

Если в результате всех проведённых манипуляций женщина беременеет, в тесном кругу родственниц проводят мероприятие, посвящённое беременной – «құрсақ шашу» или «құрсақ той». Само слово «құрсақ» означает чрево, «шашу» означает осыпать, то есть благословлять, и означает желать благополучного развития плода. Данное мероприятие важно для женской половины семьи и общества, оно демонстрирует бинарную оппозицию, которая может существовать не только по отношению чужого рода, но и внутри рода. Женщина является «чужой» по отношению к мужчинам. «Сакральное не сакрально само по себе, но может оказаться таковым в определённых ситуациях. ...Каждая женщина, будучи от природы нечистой, является сакральной по отношению ко всем взрослым мужчинам; если она беременна,

то становится сакральной и по отношению к другим женщинам клана (за исключением близких родственниц). Именно эти женщины по отношению к беременной представляют светский мир, который в этот период включает также и детей, и взрослых мужчин» [2, с. 16–17]. Это мероприятие вводит женщину в промежуточный статус, когда она снова становится «чужой», но уже не в рамках рода, а в противопоставлении человек – не человек. С этого момента знаковость предметов усиливается, так как она находится близко к сакральной периферии.

Одним из признаков беременности считается прихоти невестки к различным блюдам, данная прихоть называется «жерік болу». Казахи считали, что данная прихоть является не столько прихотью самой беременной, сколько плода внутри нее.

По сведениям Н. Шахановой, одним из ритуальных блюд, которое готовилось специально для беременной называлось «жерік асының табағы», оно состояло из тазовой кости с мясом, бедренной кости, грудины, сычуга: «Грудинка является долей зятя, сычуг считался предпочтительным для рождения сына, бедренная кость вручалась в обряде усыновления мальчику, то есть все компоненты блюда были направлены на способствование рождения мальчика» [26, с. 74]. Данное ритуальное блюдо направлено на установление связи с «чужим» – младенцем и является первой частью социализации, приобщения к «своему» миру. Специально приготовленное блюдо, которое подается согласно правилам раздела жертвенного животного социализирует в утробе младенца. Так пища и правила человеческого мира наделяет его соответствующими качествами. В мифах народов мира, часто встречается сюжет о запрете прикосновения к пище иного мира, так как это может сменить статус того, кто вкусил ее. Таким образом еда приобщает к тому миру, к которому относится.

Казахи верили, что во время беременности женщина обладает особой плодородной силой, но также и разрушительной силой. Поэтому разные меры предосторожности прежде всего направлены на защиту роженицы и здорового формирования плода, а также и для охраны общества от различного рода вреда, которая могла нанести роженица.

В процессе защиты беременной основной акцент делается на ее нахождении в «своем» пространстве. Обычно беременную всегда сопровождают и стараются не оставлять одну. Так как ее пограничное состояние (близкое к смерти) притягивает потусторонние силы. В особенности старались избегать мест связанных с маркировкой «чужого» пространства, таких как водоемы. Казахи полагают, что нечисть она может находиться и дома, и всегда окружает людей, но наиболее опасными они являются для беременной и морально слабых, эмоционально не устойчивых людей. При встрече с нечистью, они могут лишиться рассудка, о таких обычно говорят «жын урды» – джин его ударил, «джинды» джин в него вселился [39, с. 93–94].

Любой испуг женщины мог повлиять на формирование плода, отразиться на внешнем виде ребенка. Любой внешний недуг в свою очередь

воспринимался как ущербность, символизировал принадлежность к «чужо-му». Для «нормализации» состояния женщины и плода женщине зашивают подол платья, и с него кормят собаку, при этом приговаривают “все заживет, как у собаки” [44, с. 79]. Подол платья как ранее уже упоминалось на семантическом уровне сопоставлялся с чревом женщины. Следовательно, символическая стабилизация подола имела аналогичное влияние и на саму женщину. А. Т. Толеубаев писал: «У некоторых восточных и северных казахов существовал обычай кормления собаки в подоле невесты. Это должно было способствовать её многодетности» [29, с. 31]. Сам плод и его сохранность имеют связь с собакой, часто собака выступает двойником человека, и вполне возможно сама является персонификацией души ребёнка – *құта* или его хранителем [45, с. 176].

Кормление собаки с подола имеет сложные представления, которые связаны с амбивалентной символической природой собаки в тюркском мире. Сохранился целый комплекс поверий, связанный с собакой, в котором прослеживается влияние иранских племен, где собака была священным животным, которая видит и отгоняет нечисть, в особенности собаки, у которых на лбу были пятна. У тюрков Южной Сибири также полагали, что собака с пятнами на лбу может видеть нечисть, но в отличие от иранских племен к собаке отношение было не всегда позитивным. Так как, собака в трехчастной модели мира относилась к нижнему миру, в определенных случаях ее приходилось убивать. Например, очаг, как и шанырак были дериватами верхнего мира, следовательно, здесь запрещалось даже сушить головные уборы или шкуры собаки, барсука или сурка [46, с. 10]. Нахождение в верхней зоне дома животных, связанных с поверхностью земли и нижним миром, считалось нарушением установленного миропорядка. Тувинцы считали очень дурной приметой, если баран, овца или собака вскакивали на крышу юрты. Если же на крышу вспрыгивала собака, ее тут же «пристреливали из шомпольного ружья-винтовки, а потом сразу же откочевывали с этого места в любое время года» [47, с. 101–102]. В то время как у иранских племен собака имела равный статус с верующим зороастрийцем. Любое жестокое обращение каралось законом. Об этом сказано в 13 и 15 Венидадах посвящённых собаке. Таким образом, влияние иранской и тюркской культуре также отразилось и на представлениях казахского народа.

Собака является активным участником многих ритуалов в родильном комплексе. Особенное отношение к собаке можно проследить на примере тазы, которых всегда держали внутри дома. Но амбивалентная природа собаки у тюрков с приходом ислама в степи получила дополнительную негативную окраску. Она становится богонепригодным животным – грязным. По мнению Снесарева, это было связано с культом собаки, который долго сохранялся в Средней Азии, где было сильное влияние зороастризма. Для того, чтобы искоренить данный культ, религиозные деятели начали гонение на животных, тем самым демонстрируя нетерпимость ислама к собаке. Таким образом, на протяжении разных временных периодов как отмечал Ю. Лотман, «на любом синхронном срезе семиосферы сталкиваются разные языки, разные этапы их развития, некоторые тексты оказываются погруженными в не соответ-

ствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать» [4, с. 253]. Что приводит к наслоению разных культурных пластов, и даже влиянию определённых идеологий на новое символотворчество.

Кочевой образ жизни казахов и их представление о тесной связи человека с природой определили и его представления о взаимосвязи потребляемой пищи и ее влияние на человека. Так как основной рацион кочевника составляло мясо, соответственно пищевые запреты отразились именно на употреблении того или иного мяса в период беременности. В силу того, что в определенные моменты (критические, переходные) и для определенных людей (иницируемых) еда перестает быть просто пищей, она становится неким элементом преобразующий реальность, следовательно, инициируемый нарушив пищевой запрет может навредить себе и общественному благу. Так, например, обряды побратимства во время сватовства, так и для беременной еда находится в своей активной сакральной фазе. Беременная женщина не должна была употреблять мясо верблюда, так как ее роды могли затянуться, как у верблюдицы на 12 месяцев [26, с. 71].

Н. Шаханова полагает, что данная интерпретация является поздней трактовкой данного запрета. Более древней интерпретацией данного запрета, как она полагает, может быть запрет поедания мяса верблюда, так как он являлся символом плодородия у некоторых тюркоязычных народов. Так, например, если роды запаздывали узбекские женщины проходили под верблюдом [48, с. 318]. Семиотический анализ пищи связан напрямую с генезисом культуры, так как «язык» пищи будет прежде всего зависеть от первоначального кода культуры, связанного с мирозданием в целом. Верблюд в культуре центральноазиатских народов связан с плодородием, с благостью, так обычно казахи говорят «*ақ түйенің қарны жарылды*», что значит день, когда состоялось, что-то значимое и хорошее. Образ верблюда на территории древнего Казахстана наравне с бараном был широко распространён. Его также изображают с крыльями, возможно это говорит о принадлежности к верхнему миру. А. К. Акишев в своей статье «Образ верблюда в легендах Центральной Азии» анализирует курильницу с изображением верблюдов, его сакральный образ он сопоставляет с моделью космоса [49, с. 69–70]. Он, анализируя образ верблюда в доисламской Средней Азии, показывает эволюцию образа верблюда от тотемического к космогоническому. В тотемических культурах его образ ассоциировался с природной силой, плодовитостью, позднее он становится символом власти, символом царя. В космогонических мифах он изображается как сам космос. Таким образом, запрет на поедание мяса скорее всего связан с тем, что в переходном состоянии беременная женщина – «чужая», и во-первых, могла нанести вред плодородной сущности верблюда, а во-вторых, навредить гармонии, мировому порядку, который он символизирует в обществе.

В быту инициируемому сложно избежать пересечения «чужого» и «своего» пространства, беременная женщина, которая находилась в промежуточном статусе, должна была избегать всякого рода сакрального негатива. Она не ходила на похороны и всячески избегала встречи с людьми, в доме

которых произошло какое-либо несчастье. Если не получается избежать проход мимо аула, где идут похороны, тогда беременную женщину подпоясывают конской подпругой под одеждой [7, с. 192]. Данный оберег в виде конской подпруги имеет отношение к символике коня/лошади в культуре казахского народа. Конь является чистым «небесным» животным, выступает в виде зооморфного символа вселенной «ашва». В ритуале ашвамедхи, мы уже упоминали об обряде преодоления границ и маркировки «своей» территории, таким образом конь, который обходит территорию, делает ее освоенной, следовательно, безопасной. И все что связано с символикой коня несет противопоставляющее нижнему миру очищающие и оберегающие силы.

Здесь также следует отметить, что данные поверья о чистоте коня имеют свое отражение и в быту. У казахов данная традиция сохранилась при перекочевках, например, скот прогоняли меж двух костров для очищения от влияния всякой нечисти Ч. Ч. Валиханов писал, что скочевывая с зимовок, они проходили с кочёвкой меж двух огней. По сведения З. Наурызбаевой, лошадей сквозь очищающий огонь не прогоняли, так как они сами олицетворяли эту чистоту. Поэтому полагают, что конская подпруга сможет нейтрализовать влияние «чужого» пространства.

На пятом месяце беременности, когда ребёнок начинает двигаться в чреве матери, казахи говорят «*тыны кірді*», что значит душа вошла. Казахи верили, что ребёнок будет похож на того, кто окажется рядом в этот момент [29, с. 63]. Поэтому беременные избегали встречи с людьми, у которых есть какое-либо увечье (кривых, косых, хромых и т.д.). Также держались подальше от людей с дурным нравом. Представления казахского народа, связанные с избеганием людей с увечьями, имеет более глубокий смысл, нежели лишь влияние симпатической магии. Здесь очевидно противопоставление «своего» и «чужого».

По мнению М. Элиаде, человек подобен космосу, его тело «космизируется»: «...он воспроизводит в своём человеческом масштабе систему взаимно обусловливающих факторов и ритмов, которая характеризует и составляет Мир, т.е. определяет всю вселенную в целом» [50, с. 336]. Следовательно, каждая часть тела играет определённую роль в сакральном мире человека и общества, т.е. целостность её является нормой. Цельность мира была показателем идеальной модели мира.

Человек в традиционном обществе воспринимался как модель мира, он имел свою структуру. Визуальный образ человека должен был быть целостным для полноценного функционирования в данном обществе. Отход от нормы, словно хаос, мог повлиять на благополучие общества. Таким образом, закон зеркальной симметрии становится одним из основных структурных принципов внутренней организации смыслопорождающего устройства. Физический недуг становится основной характеристикой, который отличает нормального человека от инакового, то есть принадлежащего «чужому» миру.

**Роды** – ключевой момент всего родильного цикла. Также наиболее опасный период как для матери, младенца так и для общества. Во время родов новое «рождение» как на профанном, так и на сакральном уровне

реализуется полноценно. А. Байбурин выделяет два типа поведения в ритуалах жизненного цикла: «Различаются и тактики ритуального поведения: чужое либо выпроваживается из своего мира, либо его превращают в свое. Пример использования тактики – удаление смерти из пространства живых (вынос покойника на кладбище), второй—превращение новорожденного в человека, в своего» [24, с. 191].

Если саму беременность старались держать втайне, то сами роды можно сказать были коллективными. Казахи оповещали родственников о родах, и все быстро съезжались для того, чтобы «участие принять» в этом процессе. Стоит отметить, что для общества они были также важны, как и для самой семьи. И речь не только о пополнении коллектива новым членом, но и сакральным смыслом данного процесса. Роды сопоставимы со смертью, для коллектива этот момент связан с соприкосновением двух миров. Этот пороговый период является ключевым для всего рода так как может нарушить хрупкие границы «чужого» и «своего» пространства. Если роды были сложными, все родственники и соседи участвовали в обрядах помогающим разрешиться от бремени. Это должно было не только укрепить коллектив, но и защитить его от нежелательных последствий, связанных с возрождением хаоса.

Если достаток семьи позволяет, устанавливают отдельную юрту, если нет, то роженица рождает прямо у очага, опираясь на бакан или придерживаясь за аркан, который специально натягивают меж двумя стенами (кереге) юрты. Актуализация сакрального пространства происходит при помощи расположения роженицы в центре юрты или придерживание за бакан, тем самым дублируется сам акт творения. Сам бакан символизировал мировое дерево. В фольклоре тюркских народов часто встречается сюжет, где дерево выступает прародителем богатыря или целого рода. «В эпическом тексте воспроизводится ситуация порождающего центра, где священные деревья рожают и вскармливают богатыря. Возможность подобной ситуации определяется характеристиками центра, среди которых одна из важнейших – рождение, возникновение новой жизни. Этой характеристикой центр обладает в силу своей сопричастности Первому Рождению – акту первотворения» [7, с. 25].

Женщины и мужчины собирались вокруг юрты, шумели, веселились, пытались разными способами ускорить процесс родов. Среди всех этих обрядов стоит выделить те, которые наполнены символикой «создания мира» и оберегающими границы миров.

А. Байбурин отмечает, что процесс перехода от чужого к своему при родах стараются сделать плавными. Так, максимально воспроизводят обстановку уединения: «В концептуальном плане ребёнок перемещается из иного мира в этот. На первом этапе совершается переход изнутри наружу, в открытый мир; на втором – снова вовнутрь (дом – красный угол – колыбель). Открытое, незамкнутое пространство считается опасным для младенца» [24, с. 194]. Поэтому во время родов стараются не пропускать посторонних людей к роженице, но так как роды могли застать кочующих, где угодно и когда угодно, полное уединение было невозможным.



Если случается так, что посторонний человек зашел в юрту в момент схваток, то проводят ритуал, направленный на быстрое разрешение. Так если в юрту войдет мужчина, то он должен несколько раз ударить роженицу полой своего халата и сказать: "Туар, Туар!", что значит родит, и при этом должен разорвать подол платья своего [35, с. 98]. Разрыв подола ассоциируется с открытием родового канала.

В процессе родов для облегчения схваток принято раскрывать все сундуки, роженице расплетают косы, расплетают арканы, снимают с нее все украшения и твердые предметы. Снятие твердых предметов и украшений с женщины, должны были освободить ее от тяжелых родов (толгагы темирдей болады, то есть схватки будут твердыми как железо) [29, с. 64]. А раскрытие и распускание должно было способствовать открытию родового канала. В данном случае женщина, которая мыслилась нечистой и близкой в своем состоянии к первозданному дикому пространству, сопоставлялась с первозданным хаосом, с космическим лоном и такого рода запретное поведение должно было актуализировать силы данного хаоса и привести к новому рождению [7, с. 156]. Данные обряды имеет прямую связь с символикой смерти. Так, когда в семье умирал человек, открывали все сундуки, двери, чтобы душа не задержалась и легко вышла. Снятие украшений демонстрирует «обезличивание» женщины и сопоставляет ее с умершим человеком.

При затынувшихся родах организовывали "жарыс казан". На улице около юрты устанавливали большой казан, и словно соревнуясь с роженицей, одна из женщин начинает готовить в казане мясо. Суть данного метода - магическим образом ускорить процесс родов, как бы подгоняя женщину в соревновании. При этом рядом стоящие женщины приговаривали: «*Қара қатын бұрын туа ма? Қара қазан бұрын туа ма?*» Знаковость казана или чаши как истока жизни, лона жизни можно проследить в культуре тюркских народов. Казан является аналогом материнского чрева, так во многих эпосах богатыри сразу после рождения дозревают под казаном. В эпосе «Картыга Перген» сын Алтын-Кана, который родился в его отсутствие до шести лет дозревал под перевернутым казаном. «Через шесть лет залезшее под шестиухий черный казан малое дитя из-под казана, из пепла вышло. (Ребенок) лишь только вышел, (сразу же) на ноги встал» [51, с. 13].

Казан символ семьи, преемственности поколений. В то время как перевернутый казан символизировал смерть или переходной этап, который показывает, что человек ни жив ни мёртв. У казахов, согласно малочисленным сведениям собранных во время полевых работ в Каратуруке, существовал обычай переворачивать котел и разбивать треножник казана, когда умирал мужчина, хозяин дома.

То есть метафорой смерти является перевернутый казан (котел). Его соотносимость с промежуточным состоянием можно проследить и в традициях якут: «Во время святок ночью якуты, которые хотят узнать будущее, выходят к центральной коновязи и, надев котёл на голову, обнимают коновязь и обращаются к коновязи: «Господин коновязь, рассказывай и предвещай!»



и ждут, когда нечистая сила придет и расскажет о будущем [7, с. 205]. Коновязь в данном обряде выступает осью между мирами, где стираются границы и может произойти соприкосновение с существами нижнего мира (нечистью). Слившись с коновязью, человек помещает себя в сакральную точку пространства, изоморфную «центру мира», которая кратчайшим путем связывает землю с миром духов, с иным миром. Но для того, чтобы проникнуть туда, он должен оказаться в переходном состоянии временной смерти, т. е. под котлом [7, с. 145]. Таким образом, котел и его состояние дают два противоположных символа – жизнь и смерть. Котёл в обряде ускорения родов символизирует саму женщину, и на сакральном уровне помогает ей «доварить» младенца.

Вокруг юрты бегали родственники и соседи, стучали палками по стенам юрты, били в железную посуду, стреляли из ружья. Мужчины вскакивали на лошадь и скакали вокруг аула, прикрикивая: “Аттан, аттан! Жау шапты!” Шум и всевозможный переполох связан с хаосом. Такое состояние воспроизводили с целью воссоздания порядка. Сами роды как бы актуализируют данный хаос, и согласно мифам именно, в хаосе зарождается порядок. Это своего рода воссоздание первовремени, где задаются первые координаты.

Активность всякой нечисти во время родов объясняется тем, что границы иного мира открываются, появление «чужого» (младенца) также повлечет за собой переход иных существ, поэтому в данный момент коллективное участие рода очень важно для восстановления границ миров.

Для беременной наибольшую опасность во время родов представляет албасты. Албасты – дух, вредящий при родах. Сведения об албасты сохранились в работах многих исследователей XIX века. Маковецкий пишет: «Тяжелые роды – дело шайтана, называемого «Албасты» [52, с. 62]. Основной целью албасты является навредить роженице, она ворует ее печень или легкое и бросает в воду. С данной нечистью может справиться баксы или человек с *кереметом*. Имеются случаи, когда приводили кузнеца, который рядом с роженицей ковал горячее железо. В этнографии Средней Азии кузнец приравнивается к баксы и считается, что он имеет власть над злыми духами, и они его боятся, таким образом, процессковки железа направлен на очищение пространства от нечисти [29, с. 66]. Баксы, кузнецы или люди с кереметом могли видеть албасты, в то время как для остальных она остается невидимой.

Данная оппозиция видимый-невидимый является одним из противопоставлений двух миров. Невидимый, блёклый так обычно описывают иной мир. Невидимость в традиционной картине мира с доминирующим зрительным аспектом восприятия – один из основных признаков небытия [19, с. 93]. Люди иного мира сами по себе не видимы людям, тюрки их называют *көрмөс*, что дословно можно перевести, как слепой или невидимый. При этом в мифологической слепоте, по мнению С. Неклюдова, заключалась идея обоюдности. «Доли» воспринимающего и воспринимаемого как бы суммировались. Невидящий был одновременно невидимым. Рубеж видимости разделял представителей двух миров [53, с. 140].

Во время родов ключевым персонажем является повитуха, ею могла быть любая женщина, которая имеет много детей и знала, как проводить роды. Обычно приглашали уважаемых женщин в обществе, умудренных опытом, о которых говорят *“қолы женіл, етегі құтты”* [29, с. 68]. Та женщина, у которой легкая рука, и счастливый подол, то есть много детей. Здесь мы также видим сопоставление подола с плодородным чревом. Во многих культурах повитухи, как и шаманы или кузнецы относились к «иным» обладающими сакральными знаниям. Повитуха сначала укладывала ребенка на землю, как бы приобщая к новой жизни, затем перерезала пуповину.

В редких случаях, если дети часто умирали в данной семье, пуповину перерезал мужчина и непосредственно на пороге и топором. Таким образом ребенка приобщали к духу предков, после чего он был непосредственно под их защитой [29, с. 68]. Обряд получения защиты от предков у порога становится ясным учитывая тот факт, что шанырак и косяк дверей привозил жених. То есть здесь располагались его предки. Порог также показывает промежуточные ситуации, «чужого» у порога «очеловечивали», вводили в «свой» – человеческий мир.

При захоронении последа придерживаются некоторых правил, необходимо, чтобы часть ближняя к пупку была лицом к небу, а сторона ближняя к плаценте лицом к земле. Только так можно сохранить продолжение рода. Также вместе с последом клали немного зерен пшеницы [38, с. 101]. По представлениям тюрков, закапывание последа на символическом уровне дублировало новое рождение (и одновременно природе возвращается эквивалент полученного от нее “дара” младенца) [7, с. 66]. А. Байбурин пишет: “Отправление последа “назад” совершается по схеме погребального обряда. Его омываю, одевают, снабжают продуктами и закапывают” [24, с. 42]. Таким образом, сохраняется обмен между людьми и природой(предками) для того, чтобы заручиться новым рождением в будущем.

Широко распространено представление о ритуальной нечистоте женщины. Как и во время менструации, беременности, родов, так и после них в течении сорока дней женщина находится в особом состоянии, считается ритуально нечистой.

А. Байбурин отмечает:

*Сорок дней женщина и новорожденный считаются нечистыми, т. е. находятся в том неопределенном, промежуточном состоянии (в том числе и пространственно – между своим и чужим), когда они наиболее уязвимы. Напрашивается очередная аналогия с похоронным комплексом: сорок дней продолжается “нечистота”, вызванная смертью человека. На родинах сорок дней – срок, в течение которого мать и ребенок должны пройти все этапы их включения в мир живых. На похоронах за этот же срок покойник должен окончательно перейти в мир мертвых [24, с. 95].*

В течении данных сорока дней на женщину накладывают ряд запретов, которые связаны с семейным благом, ей нельзя было готовить пищу, доить коров и овец, ходить за водой, до момента очищения она не ложится с мужем в одну постель и не прикасается к его вещам. Данные запреты имеют

двоякий смысл, с одной стороны, женщине могли навредить злые духи, с другой стороны, она сама является ритуально нечистой и могла осквернить воду, очаг, молоко [26, с. 77].

Новорожденный также считается нечистым. Вообще ребёнок как дар с иного мира на протяжении всего года проходит разного рода обряды «очеловечивания». Кіндік шеше помогает омыть ребенка, его массируют, предают ему «нужную» форму, лепят из него «человека». Сразу после рождения ребенка заворачивали в старую, но чистую одежду пожилого, благополучного и здорового человека. Если в семье часто умирали дети, то предпочтение отдавали старому платью многодетной здоровой женщины [26, с. 50]. В этой пелёнке ребёнок находился до отпадения пуповины. Ребёнок, которого заворачивали в одежду старца, проходил первый этап приобщения к роду, именно одежда старца должна была наделять его определёнными качествами и прежде всего приобщить его к «своим». По мнению А. Байбурина, тот факт, что его не одевали, а заворачивали ещё указывает на его переходной статус, аналогичный покойнику [24, с. 43].

В доме всегда должен гореть свет, потому что в темноте нечистая сила может подменить ребенка или навредить ему. По представлению казахов злые духи боятся огня, и поэтому около ребенка все это время горит свеча. У казахов сохранилось высказывание *“пері тастан кеткен”, “албасты тастан кеткен”,* то есть ребенок, подкинутый духами [31, с. 74]. Обычно так называют детей, которые визуально имели какие-то отличия от нормы. Например, лупоглазый ребенок считался отпрыском албасты, так как ее глаза тоже были лупоглазыми. Сам ребенок до момента полной социализации является опасным и для общества и сам подвергается влиянию нечисти. У многих народов сохранилось представление о том, что первые сорок дней наиболее опасные, так как в это время ребенка пытаются всячески вернуть в иной мир нечистая сила. В целом весь комплекс после родовых обрядов направлен на укрепление границ между мирами и социализацию матери и ребенка.

В первую ночь после рождения ребенка, семья устраивает праздник Шілдеhana. Данный праздник был направлен на защиту матери и ребенка от всякой нечисти. И сопоставим с «кузет» во время похорон, когда умершего стерегли в течении трех ночей. Всю ночь молодёжь празднует, поддерживает веселье и шум. Шілдеhana был одним из ритуалов, направленных на включение матери и младенца в общество. Роженица включается прежде всего в «свою» женскую группу. Она получает новый социальный статус матери.

Сразу же после родов для роженицы закалывает барашка, и для матери готовят специальное блюдо “қалжа”. На застолье приглашаются исключительно женщин одного возраста с роженицей. Это еще один этап в переходном состоянии женщины. После родов совместная трапеза с женщинами, которые тоже являются «чужими» для этого рода должны были укрепить их связь. В любом случае трапеза как действие имеет более или менее традиционно соблюдаемый и осознаваемый сценарий с заведомым распределением ролей, с включением определенных знаковых форм поведения [55, с. 3].

По сведениям Н. Шахановой: «Шейные позвонки данного барашка очищают от мяса, его в неразобранном виде пускают по кругу и женщины исключительно зубами должны очистить кость от мяса и сухожилий. Первой откусывает мать ребенка, затем по кругу все остальные женщины, последней позвонки достаются кіндік шеше, которая должна начисто обглодать позвонки» [26, с. 80]. Данные шейные позвонки нанизывают на палку и подвешивают над шаныраком, и висят вплоть до того момента, пока шея у ребенка не окрепнет. Данного рода обряд относится к имитативной магии, тем самым желают, чтоб шейка ребенка была крепкой как у барана.

Символизм данной трапезы раскрывает процесс социализации как матери, так и ребенка. Женская трапеза демонстрирует включение в женскую «группу» данной общины, приобретение себе значимого человека в лице кіндік шеше и совместная трапеза является аналогичным к трапезе побратимства. Обглаживание шейных позвонков барана с пожеланием укрепления шеи ребенка показывает промежуточный статус младенца. Его кости не окрепли, его еще сложно сопоставить с «нормой» человеческого образа. Ребёнок, пришедший с «иногo» мира должен социализироваться и соответствовать норме «своих». Данный обряд также связан с ритуальным укреплением позвонка младенца. То есть придание ему нормального человеческого состояния. Основные характеристики «чужого» можно описать при помощи противопоставлений, связанных с жизнью и смертью: живой-мертвый, активный-пассивный, видящий-слепой, дышащий-немой (часто немота сопоставляется с потерей дыхания), без увечий – хромой, косою, кривою. Все качества необходимые для активной жизни характеризуют нормального человека, его же зеркальная асимметрия порождает образ «чужого».

После того как отпадёт пуповина и впервые укладывают в колыбель на ребенка одевалась специальная рубашка «ит-көйлек», которую с него не снимали до сорока дней. Н. Шаханова сообщает, что если в семье часто умирали дети, то необходимо было сшить иткөйлек из семи лоскутов из разных домов: *«Иткөйлек никому не отдавали, данное платье могли носить только дети от одной матери. Перед тем как надеть ит койлек на ребенка, ее накидывали на голову собаки»* [26, с. 50].

Во всех родильных обрядах собака занимает особо важное место. Казахи говорят «ит қырық жанды», что значит у собаки сорок душ. Так, одевая рубашку, снятую с собачьей головы, полагали, что она наделена выносливостью и жизнеспособностью собаки. Также исходя из сакральной природы собаки можно предположить, что это относится и к экзопатетической магии (обманывающая). Так пытаются обмануть злых духов, как бы делая подмену ребенка собакой, то есть наделяя ребенка «собачьим духом». Как ранее упоминалась собака относилась к нижнему миру, следовательно, запах собаки должен был ввести в заблуждение нечисть.

После отпадания пуповины, проводили обряд укладывания в колыбель «бесікке салу». Для ребенка его первым земным жилищем становилась колыбель. Бесік – специальная детская кроватка, сделанная из ивы, сосны и березы.

Колыбель, как и юрта и мазар были сопоставимы с трехчастной структурой мира, схожесть визуального образа колыбели – мазара – юрты были отмечены многими исследователями [23, с. 39–40]. С бесіком связано очень много поверий, прежде всего бесік передаётся из поколения в поколение внутри семьи и никогда не отдадут в чужую семью. Если бесік не использовался его подвешивали на тере, ни никогда не сжигали и не ломали. Если ребенок умирал в семье, его бесік оставляли на могиле [31, с. 77]. Бесік никогда не оставляют пустым, в пустую колыбель клали нож. Пустой бесік никогда не качали, в народе верят, что нечисть прячет своих детей в пустом бесіке.

Если ребенок родился слабеньким или недоношенным, то его кладут в тымак (меховая шапка) отца, и подвешивают к шаныраку. Этот обряд связан с культом предков, так приобщают ребенка к духу предкам, которые будут его защищать от всякого зла [26, с. 59]. Данный обряд своеобразно имитирует «донашивание» ребенка. Слабенького ребенка с целью укрепления его здоровья и пожеланием долгой жизни проносят между ног семи пожилых старух. Таким образом, методом имитативной магии даруют ему долгую жизнь как у этих старух.

Также одним из видов экзопатической магии относится обряд продажи ребенка. Ребенка продают кіндік шеше, она должна вынести его не через дверь, а через шанырак, таким образом пытаются запутать духов [29, с. 74]. Она должна унести его до ближайшей речки и перейти на тот берег вброд через воду, таким образом теряются следы, а семья в это время в кровать кладет какое-нибудь животное или гнилушку, и ребенка после этого не называют по имени, а называют собачонкой или еще как-нибудь. После того как пройдет определенное количество времени отец приходит к дому кіндік шеше со связкой дров, и выкупает ребенка.

Данный обряд наполнен символическим содержанием, прежде всего этот процесс имитирует передвижение ребенка в сакральном пространстве от жизни к смерти и обратно. Вынос ребенка через шанырак, а не через дверь говорит о его инаковом статусе, так во многих культурах мира, покойного выносили через окно или через разобранную стену, так как его статус не соответствует живому человеку. Обычно младенца несут в котле или завернутым в шкуру дикого животного, что также говорит о его близкому к «дикой» природе состоянию. Котел символизирует его смерть, а запутывающие движения *кіндік шеше* или даже переход через ручей или реку символизирует возврат младенца в иной мир. На обратном пути она как бы заново пересекает границы миров, тем самым символически умерший ребенок уже не подвергается влиянию нечисти.

Дополнительным оберегом может служить и сажа из-под котла, ребенку мазали лоб сажей. Котел и сажа как магические средства, делающие человека невидимым, предохраняющие его от злых сил. Данный обычай также встречается в поверьях тувинцев. «Если вечером, – пишет Потапов, – было необходимо перейти с ребенком из одной юрты в другую ему мазали лицо сажей от котла. А если нужно днем пройти через место, где недавно умер человек, то в данном случае также мазали лицо сажей от котла» [7, с. 147].

Исследователи единогласно трактуют сажу как оберег, который делает ребенка не приглядным и таким образом отталкивающим взгляд. Но в казахской культуре производные огня могут иметь амбивалентную природу, с одной стороны они наделяются сакральными очищающими функциями, с другой они относятся к подземному миру. Сажа имеет прямое отношение к перевернутому котлу, который символизирует смерть. Нахождение под котлом в фольклоре тюркских народов ассоциируется со смертью. Поэтому стоит предположить, что сажа используется не как отводящий взгляд, но как делающий ребенка невидимым или «своим» для нечисти. Так, как в примере связанным с переходом места, где умер человек, речь скорее идет о намеренном искажении статуса ребенка от «своего» к «чужому».

Казахи полагали, что даже одобрительный отзыв о ребенке мог сглазить его. Поэтому зачастую можно было увидеть ребенка в старых рваных вещах с перемазанным лицом. На ребенка одевали вывернутую наизнанку одежду [57, с. 22]. Таким образом родители пытались уберечь ребенка от разного рода похвалы. По словам Снесарева, подобными «нарядами» щеголяли дети, в свое время «вымоленные» на мазарах, единственные сыновья или излечившиеся от тяжелой болезни дети [48, с. 93]. По сведениям Г. П. Снесарева на одежде детей вышивали различные узоры в виде змеи и драконов, сами же информанты сообщали о том, что такого рода узор делает ребенка «своим» среди «чужих» [48, с. 40].

По прошествии сорока дней семья приглашает родственников и соседей, в основном только женщин для проведения «*қырқынан шығару*». По традиционным представлением казахов, только после сорока дней, ребенок начинает наделяться признаками человека. В целом проведения сорока дней характерно всем ритуалам жизненного цикла, так после смерти проводят сорок дней, и после замужества в течении сорока дней невеста как бы адаптируется в новом доме. Так и ребенок, который воспринимается как пришедший из «другого» мира, адаптируется к человеческой среде. В древности, если ребенок умирал до проводов сорока дней, его хоронили внутри юрты, не проводя похоронных обрядов, так полагали, он еще не обрел души и не был «очеловечен». До сорока дней ребенка не показывают посторонним и не выносят на улицу, по словам Ж. Ерназарова, все условия его нахождения максимально пытаются приблизить к внутриутробному периоду [44, с. 82–83].

На сороковой день ближайшие родственницы собираются в доме для проведения ритуала. В этот день с ребенка снимают иткейлек. Младенца купают в специальной воде «*шілде су*». В чашу наливают сорок ложек воды, кладут серебряные перстни и монеты, альчики. Верили в очистительную и защитную силу серебряных украшений. После обмывания ребенка, ему подстригают внутриутробные волосы и ногти. После того, как провели обряд сорока дней, ребенок считается перешел один из важных порогов, который был очень опасен для него. Обряд купания и первой стрижки продолжает процесс ритуального «очеловечивания» ребенка, состригая внутриутробные волосы и ногти, как бы удаляют с него характеристики «чужого».

После того, как ребенок прожил сорок дней и прошел первые обряды социализации ему дают имя. Имя наречение очень важный обряд, так как он наделяет ребенка свойствами человека. Казахи понимали, что имя ребенка определяет его будущее и поэтому если не было особенного случая, когда надо было уберечь ребенка от смерти или болезни, старались давать благозвучные имена с хорощим смыслом.

Когда ребенок начинал ходить, проводили обряд «*тұсау кесу*». Данный обряд получил широкое распространение среди всех тюркских народов. Согласно норме свойственной каждому человеку и характеризующего его как живого на ряду с дыханием, звучанием и зрением было движение. *Тұсау кесу* является одним из последних обрядов при котором обрывалась связь ребенка с потусторонним миром. Первые шаги ребенка воспринимались как дорога жизни, новый путь [19, с. 135]. Поэтому, как только замечают, что ребенок начинает делать первые шаги, созывают родственников и соседей и проводят обряд «*тұсау кесу*».

Для проведения данного обряда приглашали опять-таки положительного и энергичного человека. Ребенку перевязывают ноги восьмеркой цветной ниткой или толстой бараньей кишкой. Затем многодетная мать перерезает пути. И ребенка водят под руки по комнате. Цветная нить должна была оборвать все неприятности, которые могли навредить ребенку в будущем, а кишка барана, символизирует достаток, таким образом желают, чтоб ребенок был богат скотом [29, с. 79]. В погребальной обрядности при помощи цветной нитки перекладывают грехи покойного на другого человека, таким образом передают его жизненную нить. Среди казахов сохранилось выражение «*арамыздағы ала жіп үзілді*» разорвались наши отношения, или «*адамның ала жібін аттама*» то есть не причинять вред другому [44, с. 116–117]. Нить выступает связью между людьми, или с жизнью, перерезая нить перерезали связь ребенка с иным миром.

По мнению А. Галиева, данный обряд маркировал переход из состояния статичности, в котором находится ребенок (статичность символизируется связыванием и обусловлена принадлежностью к «иному миру», из которого ребенок «пришел»), к состоянию динамики, к тем первым шагам, которые делаются в этом мире [36, с. 67]. Этот обряд по своему содержанию аналогичен восстановлению активности невестки после свадьбы, когда она возродилась в новом статусе.

На этом завершаются мероприятия, связанные с послеродовыми обрядами, которые направлены на защиту младенца и матери в течении года, на их «возвращение» в круг людей и социализацию (получения нового статуса в семье и обществе). Ритуальный комплекс родильных обрядов был одним из самых содержательных в знаковом и социальном плане. Новая жизнь, которая была дарована свыше расценивалась как дар не только для семьи, но и всего общества. Движение в пространстве, которое было направлено на преодоление «чуждости», в родильных обрядах показывают движение к «чужому» и от «чужого» к «своему». Первым и важным этапом в обрядах было



изменение природного статуса ребенка, его «доделывание» – «очеловечивание». Вторым по значимости были обряды приобщения к обществу – роду. Повитуха начинала с омовения и придания необходимых форм, завершали закутыванием в «родовую» пеленку или же недоношенного укладывали в тымак отца, тем самым «очеловечивали» и приобщали к роду.

Все обряды до годика проходили чисто в женском кругу, так как условная «нечистота» еще сохранялась и была опасна для мужчин рода. Постепенное движение в сакральном пространстве от «шілдехана» к «тұсау кесу» повторяет обряды похоронно-поминального комплекса. Таким образом, по представлению казахского народа в течение года младенец приобретает человеческие качества и в течение года умерший теряет свойство живого.

### **Погребальные обряды**

Погребально-поминальный комплекс обрядов казахского народа представляет собой движение умершего в пространстве от «своего» к «чужому» и сопровождается рядом ритуалов, которые в процессе похорон поэтапно показывают смену его статуса на протяжении года.

Возвращаясь к вопросу о мироздании, необходимо отметить, что время в мифопоэтическом мире казахов не было линейным. Это мы видим прежде всего в обрядах связанных с культом предков, в представлениях о подземном мире. Прошлое не рассматривается как нечто исчезнувшее, а мир предков существует здесь же «рядом» и лишь отгорожено «территорией» меж мирами. В целом в представлении тюркского народа смерть является продолжением жизни, но в качественно другом состоянии и месте. Само слово умереть в казахском языке «*қайтыс болу*», значит возвратиться, вернуться. То есть идея вечного круговорота и возвращения присутствует и в погребальном обряде. Погребально-поминальный обряд казахского народа длится на протяжении одного года, этот промежуток времени необходимый для умершего для полного отделения от своего рода, от человеческих качеств и отправления к предкам.

Казахи сакральный мир предков обычно размещали в нижнем мире. Он был похож на срединный, но все там было ассиметричным. Посмертную жизнь в ином мире, часто описывают в фольклорных текстах, как, существование в полусолнечном и полулунным мире. Так описывают смерть богатыря: «Тогда к Кап -Кесу разум (его) вернулся. Когда он в сознание пришел и взглянул, (видит): в какую-то незнакомую землю приехал. В освещенную половинчатым солнцем, освещенную половинчатой луной землю приехал» [7, с. 95].

Смерть прежде всего связана с утратой физических способностей. В бинарной оппозиции жизнь – смерть, смерть характеризуется немотой, глухотой, невидимостью/ слепотой, пассивностью. Человек на протяжении жизни боялся совершить какие-либо действия, которые могли бы при жизни привести к утрате физических качеств. Это связано с представлением цельности, как залога жизни. Тело, теряя функциональность одного из членов, по своему состоянию приближалось к «иному». Казахи верили во множественность



душ, и что каждая из них могла располагаться в одной из частей тела. Следовательно, недуг одной из частей приведет к потере души.

Тюрки выделяли несколько видов души: *құт, тын, сұр, сүне*. У казахов аналогично встречается представление о трех душах: шыбын жан (в виде мухи), ет жан (телесная душа) и рух жан (дух). Исходя из этого становятся ясными определённые запреты, такие как запрет на подстригание волос или ногтей в определённое время суток, так как одна из душ в это время локализуется в волосах или ногтях. Запрет будить кого-либо спонтанно, так как шыбын жан не успеет вернуться. Любая болезнь была вызвана тем, что одна из душ покинула тело, или была похищена шаманом, духами. Испуг человека также мог привести к тому, что одна из душ покидала тело. Казахи обычно о сильно испугавшемся человеке говорят: «*Сұры қашты!*», то есть душа убежала. Возможно, это объясняет представление о различной локализации душ после смерти. Казахи полагали, что одна из душ улетала на небо, вторая остается в могиле, а третья обитает у дома. Именно это часть души возможно и представляла аруахов, которые находились в шаныраке или на пороге юрты.

У тюрков есть понятие предки-кости, которые были жизненным потенциалом для будущего поколения. Частично душа заключалась и в костях. Поэтому, если человек умирает в дали от дома, по возможности стараются привезти его кости на родину.

Умерший, его душа находили свой покой после проведения всех необходимых поминально-погребальных обрядов. Поэтому семья старалась с момента смерти своевременно и правильно провести все ритуалы. Клод Леви-Стросс отмечал такого рода движение от «культурного» к «природному». По Ван Геннепу, данные ритуалы были переходными, следовательно, постепенно умерший терял признаки «своего» и переходил к «чужому».

Несмотря на то, что смерть не воспринималась как нечто негативное, живой и мертвый не могли находиться в одном пространстве, так как это нарушало границы, следовательно, возрождало хаос. И семья соответственно физическому состоянию умершего должна поменять и его социальный статус. Если у семьи имелась возможность тело сразу перемещали в другую юрту или перемещали на правую сторону юрты, на гостевую часть и отгораживали занавеской «*шымылдық*». С этого момента умерший получал статус гостя. Отделяя таким образом умершего его статус «чужого» подчёркивался необходимостью от него отгородиться.

До погребения тело не оставляли без присмотра. Данный обычай называется «*күзет*» – охрана. Ближайшие родственники, соседи собираются и начинают оплакивать умершего. Женщины (жена) распускают волосы, и громко причитает, женщины поют «*жоқтау*». По сведению Н. Гродекова, казахи приглашали профессиональных плакальщиц (йилакер хатын). Среди бытовых запретов запрещалось стоять, подпоров бока руками, обычно говорят «*кімді жоқтап тұрсын, белінді таянба!*», что значит по кому причитаешь, не подпирай бока! Такая поза была связана с кинесикой смерти, и в обычные дни строго следили, чтобы дети не стояли в такой позе.

Плач в определённый период был необходим для лёгкого переправления души умершего. А. Байбурин полагает, что язык общения с «чужим» отличается от обычной нормы языка, намеки, иносказание, плач, смех выступают способом общения с иным миром [24, с. 211]. Плач должен был помочь отделиться душе от тела, с этим связано и представление развязывания узлов и раскрытия дверей. Для облегчения высвобождения души из тела, на умершем развязывают узлы, освобождают от одежды. Жена не только распускала волосы, но и снимала все украшения. По мнению Н. Шахановой, это было метафорой умирания, так как женщина без украшений теряла свой социальный статус, возможно эта традиция сохранила древние представления о древнем пережитке жертвоприношения жены [26, с. 101]. Мужчины и женщины причитают, при этом приговаривают «Бауырым-ай, бауырым!», не обязательно причитающий был близким родственником, так они выражали скорбь по родичу. Символическую связь печени с родством мы рассматривали в обрядах побратимства и обрядах излечения бесплодия. Поэтому, любой ранее деливший ритуальную трапезу с умершим считается его родичем.

Мужчины опираются на палки и стоят у входа в юрту (дом) и причитают. По сведениям А. Толеубаева, на эту палку не только опираются, но ею периодически бьют юрту [29, с. 94]. Дети оплакивают родителей, оперевшись на бакан, жена, оперевшись на копыё мужа. Среди бытовых запретов у казахов существовал запрет опираться на бакан, палку без причины. А. Толеубаев, ссылаясь на данные И. Кастанье, отмечает архаичность данных запретов: «Молодым людям и детям киргизы (казахи – А.Т.) строго воспрещают опираться на палку и в таких случаях с сердцем прикрикивают на них: «Брось, не делай того, что предвещает недоброе!», автор приводит пример из записей XIII в. Плано Карпини, который собирал и записывал запреты, бытовавшие в степи, где запрещалось опираться на плеть, которой погоняют коня [29, с. 94–95].

В этих запретах закрепился отголосок похоронного ритуала, т.е. само действие при определенных обстоятельствах. Например, по сведениям Т. Бекхожиной, «в Центральном и Восточном Казахстане женщина, поющая жоктау, держалась за бока, а в некоторых местностях (Джамбульская область) она опиралась на пику (найза), который выходил наружу через верхнее отверстие юрты (шанырақ) [58, с. 71–77]. В подобной ситуации посох ассоциировался с предвестием горя, смерти. Но в самом обряде, символика белого посоха, на который опирались мужчины, встречающие родственников и гостей в день смерти, амбивалентна: «смерть/рождение», «хаос» и «порядок», возрождаемый опорой. И обряд «моления горам», и поклонение священным деревьям символически воплощают процесс сотворения мира и к этому ряду, несомненно, относится и семантика обряда опоры на посох [9, с. 11–12].

На юрте умершего вывешивался знак траура. Это была материя черного, белого или красного цвета. Цветовая семантика траурного знака должна была пришедшим или проходящим мимо дать знать какого возраста был умерший. Так, белый цвет говорил о том, что ушел человек в возрасте (старше 60), черный средних лет, а красный говорил о том, что умер молодой человек.

Траурный знак также должен был предупредить о смерти в данном месте, чтобы не знающие люди вели себя соответственно ситуации: не шумели, не веселились. Если в обычные дни запрещалось на скаку заезжать в аул, то в эти критические дни, когда нормы этикета имели другую цель, наоборот, пытаются актуализировать хаос и предотвратить его. Во время похорон в доме умершего не готовят пищу. Приходящие выразить соболезнования не здороваются и не прощаются как обычно. Таким образом, привычный уклад жизни и этикет нарушаются, искусственно создается хаотичная ситуация.

Обычно похороны проходили в течение трех дней, дожидались родственников из далека. Готовился «қонақ ас», угощение для гостей. В данном случае гостем выступает и сам умерший и приходящие родственники. Данная пища была своего рода совместной трапезой с сопшым. Расположение умершего на правой стороне юрты также символически указывают на то, что он гость и должен покинуть дом. Сама юрта будучи микрокосмосом демонстрирует пространственно-временные ориентиры.

Покойного обмывали ближайшие родственники за «шымылдық» или в отдельной комнате, зачастую сват или брат по линии жены принимает в этом участие. По сведениям Ж. Ерназарова, число омывающих должно быть нечетным, иначе за покойником на пару с ним еще кто-то последует [44, с. 133]. Омование существовало в культуре многих народов, А. Байбурин полагает, что это связано с тем, чтобы полностью отделить покойного от живого смыть его человеческую «ауру» [24, с. 108]. А сама нагота является постепенным удалением от центра к периферии, от культуры к природе. Во время омования на руки мойщики надевали тряпичные «перчатки», чтобы ритуальная нечистота покойника не распространилась на мойщиков. Воду после омования выливали подальше туда, где не ступает нога человеческая, так как человек мог заболеть если наступит на это место. В целом максимально пытались отгородиться от соприкосновения с «чужим».

После омования каждый из участников получал одежду умершего, так полагали передавалась сила и качества умершего. Также среди участников похорон раздают «жыртыс», обычно раздают поровну разрезанные куски дорогой ткани. По мнению З. Сурагановой, древний обряд «жыртыс» проводимый после похорон, свершался внутри рода с целью приобщения к благодати умершего родственника. Таким образом, коллектив приобщался к благам умершего.

Перед тем как выносить из дому покойного проводили ряд обрядов, которые были направлены на сохранение благодати дома: над головой умершего обводили три раза еду. Аналогичный обряд встречается при провах невесты, чтобы құт дома не ушел в чужую семью.

Вынос покойного из юрты также имел определенные особенности, могли выносить головой вперед, по сведениям Ж. Ерназарова, так как смерть и рождение являются взаимосвязанными как родился головой, так и выносить нужно головой вперед, таким образом, имитируют новое рождение [44, с. 138]. А. Мусагожина сообщает, что выносили ногами вперед: «Вынос

умершего вперед ногами объясняют так: человек в эту жизнь входит вперед головой, а из жизни уходит ногами вперед. Или: при жизни выходил и заходил в помещение ногами вперед, в последний путь пусть также отправляется ногами вперед. Некоторые связывают это с пожеланием, чтобы за ним еще не последовал покойник» [59, с. 136].

У тюрков сохранились сведения, что иногда разбирали одну из стен и выносили покойника через проем [7, с. 70]. Уйгуры по сей день выносят умершего через окно. Полагают, что нельзя выносить умершего как живого, так как через порог мог выйти только живой. И вынос через дверь мог привести к тому, что кут покинет дом. Также полагают, что таким образом запутывают умершего, чтобы он не мог вернуться. Возможно, обряд переноса тела на кереге у казахов, является аналогом разбора одной из стен юрты.

После выноса тела проводят обряд *фидия*. Через покойного перекидывают цветную нить, к концу которой ранее привязывали лошадь или верблюда, и просят имама или любого другого человека взять на себя грехи умершего. В данном обряде также используется цветная (пестрая) нить. По мнению Каракузовой, пестрая цветная нить ассоциируется с земным миром, именно ему свойственны цветовые характеристики, так данный обряд направлен на то, чтобы оставить грехи в этом мире, перевести на нить: «Абыз – человек, совершающий похоронный обряд – прикладывал к телу умершего один конец цветной веревки, а другой брал в руки и, прикручивая его, приговаривал: «Ала жіп, ала жіп, бұл кісінің бар жазығын ала біт». Это означало: «Разноцветная веревка, разноцветная веревка, все грехи этого человека прими на себя до конца» [60, с. 38].

После совершения *жаназа*, покойного уносят на могилки. Могилки «*қабір*» (*тәбе, қорған*) были двух типов, это могла быть насыпь над землей в виде *обо* и огороженная оградкой или же полноценный «дом». Нередко могилу казахи называли *үй* – дом. Место погребения имеют интересный визуальный образ, *кумбези* в виде юрты, ограды, *кулпытасы* украшенные тамгой и другие декоративные предметы, которые показывают аналогии между домом и могилкой. Обычно родовые могилы находились на пригорке, в горах и недалеко от водных источников. Гора является осью мира, является частью концепции о трехчастном делении мира. Она является и местом рождения, и местом куда отправляются после смерти. Таким образом, в общей картине мира показывает непрерывную взаимосвязь идеи о творении мира и жизни человека.

После погребения покойного, в могилу втыкают пику (найза) умершего или пику мужа умершей. По сведениям И. Алтынсарина: «казахи на женских могилах устанавливали палку (бакан или писпек)» [34, с. 119]. В данном случае, можно провести параллель дублируемого символа мировой оси – дерева на горе. Бакан – дериват мирового дерева, является символом мужской силы, выступает микромоделью мирового дерева, выполняя его символическую ипостась и в быту, и в ритуале.

В Западном Казахстане частой практикой было установление *кулпытаса* – памятной стеллы, которая, по сведениям С. Ажигали, является «коновязью»

для умершего. Коновязь при жизни устанавливали для маркировки «своей» границы. Так как казахи называли могилы «домом», соответственно, хозяину дома необходимо было иметь коновязь для его коня. С. Ажигали связывает установку коновязи с древним обрядом ашвамедхи, где конь на привязи является небесной жертвой и является прямой репликой коня у мирового дерева [15, с. 415]. На кулпытасах изображали родовые знаки – тамга, что в свою очередь показывает маркировку не только сакрального пространства, но и профанного.

Н. Аристов отметил наличие огромного количества разных родовых знаков в степи: «Нахождение в известном месте родовой тамги на могиле или другом памятнике может доказать, что там некогда кочевал такой-то род» [61, с. 409]. С. Сорокин сообщает об установленных коновязях на казахских кладбищах на Алтае. Коновязь выступала оградкой могилы и коновязью одновременно, он отмечает единообразие коновязи, что говорит, о родовом кладбище [62, с. 12]. И кулпытас, и коновязь изоморфны мировому дереву, несут единую смысловую нагрузку.

На мужских могилах вплоть до конца XIX века оставляли казан. Казан участвующий во всех обрядах жизненного цикла, был не только символом достатка семьи(рода), но и олицетворял мужскую силу, а в более древний период символизировал саму власть кагана. Согласно археологическим раскопкам, казан находили на могилах военачальников, батыров, вождей рода. Казаны, как и боевые наборные пояса, – атрибуты родовой и племенной аристократии [63, с. 192–202].

Если умершим был ребенок, на его могиле оставляли игрушки, если же младенец и в семье постоянно умирали дети, то на могиле оставляли колыбель. Она должна была прервать круг детской смерти в данной семье.

На обратном пути назад не оборачиваются, идут молча. После возвращения с могил, объектом плача становится *тұл*. Левшин А. И. описывал погребальные обряды казахов, где говорится о существовании формы оплакивания умершего «пред куклою, или болваном, который будучи одет в платье покойника служит плачущим вместо его изображения», и, как отмечает он, «последний обычай более не существует в некоторых частях Средней орды» [64, с. 339]. Данный обряд уже к концу XIX век изжил себя. Вместо *тұл* дома развешивали одежду, оружие умершего, выставляли его седло. Эти вещи были заместителем умершего и в течение года после смерти вдова и дочери причитали вокруг него. Е. Н. Жанпеисов сообщает: «Данные ряда тюркских языков свидетельствуют, что термин *тұл* исторически связан со значением “наружность, внешний вид”» [65, с. 62]. После возвращения с могил, юрту, где умер и лежал покойный переносили, таким образом старались отгородиться от влияния потустороннего.

На сороковой день после смерти проводят сороковины. В течение всех сорока дней жгут свечи. Полагают, что душа на протяжении сорока дней посещает все места, где была при жизни и навещает родственников. Следующей значимой датой, которая завершает поминально-погребальный комплекс,

является годовщина. В этот день в зависимости от возраста и пола умершего проводят пышный ас. Приезжают все родственники, жена сопровождает коня умершего, которого седлают и нагружают на него вещи умершего. Конь символизировал покойного, обычно его называли *ат* – *тұл*. После заклятия коня его голову и гриву вывешивают на могиле усопшего.

То, как провели ас будет говорить о том, получают ли они покровительство своего покойного и станет ли он родовым *арухом*. Годовщина является заключительным этапом поминально-погребального обряда, границы между мирами полностью разрываются, происходит гармонизация пространство и с этого момента семье и коллективу уже ничего не угрожает.

Структура и символика погребально-поминального обряда представляет поэтапное передвижение умершего из «своего» – обжитого пространства к природному «чужому», движение от культурного к природному. С момента смерти – это движение можно разделить условно на три части:

- первая часть связана со сменой социального статуса. Умершего переносят на правую часть юрты, которая была гостевой и отгораживают от людей занавеской. Таким образом, на семантическом уровне выделяют его статус «гостя». Ночной «күзет» – охрана умершего объясняется необходимостью расподобления мертвых и живых [24, с. 110]. Это необходимо для поддержания жизненной энергии среди людей и желанием не дать распространится пассивной энергии смерти. Вынос покойного, через разобранный стену который ранее практиковался наиболее ярко отображает его «чуждость», оно сопоставимо с тем, как шаман покидает юрту через шанырак во время камлания, то есть путь в иной мир не может пролегать через дверь.
- вторая часть – проводы покойного во дворе, проведение обряда *фидия*, который должен был передать грехи умершего мулле или другому человеку, тем самым освободив от земных дел
- третья часть – доставление умершего на могилки, установление пики (бакана, писпек) (для женатых мужчин пика устанавливается после проведения годовщины смерти), которая ассоциируется с мировым деревом и направлена на гармонизацию пространства двух миров.

Это передвижение умершего в сакральном пространстве длится целый год, промежуточный статус подчёркивается проведением сороковин, когда усопший еще мог посещать своих родных. Сорок дней как в родильной, свадебной так и погребальной обрядности были необходимы для полного отделения или приобщения, считалось, что именно сорок дней необходимо для социализации. В течение года в доме умершего выставляются его вещи, которые представляют собой тул покойного. Через год проводят ас, где в жертву приносят коня умершего и разламывается его пика. Пикю затем оставляли на могиле. После года траур снимается и вдове позволительно выйти замуж и активно участвовать в жизни социума. Этот этап завершает погребально-поминальный комплекс, на этом движение умершего в пространстве завершается, границы замыкаются, а движение в семье активизируется.

## Заключение

Мировоззрение казахского народа сформировало свою картину мира. Модель мира имела трехчастное вертикальное деление верхний – срединный – нижний мир. Эти миры были объединены осью мира, которая упорядочила пространство и время и разграничила деятельность жителей каждого из миров. Одними из семиотически выраженных текстов культуры выступают ритуалы, в которых закодирована знаково-символическая модель мира.

Одним из элементов кодификации выступают бинарные оппозиции как элементы познания и презентации мира. Одной из фундаментальных форм пространственного представления о мире является принцип «свое» /«чужое». Эта оппозиция как в сакральном, так и профанном мире дает наиболее четкие представления о существующих границах между мирами и возможными рисками при их пересечении. В ритуалах эти оппозиции наиболее ярко отразились в обрядах перехода – в обрядах жизненного цикла.

Обряды жизненного цикла демонстрировали наиболее ключевые моменты перехода человека из одного статуса в другой, такие как рождение, свадьба и смерть. В этих обрядах человек совершает передвижение от сакрального центра к периферии и наоборот. Каждый из этапов перехода характеризовался преодолением «чужого» пространства или отделением от «своего» пространства. На сакральном уровне «чужой» и «свой» могли отражать взаимодействие человека с иными (духом, нечистью), противопоставлять «обжитую» человеческую территорию с «дикой» – потусторонней территорией. Это формировало определённые правила взаимодействий двух миров. В свою очередь сформировался и образ «чужого», который был ассиметричным по отношению к «своему», что Ю. Лотман называл «зеркальной ассиметрией».

Правильное проведение ритуалов гарантировало порядок в социуме и нерушимость границ миров. В мифологической традиции мир надежен, если одни и те же координаты подтверждаются для всех его сфер. Он становится повторяемым и, как следствие, – подвластным людям [7, с. 26]. Символы же, повторяющиеся в разных пластах культуры, делают культуру жизнеспособной, так как дают возможность ее реконструкции вне зависимости от включения разных культурных текстов, потому что символ является более древним нежели сам текст культуры [4].

Таким образом разные аспекты пространственных оппозиций, реализованных в сакральном и профанном пространстве в семиотическом срезе, дают возможность проанализировать и реконструировать картину мира казахского народа.

## Список использованных источников

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
2. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
3. Сайкенева Д. К. «Свой и чужой» в мифопоэтическом мире тюрков: инаковость как признак принадлежности к нижнему миру // Вестник Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилева. Серия: Исторические науки. Философия. Религиоведение. Том 143 № 2 (2023), с. 74–85
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.– Петербург: «Искусство – СПб», 2010. – 704 с.
5. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М.: «Наука», 1965. – 245 с.
6. Сагалаев А. М. Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. – 176 с.
7. Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Традиционное мировоззрение Тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1988. – 225 с.
8. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против» Под ред. Е. Я. Басина и Л1. Я. Полякова. – М.: Издательство «Прогресс», 1975. С. 114–164.
9. Сайкенева Д. К., Наурызбаева А. Б., Хазбулатов А. Р. Символ мирового дерева в ритуально-бытовой практике казахов // Вестник Казахского национального женского университета, 2022. № 4(92). С. 6–16.
10. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 448 с.
11. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Новые плоды (исследование магии и религии) / Пер. с англ. А. П. Хомика. – М.: Академический проект, 2014. – 407 с.
12. Элиаде М. Космос и история: Избр. работы : Пер. с фр. и англ. / Общ. ред. И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 311 с.
13. Валиханов Ч. Ч. Избранные произведения. – М.: Наука. 1986. – 414 с.
14. Катанов Н. Ф. Качинская легенда о сотворении мира // Известия Общества Археологии, Истории и Этнографии, 1894, Т.12. – Вып.2. – С.185–188.
15. Ажигали С. Е. Архитектура кочевников – феномен истории и культуры Евразии (памятники Арало-Каспийского региона). Алматы: «Гылым», 2002. – 645 с.
16. Турсунов Е. Д. Истоки тюркского фольклора. Коркыт. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 168 с.
17. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. 1. – Москва – Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1950. – 379 с.
18. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаГа, 2013. – 720 с.
19. Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Традиционное мировоззрение Тюрков Южной Сибири. Человек и общество. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. – 243 с.
20. Ибрагимов И. И. Этнографические очерки киргизского народа.



21. Каскабасов С. А. Фольклорная проза казахов. Избранные исследования, 2014.
22. Леви-Строс К. Мифологики. В 4-х тт. Т.1. Сырое и приготовленное – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
23. Шайгозова Ж. Н., Нарузбаева А. Б., Нехвядович Л. И. Традиционная казахская художественно-символическая основа концепта «дом» в аспекте визуальной семиотики // ПРАЭНМА, 2023. № 2 (36). С. 30–49.
24. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 253 с.
25. Лотман. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Т. 21. – Тарту, 1987. С. 11–12
26. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). – Алматы: Қазақстан, 1998. – 184 с.
27. Литвинский Б. А. Кнгюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племён южной России и Средней Азии). – Душанбе: «Дониш», 1968. – 120 с.
28. П. Обычай киргизов Семипалатинской области // Русский вестник. Т. 137. – М., 1878 №9. С. 22–66.
29. Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – начало XX в.). – Алма-Ата: Гылым, 1991. – 214 с.
30. Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. С. 7–60.
31. Аргынбаев Х. Қазақ отбасы (қазақ отбасының кешегі мен бүгінгі жайындағы ғылыми зерттеу еңбек.) – Алматы: Қайнар, 1996. – 288 бет.
32. Топоров В. Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1. // Предисл. Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки славянских культур, 2011. – 600 с.
33. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
34. Алтынсарин И. Очерк обычаев при похоронах и поминках у киргизов Оренбургского ведомства // Записки Оренбургского отдела Императорского Русского Географического Общества / Императорское Русское Географическое Общество, Оренбургский отдел. – Казань: Университетская типография, 1870. – Вып. 1. – С. 117–136.
35. Гродеков Н. И. Киргизы и каракиргизы Сыр-Дарьинской области. – Ташкент, 1889. – 205 с.
36. Галиев А. А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы, 1997. – 166 с.
37. Наурызбаева А. Б. Шайгозова Ж. Н., Кульсариева С. П. Финно-угорский и тюркский ритуал инициации невесты: общее и специфичное в традиционных сакральных знаниях (на примере обских угров и казахов) // Вестник угроведения, Т. 11, №2, 2021. С. 388–397.
38. Абрамзон С. М. Рождение и детство киргизского ребенка (Из обычаев и обрядов тяньшаньских киргизов) // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 12. С. 78–138.
39. Поярков Ф. В. Из области киргизских верований // ЭО, кн. IX, 1891, № 4.
40. Коншин Н. К. от Павлодара до Каркаралинска: промышленность и торговля. Путевые записки. – Павлодар, 2001.

41. Тайжанова Г. Е. Казахи: Историко этнографическое исследование. – Алматы: Казахстан, 1995. – 244 с.
42. Турсунов Е. Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2001. – 167 с.
43. Дыренкова Н. И. Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 9. С. 267–292.
44. Ерназаров Ж. Т. Семейная обрядность казахов: символ и ритуал. – Алматы, 2003. – 200 с.
45. Сайкенева Д. К., Морякова М. Т. Ритуальная функция собаки в родильной обрядности казахов//Отан тарихы, 2022 №4(100). С. 172–180
46. Дыренкова Н. И. Культ огня у алтайцев и телеут //Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 6. С. 63–78.
47. Потапов Л. П. Очерки народного быта тувинцев. – М.: Наука, 1969. – 401 с.
48. Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М.: Наука, 1969. – 336 с.
49. Акишев А. К. Образ верблюда в легендах Центральной Азии. // Этнография народов Сибири. Новосибирск: 1984. С. 69–76
50. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образ и символы: священное и мирское / Перев. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
51. Дыренкова Н. П. Шорский фольклор. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. – 448 с.
52. Маковецкий П. Е. Материалы для изучения юридических обычаев киргизов. – Вып. 1: Материальное право. – Омск, 1886. – 82 с.
53. Неклюдов С. Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина). – Ленинград: Наука, 1979. – С. 133–141.
54. Muller F. M. Sacred books of the East. Vol. IV, second edition. Oxford, at Clarendon Press, 1895. 387 p.
55. Арутюнов С. А. Этнография питания народов стран Зарубежной Азии. – М.: Наука, 1981. – 254 с.
56. Arakelova V, Asatrian M. Iran, Caucasus, Central Asia and Afghanistan // Encyclopedia of Women & Islamic Cultures: Family, Body, Sexuality and health, Volume 3. Leiden-Doston, 2006. P. 18–21.
57. Шулембаев К. Ш. Маги, боги и действительность. – Алма-Ата: Казахстан, 1975. – 128 с.
58. Бекхожина Т. Песни-плачи жоктау // Музыкознание. – Алма-Ата: Мин-во высш. и ср. спец. образования Каз. ССР. 1971. – Вып. V. – С. 71–77.
59. Мусагожина А. А. 138. Доисламские элементы в погребальной обрядности казахов павлодарского прииртышья // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2015. № 1 (28). С. 133–137.
60. Каракозова Ж. К., Хасанова М. Ш. Космос казахской культуры. Издание третье, переработанное. – Алматы: ТОО «Эверо», 2011. – 67 с.
61. Аристов Н. А. Опыт выяснения этнического состава киргиз-казаков Большой Орды и кара-киргизов на основании родословных сказаний и сведений о существующих родовых делениях и о родовых тамгах, а также

- исторических данных и начинающихся антропологических исследований // Живая Старина. Вып. 3-4. – С. 391–486.
62. Сорокин С. С. К проблеме этнической истории тюркоязычных народов Сибири. // Проблемы происхождения и этнической истории тюркских народов Сибири. Томск: ТГУ, 1987. С. 7–18.
  63. Швецов М.Л. Котлы из погребений средневековых кочевников // Советская археология. 1980. № 2. С. 192–202.
  64. Левшин А. И. Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких, орд и степей (под общей редакцией акад. М. К. Козыбаева). – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.
  65. Жанпеисов Е. Н. Этнокультурная лексика казахского языка. На материалах произведений М. Ауэзова. – Алма-Ата: Наука, 1989. – 288 с.

## ТҮЙІНДЕМЕ

### ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ МИФОПОЭТИКАЛЫҚ СЕМИОТИЗАЦИЯНЫҢ ПӘНІ РЕТІНДЕГІ «ӨЗДІК» – «ӨЗГЕЛІК»

Семиотикалық зерттеулер шеңберіндегі мәдениет ХХ ғасырдың 20–30 жылдарында зерттеле бастады. Мәдениеттің семиотикалық тұжырымдамасын белгілер мен мәтіндер жүйесі ретінде Мәскеу-Тартус мектебінің зерттеушілері В. Иванов, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, А. М. Пятигорский және В. Н. Топоров дамытқан. Ю. М. Лотман мәдениеттің «семиосферасы» ұғымын енгізеді, ол әртүрлі тілдер арқылы адамның қарым-қатынасы жүзеге асатын мәдениет кеңістігін білдіреді. Ол екілік және асимметрияны осы кеңістіктің маңызды элементтерінің бірі деп атайды. Осылайша, адам әлемді игеріп, өзін табиғаттың бір бөлшегі ретінде тану барысында қоршаған кеңістікті киелі және беймәлім деп бөлу арқылы әлемді танып білді. Табиғи даму процесінде бұл қарама-қайшылықтар өз мағынасын өзгертіп, мәдениеттің әртүрлі қабаттарында әртүрлі жүзеге асырылды. Уақыт өте келе кеңістік «өздік» – мәдени және «өзгелік» – табиғи болып бөлінді. Көшпенділердің дәстүрлі дүниетанымында көлденең кеңістікті игеру барысында «өздік» – қоныстанушы мәртебесіне ие болды, ал «өзгелік» алыс, игерілмеген немесе басқа руларға жататын аумақтармен байланысты болды. Осылайша, «өздік» (мәдени) және «өзгелік» (табиғи) қарама-қайшылықтары белгілі бір аумаққа қатысты адам әрекеттерінің өзара байланысы арқылы көрінді. Оның адам «игерген» киелі және беймәлім орталықтан қашықтығы оны адамға қатысты «өзгелік» етеді. Бұл қарама-қарсылық барлық жерде кездеседі және қоршаған ортаны және өзін танудың негізгі аспектісі болып табылады.

Мәдени антропологияда бинарлы оппозиция, яғни екілік қарама-қайшылық көбінесе этнодифференциалдаушы ретінде әрекет етеді. Дәстүрлі қазақ қоғамында ру адамның «өздік» немесе «өзгеге» қатыстылығын анықтайды, бұл дәстүрлерде, нормаларда және мінез-құлық этикетінде көрініс тапқан. Бұл нормалар адамдардың әлеуметтік қатынастарын көрсетеді. Кең мағынада айтқанда, бұл бейтаныс адамдармен қарым-қатынас әдебі, басқа рудан келген келінді отбасымен таныстыру, жаңа туған нәрестені «азаматқа айналдыру» және т.б. Нақтырақ айтқанда, әртүрлі әлеуметтік топтар (жас, гендерлік айырмашылықтар) туралы айтып отырмыз, мұнда, мысалы, әйел рудың ер адамдарына қатысты «өзгелік» болып табылады. Осылайша, екілік қарама-қайшылық семантикалық қарама-қайшылықтардың алғашқы нышандық классификациясына айналады.

Қазақ халқының дала кеңістігін игерумен және уақыт циклдеріне бағынуымен байланысты көшпелі өмір салты табиғатпен ерекше үйлесім тапқан. Кеңістіктік қарама-қайшылықтарға негізделген дәстүрлі дүниетаным қазақ халқының салт-дәстүрі мен тұрмыс-тіршілігінде көрініс тапты. Мысалы,

көшіп-қону кезінде кеңістікті зұлым рухтардың әсерінен тазартады (босап қалған қыстау «өзгелердің» билігіне өтті), бұл үшін малды қыстап шыққаннан кейін екі оттың арасынан айдап өткізген («өзгелік» кеңістіктен «өзінікіне» оралу). Ғұрыптық тәжірибеде олар алғашқы хаос, яғни бейберекеттікті жаңарту үшін «өзгеліктің» бейнесіне еліктейді, мысалы, «тауларға жалбарыну» рәсімі кезінде құрбандыққа шалынған жануардың аяғын қайырады (жасанды ақсақтық).

Э.Кассирер мәдениетте мағыналар кеңістіктік қатынастар арқылы көрінеді деп санайды. Қазақ халқының дүниетанымында кеңістіктің киелі және беймәлім қасиеттері бар, ал адам өмірінің сол немесе басқа кезеңінде (мысалы, бастамалар) беймәлім кеңістіктен киелі кеңістікке ауысады, ал қоғамның қалған мүшелері үшін ол беймәлім болып қала береді. Адам өмір бойы өзінің әлеуметтік мәртебесін «өздіктен» «өзгелікке» өзгертті. Бұл ауысу салттары деп аталатын өмірлік цикл ғұрыптарымен байланысты. Адам туғаннан өлгенге дейін кезең-кезеңімен өзгерістерге ұшырап, туу – үйлену – өлу сынды шекті сәттердің әрқайсысы қоғам үшін шешуші сәттер болды және өмірді үйлестіретін әдет-ғұрыптар мен бастамаларды талап етті. Өйткені, киелі дүниенің беймәлім дүниемен немесе «өзгенің» «өздікпен» соқтығысуы алғашқы бейберекеттіктің жаңғыруына әкелді. Мифологиялық дүниетанымда «өздік» және «өзгелік» кеңістікті ғарыш және бейберекеттікпен салыстыруға болады. Алғашқы бейберекеттік және дүниенің пайда болуы туралы идеялар әлемнің құрылымы туралы ежелгі идеяларды көрсетеді, мұнда ерте заманда пайда болған әлем үш бөліктен тұратын тік құрылымға ие болды.

Мәдениет семиосферасындағы «өздік-өзгелік» кеңістігінің тұжырымдамасы заттардың белгісі күшейетін әлемдердің «шекараларын» айқын көрсетеді. Мәселен, күнделікті өмірде «өздік» кеңістігі үйдің табалдырығымен немесе жылқы байлайтын желімен, кеңірек ауқымда рулық таумен немесе өзенмен қамтылған, өзеннің өзі және оның артындағы аумақ «өзгелік» кеңістік болып саналды, кез-келген шалғай жерлер, жықпылдар, жыралар, жол айрықтары «өзгелік» кеңістікке қатысты болды. Фольклорда барлық дерлік жын-пері кейіпкерлері адамдарды әдетте осындай жерлерде тосқан.

Кез келген халықтың әдет-ғұрыптары мен салт-дәстүрлері маңызды ақпаратты сақтауға және жеткізуге бағытталған мнемоникалық және коммуникациялық жүйе болып табылады. Ғұрыптарды декодтау ғаламның идеясын қалпына келтіруге мүмкіндік береді. Ғұрып призмасы арқылы қарастырылатын кеңістіктің екілік сипаттамалары әлемнің үш жақты бөлінуі, киелі орталық және олардың беймәлім әлемдегі нышандық туындылары туралы идеяларды қайта құруға көмектеседі. Ғұрып мәдениеттің әртүрлі деңгейлерінде дүниенің жасалуын үнемі «жаңғыртып» тұруға бағытталған ең көне әлеуметтік белгілер жүйесінің бірі болып табылады. Осылайша, мәдениеттің әртүрлі деңгейлерінде қайталанатын, дүние құрылымын қайталайтын ғұрып оны есте қаларлық етеді және осылайша толығымен ұмытылып кету мүмкіндігін жояды.

«Мәдени» «табиғидан» ерекшелене бастаған кезең белсенді түрде мифтерді шығарумен сипатталады. Ал бірінші миф – жердің жаратылуы туралы

миф. Ежелгі мифтерде демиург құдайлары жерді бөлмей, кеңістікті бөлді, әрқайсысы өз аумағында жаратты, сондықтан алғашқы қарама-қайшылықтар пайда болды. Орта адам әлемі кейінірек пайда болады, дүние жаратылып, «ат қою» арқылы кеңістік игерілді. Көптеген мифтерде жердегі тікелей тәртіп әлемдік осьпен бөлінгеннен кейін бекітіледі. Әлем құрылады және оның негізгі кеңістіктік координаттары көрсетіледі. Бұл құрылымдағы аймақтардың әрқайсысында «өздік» аумағын көрсететін өзіндік белгілері бар. «Өздік» шекараларын тану мүмкіндігі әлемдік оське – әлемдік ағашқа, әлемдік тауға, әлемдік өзенге қатысты нысандардың арқасында мүмкін болады. Хаосты, яғни бейберекеттікті реттеп, «өздік» ғарышты жасағаннан кейін, бейберекеттіктің қайта жандануына жол бермеу үшін үйлесімділікті сақтады, бұл үшін осы екі әлемнің шекараларының мызғымастығын сақтау қажет болды.

Әлемдік ағаш, тау, өзен мифтік-ғұрыптық дәстүрдегі дүниенің орталығы ретінде әлемнің архаикалық бейнесінің әмбебап нышаны қызметін атқара отырып, сонымен бірге әрбір мәдени дәстүрде әртүрлі эстетикалық түсіндірмелерге ие болды. Белгілі болғандай, әлем халықтарының космогониялық мифологиясы бастауы жоқ бейберекеттік туралы біртұтас сюжетке тоғысады, содан кейін ол орталықты, әлемнің осін, әдетте ағашты, тауды немесе өзенді орнату арқылы реттеледі, осылайша ғарышқа айналады. Мұндай таңбаларды түсіндірудің әмбебаптығы олардың ғалам туралы алғашқы түсініктер қалыптасқан архаикалық кезеңде пайда болуымен түсіндіріледі. Дүние жүзі халықтарының мифологиясында *axis mundi* кеңістік пен уақыт және өмірдің өзі бастау алатын киелі орын болып табылады. Осылайша, *axis mundi* тік әлемді үш деңгейге, ал орта әлемде төрт негізгі бағытқа бөледі. В.Н. Топоров тік бөліну дүниенің ғарыштық құрылымын көрсетсе, көлденең бөлу ғұрыптық әрекеттердің құрылымын көрсетеді деп есептейді. Болашақта екілік қарама-қайшылық ең алдымен көлденең кеңістікті, яғни қазақ халқының әдет-ғұрыптары мен тұрмыстық өмірінде жүзеге асырылатын болады.

Қазақтада әлемдік ағаш – Бәйтерек – киелі терек, әлем тауы – Көк төбе, әлемдік өзен – Сырдария болып табылады. Осы орталықтардың әрқайсысы қазақ мифологиясында және қазақ халқының салт-жораларында көрініс тапқан. Бұл нысандар киелі орталық – «тұрғын» аумақты белгілейді.

Адамдардың беймәлім әлемінде ағаш әртүрлі ғұрыптар өткізілетін киелі орынға айналды, кеңістікті үйлестіруге бағытталған әлемді қайта құру ғұрпы ең маңызды ғұрыптардың бірі болып табылады. Ағаш зиярат орталығына айналды, ежелден адамдар жалғыз өсетін немесе қандай да бір ерекшеліктері бар ағаштарға аурудан айығу үшін, бала беруді сұрап келді және т.б. Келгендердің бәрі қандай да бір сый қалдырды: бұтаққа шүберек, жылқының жалын байлап, тамырына тостағандар қалдырды. Әлемдік ағаш тек үш әлемді бөліп қана қоймайды, сонымен қатар ол әр тіршілік иесінің сол немесе басқа әлемге тиесілі аймақтарын өз бөліктерімен белгілейді. Дәл осыған байланысты, түнеу үшін жоқ дегенде бір тал ағашы бар аумақ таңдалды, өйткені бұл кеңістік «игерілген» – «өздік» деп саналды. Әлемдік ағаш өз туындыларын қазақ халқының тұрмыстық-салттық тәжірибесінде әлем моделінің көлденең проекциясына табады.

Әлемдік тау әлем орталығының тағы бір белгісі болып табылады. Әрбір халықтың дерлік мәдениетінде киелі тау бар, жапондарда Фудзи, түркілерде Алтай, қытайларда Тайшань, гректерде Олимп және т.б. Ертеде жер әлемі аспан әлемінің баламасы болған; өмір сүру және өз әлемін құру үшін белгілі бір нүкте қажет болды және мұндай нүкте «әлемнің орталығына» – киелі орталыққа, кеңістік пен уақыттың пайда болған жеріне айналады. Тау табиғи нысан бола отырып, ағаш сияқты, беймәлім кеңістікте әлемнің орталығын белгілейді, таудың шыңы рухтар мен құдайлардың мекені, адамдар тау етегінде орналасқан, бірақ үңгірлер мен шатқалдар жер асты әлеміне өту жолы болып табылады. Қазақ үшін кез келген қандай да бір жарық, шұңқыр, ойпаң, жыра «өзгелік» кеңістікпен байланысты болған. Мұндай жерлерден аулақ болуға тырысты, әсіресе түнде, осы уақытта зұлым рухтар өздерінің толыққанды құқықтарына ие болған. Сондай-ақ, түркі халықтары арасында үңгір семантикалық деңгейде ананың жатырымен байланысты, яғни өмір беретін функциялары болған. Қазақтар арасында тау мен үңгірлерді қастерлеу культі күні бүгінге дейін сақталған, баласыз әйелдер дертінен айығу үшін үңгірлерге келеді. Түркілер ежелден «тауға жалбарыну» ғұрпын өткізген, онда әлемді құру процесін «жаңғыртқан». Тау, үңгір сияқты, өмірдің туған жері, ананың құрсағы рөлін атқарды, сонымен бірге қабірдің нышаны болды; үңгірлерге жерлеу көптеген халықтар арасында кең таралған тәжірибе болды. Түркілер әлемінің мифопоэтикалық бейнесінде тау рулық жерлердің белгісі, ал қайтыс болған ата-бабалар «құт» берушілер болған. Осылайша, тау өмір мен өлімнің белгілі бір циклі өтетін орын болды.

Шекаралардың тағы бір белгісі өзен болып табылады. Дүние жүзі халықтарының мәдениетінде, әсіресе өзен өркениеттерінде өзендер маңызды рөл атқарды. Өзендер маңында салт-жоралар жасалды, өзен арқылы марқұмдар о дүниеге жіберілді, мысалы, үндістердегі Сарасвати, онда кремация рәсімі жасалып, марқұмның күлі сейілтілген; грек мифологиясындағы қараңғы Стикс, онымен қайтыс болғандар Аид патшалығына жіберілген. Су, түркі мифологиясында, алғашқы бейберекеттік болды және жағымсыз сипатта болды. Ол басқа әлемнің шекарасымен байланысты. Ауызша фольклорда өзеннің сағасы әдетте қайтыс болған ата-бабалардың орналасқан жерімен байланыстырылады, онда мифтік Құрдым (Бос) болған. Жердің жаратылуы туралы мифтер сумен байланысты, ол алғашқы бейберекеттіктің нышаны болды. Бұдан су (өзен), сондай-ақ ағаш пен тау өмір мен өлімнің өзіндік табиғи көзі екенін көруге болады.

Адам әлемінің көлденең жазықтығындағы әлемнің тік үш бөліктен тұратын моделін тұрғын үй арқылы жүзеге асыруға болады. Қазақтың киіз үйі мен жылқы байлайтын желісі өз құрылымы бойынша әлемнің үш бөліктен тұратын тік моделімен салыстырылып, қазақ халқының ғалам туралы түсініктерін бейнелейді.

Ғарыштың жаратылуы туралы мифтерде әлемдік ось кеңістік пен уақытты реттейді, ал беймәлім әлемде оның баламасы ретінде тік нысандар болуы мүмкін. Қазақ халқының тұрмыс-тіршілігінде көп зат «қос сипатқа» ие болған,

бірі функционалдық, екіншісі нышандық сипатта болды. Осылайша, киелі кеңістіктегі күнделікті өмірде қолданылатын бақан (тіреу-тірек) және жылқы байлайтын желі әлем ағашының баламасы болып табылады. Әлемдік ағаш сияқты, әлемнің орталығы бола отырып, олар өздерінің «орталық» орналасуын үйде (киіз үйде) немесе аулада табады. Бақанның күнделікті өмірдегі функционалдығы ғарышты ретке келтірумен салыстырылады, бақанның көмегімен шаңырақ (киіз үйдің күмбезі) орнатылды, сондай-ақ қатты жел кезінде шаңырақ нығайтылды, босанушы әйел босану кезінде бақанға сүйенді. Бақанның киелі функциялары оның архетиптілігін толығымен ашады. Бұл қазақ халқының әдет-ғұрыптары мен тыйымдарында көрініс табады, мысалы, оны көлденеңінен қоюға тыйым салынды, өйткені ол әлемнің тік құрылымының тәртібін бейнелейді; оның үстінен аттап өтуге тыйым салынды, өйткені отбасы өмірінің әлеуеті бақанмен байланысты болды; оған жай ғана сүйенуге болмайды, себебі бұл өлім кинесикасымен байланысты болды, жерлеу кезінде жетім қалған балалар бақанға сүйенді, ер адамдар ақ таяққа сүйенді. Әдет-ғұрыптың өзінде, қайтыс болған күні туыстары мен қонақтарын қарсы алатын ер адамдар сүйенген ақ таяқтың символикасы екіұшты: «өлу/туу», «хаос» және «тәртіп», тірек арқылы қайта жанданған. Бақанның күнделікті өмірдегі және салттық тәжірибедегі мағыналы әртүрлілігі ол тарататын нышанмен түсіндіріледі. Қазақтар кеңістікті ретке келтіру, «қоныстану» үшін жылқы байлайтын желіні пайдаланған. Орнатылған бағана «өздік» аумақты киелі де, беймәлім деңгейде де көрсетті. Сонымен, қонақтарды қарсы алғанда, үй иесі оларды желі жанында қарсы алған және оларды желіге дейін шығарып салған. Осылайша, желі «өздік» кеңістік басталатын сызықтан тыс «өзгелік» шекарасын көрсетеді. Желі әлемдік ағаштың көшірмесі болды, ал оның айналасындағы кеңістік адамның игерілген – «тұратын» кеңістігін бейнелейді. Қазақ халқының салттық тәжірибесіндегі әлемдік ағаштың баламасы әр түрлі заттар болуы мүмкін. Қазақстанның батысында құлпытас орнату кең таралған тәжірибе болып табылады. Құлпытас (стелла) – ежелгі үнді ашвамедха ғұрпына қатысты құлпытас ескерткіші, оның мәні «өзгелік» аумақтарды игергеннен кейін жылқыны әлемдік ағаштың жанында құрбандыққа шалу болды. Ашвамедха ғұрпы кезінде, кейін құрбандыққа шалынатын жылқы бір жыл бойы еркін жайылып, кез келген бағытта қозғалды; егер ол «өзгелік» аумаққа кіріп кетсе, онда бұл жерлер басып алынған. Алтайда қазақтардың ерлер бейітіне жылқы желісін орнату дәстүрі сақталған. Бұл ғұрып қазақтарда мазар орнату немесе Оңтүстік Сібір түркілерінің «тауға сыйыну» ғұрпы сияқты аумақты «игеру» – территорияны белгілеу, яғни дүниені қайта құруды көрсетеді.

Киіз үйдің өзі ғарыштың проекциясы болды, киіз үйді әдетте әйелдер орнатқан, ал оның құрамдас бөліктері қызға берілген жасаудың бөлігі болып табылады, бірақ шаңырақ пен киіз үйдің есігін ерқашан күйеу жағы алып келетін және шаңырақты тек ер адам көтеретін. Киіз үйдің кеңістігі ерлер – оң және әйелдер – сол жақ бөліктерге бөлінеді, киіз үйдің безендірілуі ерлер мен әйелдердің тұрмыстық заттарын орналастыру арқылы көрінеді. Демек, киіз үй ішіндегі екілік қарама-қайшылық еркек пен әйелдің қарсылығы арқылы жүзеге асырылады. Киіз үйдің ең маңызды бөлігі – *төр*, есіктің қарама-қар-



сы жағы, *тәрдің* оң жағында еркек бөлігі, сол жағында әйел бөлігі. Қазақ халқының әдеби бойынша қонақтар киіз үйде олардың жыныстық және жас ерекшеліктеріне сәйкес орналасты. Әйелдер *тәрдің* сол жағында отырды, кіші әйелдер мен балалар *тәрдің* сол жағындағы кіреберісте отырды, үлкен ер адамдар *тәрдің* құрметті орнында отырды, ал жасы мен мәртебесі бойынша кіші ер адамдар есікке қарай отырды, кәмелеттік жасқа толған қыздар да әкесінің оң жағында отырды, өйткені олар үйде қонақ саналды. Осылайша, *дастархан* басында отырған қонақтар мен отбасының өзі өмірдің циклдік сипаты мен ұрпақтар сабақтастығын – қазақ мәдениетінің ғарышының өзі екенін символикалық түрде паш етті.

Киіз үйдегі әлемнің үш жақты құрылымы жоғарғы әлемнің нышаны ретінде шаңырақ, орта әлемнің нышаны ретінде кереге (киіз үйдің торлы қаңқасы) мен қабырға әшекейлері, ал төменгі әлемнің нышаны ретінде едендік алаша мен текемет (кілем) арқылы жүзеге асырылады. Осы бөліктердің әрқайсысының декоры осы әлемдердің функцияларын символикалық түрде көрсетеді және сыртқы «өзгелік» әлемге қарсы бойтұмар ретінде қызмет етеді. Кеңістікті «игеруге» бағытталған салт-дәстүрлер ошақ басында орындалды, ол отбасылық әл-ауқаттың сақтаушысы болып табылады. Жаңа киіз үй тігілген бойда үй иесі отқа май құйып, ата-бабадан бата сұрайды. Бұл салт келін үйге келіп, ата-баба рухымен таныстырылғанда қайталанатын. Осылайша «өзінің» кеңістігі құрылады және әлемдер арасындағы шекаралар нығаяды. Қайталанғыштық – мәдениеттің әртүрлі жазықтықтарындағы әлем құрылымының «өтпелі метафоралық сипаты» оны танымдық және өміршең етеді, қайталанатын белгілер мағынаның жоғалуына жол бермеді.

Қазақ халқының барлық салт-жораларында екілік қарама-қайшылықтар мен бейберекеттікті еңсеру салт-ғұрыптар арқылы дағдарысты еңсеріп, кеңістік үйлесім тапқан «алғаш рет» дүние жаратылған кезге бағыттайтын осы құрылымды байқауға болады.

**Өмірлік циклдің салттары.** Өмірлік цикл салттары көбінесе өтпелі, негізгі немесе түйінді деп аталады, олар белгілі бір әлеуметтік мәртебеге жетуге бағытталған. Олар адамды бесіктен бейітке дейін сүйемелдейді, қазақ халқының әлемдік үлгісінің кеңістіктік координатасында «өздік» және «өзгелік» идеяларымен салыстыруға болатын құрылымға ие. Туу – неке – өлу сияқты негізгі сәттер ғұрыптардағы ғарыштың мифтік тууымен байланысты болды. Өтпелі кезеңде адам киелі әлемде болады, онда заттар өз мәніне ие болады. Осы сәтте бастапқы кеңістік пен уақыт өзектендіріледі, бұл кезең қоғамдағы үйлесімділікті тұрақсыздандыру үшін қауіпті. Ақпаратты сақтау мақсатында заттың мәні мен белгісі (нышаны) жасалды. Мәдениеттегі белгілер «импровизацияланған» құралдарға, тұрмыстық заттарға, музыкаға, мифтерге және т.б. айналады, олар әлемнің тұтас бейнесін жасайды және мәдениеттің барлық деңгейінде басқа белгілер жүйесінің элементтерін түсіндіре алатын жан-жақты таңбалар жүйесін жасайды.

Ю. М. Лотман мәдени мәтіннің өзіне қарағанда нышанның өмір сүруі ұзағырақ болады деп есептеді. Нышан мәдениеттің барлық қабаттарында

көрінеді және сол арқылы мәдениеттің өміршеңдігін қамтамасыз етеді. Уақыт өте келе салт-дәстүрлер жаңа интерпретацияларға ие болғанына қарамастан, нышан негізгі кодты сақтайды және дәстүрлі дүниетанымды қайта құрып, салт-дәстүрлердің бастапқы мағынасын қайта жасай алады.

«Өздік – өзгелік» мәдениеттің әртүрлі қабаттарында әртүрлі көрініс тапты, өмірлік цикл салттарында бұл үйлену тойындағы салт-жоралардағы екі ұрпақтың қарама-қайшылығы, босану рәсімдері кешенінде «өзгеліктің» (сәбидің) «ізгілендіру» және «өзіндік» жасау мақсатымен алынуы, жерлеу және еске алу рәсмінде марқұмның «өздікінен» «өзгелікке» ауысуы болуы мүмкін. Бұл салттардың барлығы киелі кеңістіктегі қозғалыс тұрғысынан әртүрлі салт-жоралардың көмегімен адам мәртебесінің кезең-кезеңімен өзгеруін және олардың бастапқы күйіне жақындауын немесе алыстауын көрсетеді.

**Неке қию салты.** «Өздік – өзгелік» контекстінде неке қию туыстық пен одақ құру мақсатында «өзгелік» кеңістікті ұжымдық және жеке жеңуді көрсетеді. Жастардың одағының мақсаты жеке қалау емес, руаралық қарым-қатынасты нығайтудың ұжымдық қажеттілігі болды. Сондықтан да алғашқы ғұрыптар баланың «құтын» алуға бағытталған ата-баба батасын алу рәсімдері болды.

*Жаушыны* қарсы алған сәттен бастап келіннің беті ашылғанға дейінгі «*беташар*» салтының құрылымы құдалар тұлғасында – жастардың туыстары және қалыңдық пен күйеу жігіттің «өзгелік» мәртебесінен «өздікке» қарай кеңістікте біртіндеп қозғалуын көрсетеді.

Құдалықтың бірінші кезеңі қыздың әкесіне хабаршы жіберумен сипатталады. Хабаршының өзі, оның сыртқы келбеті, мінез-құлық этикетінің бұзылуымен көрінетін әртүрлі мінез-құлқы оның «өзгелік» екенін көрсетеді. Әдетте, тұрмыстық этикеттің бұзылуы соғыс, өлім сияқты сыни жағдайлармен байланысты. Осы кезеңде басқаша мінез-құлық жаңартылады. Семиотикалық аспектідегі этикет белгілі бір жағдайларды белгілейді, сондықтан сыни сәтте мінез-құлық стереотиптері өзгеріп, ақпараттық сипатта болады. Сонымен, аллегория, хабаршының демонстрациялық батылдығы шекараның бұзылуын – «өзгенің» шабуылын көрсетеді.

Құдалықтың екінші кезеңі құдалардың өздері «өзгелік» кеңістікті жеңумен байланысты. Екі рудың өзара жасалған кедергілері мен келекелері бір-біріне қатысты «өзгелікті» көрсетеді, бұл келекелер адам қорлау арқылы «адамдық» мәртебесін жоғалтқан кездегі бастамалардың бір бөлігі болып табылады. Ол жалпы адамзатқа қатысты «өзгелікке» айналады, өтпелі күйде болады және тағамдары нышандық мазмұнға толы бірлескен салттық тамақтан кейін ғана өз мәртебесін өзгертеді. Барлық тағамдар негізінен ерекше киелі күйді құруға бағытталған, сондықтан бөлшектеу, ұсақтау жемісті молшылық жағдайын тудырады. Бұл жемісті қасиет өмірлік цикл салттарының негізгі элементі болып табылады, өйткені өмірдің жалғасуы, тіршілік циклі барлық салттардың негізгі мақсаты болып табылады. Сыйлық алмасу «өзгелік» рудың қасиеттерін қабылдап, «өздікке» айналған кезде бір-бірінің руына кіргізетін «жұқтырушы» ретінде әрекет етеді. Осылайша, «өзгелік» кеңістікті еңсергеннен кейін ғана туысқандық пайда болады.

Сәйкестіктен кейін қыздың мәртебесі оның руына қатысты өзгереді. Бұл оның отбасылық және әлеуметтік өмірдегі енжарлығымен көрінеді. Әдетте оны барлық жерде сүйемелдейді, тіпті әдейі қолтықтап ұстап, физикалық әлсіздігін көрсетеді. Демек, семантикалық деңгейде ол қоғамда «өледі». Қалыңдықпен қоштасу кезіндегі іс-әрекеттерді жерлеу рәсімімен оңай салыстыруға болады, мысалы, қалыңдықты киізге отырғызып алып шығу, үйден шығарда басын айналдыра тамақ айналдыру, қоштасу әні «сыңсу», қалыңдықты қолтықтап сүйемелдеу және бетін орамалмен жасыруы оның өмірден кетуін, руына қатысты мәртебесін «өздік» күйден «өзгелікке» өзгертуін білдіреді.

Күйеу жігіттің белсенділігі оның қалыңдықтың руымен танысуы оның руынан бөлінуді қажет етпейтіндігімен көрінеді. Оның «өзгелігі» бірқатар сынақтар арқылы және күйеуінің руына қатысты шартты «өзгелік» мәртебесін сақтайтын жеңгенің көмегімен жеңіледі. Оның түнгі ұрын келуі, қалыңдық жақтың әйелдеріне сый-сияпат жасауы және ықыласы киіз үй мен күйеу жігіттің киелі әрі беймәлім кеңістікте біртіндеп қозғалуынан көрінеді. Бастапқыда ол үшін ауыл мен қалыңдықтың аулының шетіне тігілген киіз үйге дейінгі қашықтық бірте-бірте азаяды, осылайша оның қалыңдықтың руына біртіндеп қосылуын және мәртебесінің «өздік» болып өзгергенін көрсетеді.

Жеңгенің күйеу жігітке көмектесуі, олардың қалыңдықтың руына қатысты «өзгелік» қарым-қатынасын көрсетеді. Әйелдерге қатысты «өзгелік» мәртебесі өмір бойы сақталады және қосылу процесінде тек салыстырмалылық дәрежесі ғана өзгереді. Бұл қатынастар негізгі оппозицияға қарама-қайшы болды, сондықтан егер күйеу жігіт қалыңдықтың руына қатысты «өзгелік» болса, жеңгеге қатысты бұл қарама-қайшылық салыстырмалы болды және олар бір-біріне қатысты синонимияда болды.

Қалыңдықтың күйеу жігіттің ауылына қарай қозғалысы және қалыңдықтың керуеніне барар жолдағы кедергілер де бастаманың бір бөлігі болып табылады, бірақ оған қалыңдықтың өзі емес, онымен бірге жүретін адамдар қатысады. Келінді ауылға бетін жауып алып келеді, оның «өзгелік» – «өлі» мәртебесі «беташар» салтына дейін сақталады. Қалыңдықтың қоғамға, күйеу жігіттің руына бірте-бірте қосылуы рудың әруақтарымен танысу, туған-туыстармен танысу арқылы жүзеге асады. Оның келін ретіндегі жаңа мәртебесінде қайта туылуы күйеу жігіттің және оның туыстарының үйіндегі алғашқы айлардағы белсенділігімен сипатталады. Ол өтпелі кезеңге тән статикалық күйден оны тірі – «өздік» ретінде сипаттайтын динамикалық күйге ауысады. Сонымен қатар, салыстырмалы «өзгелік» рудың ер адамдарына қатысты ұзақ уақыт сақталады.

Осылайша, неке қию салттарының бүкіл циклі «өзгелік» кеңістікті киелі түрде еңсеруге және «өздікке» қосуға, туысқандық түріндегі ұжымдық мәртебені өзгертуге, сондай-ақ ру рухтарымен таныстыру және ерлі-зайыптылардың жаңа мәртебесін алуға бағытталған.

Киелі кеңістіктегі қозғалыстың өзі жиі қайталанады, мысалы, қалыңдықтың басына тамақ айналдыру жерлеу рәсімінде де қайталанады, сондықтан бір нәрсенің айналасында айналу кеңістікті еңсерудің семиотикасымен, бір нәр-

сеге қосылумен байланысты, осылайша зат айналатын нысанның қасиеттерін қабылдайды. Яғни, тамақ румен таныстыру және рудан бөлу нысаны болуы мүмкін.

### **Босану және босанғаннан кейінгі кезеңге байланысты салт-дәстүрлер**

Баланың дүниеге келуіне байланысты салт-дәстүрлер босанғанға дейін басталады. Кеңістіктік тұрғыдан алғанда, босану рәсімдері баланы «адамға айналдыру» және босанушы әйелдің мәртебесін өзгерту арқылы «өзгеліктен» «өздікке» ауысуды жүзеге асырды, сонымен қатар «өзгелік» кеңістіктен (зұлым рухтардан, баласыз адамдар және т.б.) әртүрлі қорғаныспен көрінді. Босану кезеңінің басты міндеті әлеуметтік үйлесімділікті бұзбай, «өзгелік» кеңістіктен бала түріндегі сыйлықты қауіпсіз алу болды.

Көптеген халықтардың мәдениетінде бала «таза емес», басқа әлемге тиесілі деп қабылданды және босану рәсімдері кезінде оны «адамға айналдырған». Әлем халықтарының фольклоры мен әдет-ғұрыптарында жаңа туған нәрестелерді көбінесе «жын», «бөтен», «таза емес» деп жиі атайды. Бұл көптеген халықтардың түсінігінде баланың жаны басқа әлемнен келетіндігімен түсіндіріледі. Жанды Құдай немесе ата-бабалар жібере алатынына қарамастан, жан дүниелердің шекарасын кесіп өтеді және «басқаша» мәртебесіне ие болады. Нәрестенің адам мәртебесі белгілі бір рәсімдерден кейін ғана көрінеді. Осылайша, қазақтың босану ғұрпында бала туылғаннан кейін жыл бойы бастамашылық және тазарту рәсімдерінен өтеді. Босану ғұрыптардың салттық кешені таңбалық және әлеуметтік тұрғыдан ең мағыналыларының бірі болды. Жоғарыдан берілген жаңа өмір тек отбасы үшін ғана емес, бүкіл қоғам үшін сый ретінде бағаланды.

«Құт» алуға бағытталған босану кешенінің бірінші кезеңі, әдетте, егер келін бір жыл ішінде жүкті бола алмаса, оның «өзгелік» мәртебесі бала туғанға дейін сақталады. Егер бедеулік түріндегі белгілі бір ауру болса, олар оны барлық мүмкіндіктерімен емдеуге тырысты. Бедеулік ең қорқынышты жаза және «басқашалықтың» негізгі белгісі болғандықтан, бұл әйелдің қоғамда шеттетілуіне әкелуі мүмкін. Баласыз және отбасын құрмаған адам қоғамның толыққанды емес мүшесі ретінде қабылданғандықтан, оның ауруы өмір циклінің табиғи процесін бұзды.

Бала сұрау салты келіннің киелі кеңістіктегі қозғалысын көрсетеді, ол әлемнің осіне қарай киелі орталыққа барды, онда ата-бабалардың рухтарына құрбандық шалып, баланың жанын беру туралы дұға етті. Түнде орындалатын бала сұрау салты басқа әлемнің «шектеріне» жақындауды көрсетеді. Ғұрыптың өзі түркілердің мифологиясына, ерте заманда осьтің (ағаш, тау) көмегімен әлем реттелген әлемдік тауға және әлемдік ағашқа сілтеме жасайды. Бұл киелі орталық әлемнің көлденең құрылымында зиярат орнына айналады. Осылайша әйел шет жақтан киелі орталыққа қарай жылжыды. Дәл осы орталықта барлық өмірлік энергия өзектендіріледі, сондықтан бұл орындар қалаған нәрсені алу үшін ең қолайлы болып табылады. Көбінесе бұл киелі кеңістік ата-бабалардың бейіті болған. Қазақ халқының мәдениетінде олар дүниенің кіндігі – әлемдік таумен тең болды. Егер рәсім сәтті өтіп, әйел жүкті

болса, екінші кезең басталады, онда ол бұрынғы мәртебесін жоғалтады және қайтадан «өзгелік» болады.

Жүктілікпен байланысты екінші кезең әйелдің жаңа шекті мәртебесін көрсетті, онда ол қоғамдағы ерлер мен әйелдерге қатысты «өзгелік» болды, оның жат болуы қоғамда жойқын әрекеттерді тудырды, сондықтан ол осы кезеңде ырым-тыйымдарды ұстанды. Оның «өзгелігі» оның «өзгелікпен» байланыста болуымен түсіндірілді, енді ол өзі «өзгеліктің» тасымалдаушысы болды. Бұл кезеңде киелі және беймәлім әлемдер өз шекараларын өшіріп тастағандықтан заттардың маңыздылығы күшейе түсті. Осы кезеңде итке көбінесе құттың қамқоршысы (тасымалдаушы) қызметін атқаратын, құнарлылық және қорғаныш қасиеттеріне ие болған ерекше ғұрыптық функциялар берілген. Босану рәсімдеріндегі иттің амбивалентті мәртебесі әртүрлі мәдени қабаттардың қабаттасуымен түсіндіріледі, бұл кезде «мәтіндер өздеріне сәйкес келмейтін тілдерге еніп, олардың шифрын ашатын кодтар мүлдем болмауы мүмкін». Иттің төменгі әлемге алғашқы қатыстылығы оған құнарлылық, зұлым рухты көру, оны адастыру сияқты белгілі бір қасиеттерді береді. Босану кешенінің әр салтының кезеңі иттің сол немесе басқа сапасын көрсетеді. Мысалы, жүктілік кезінде жүкті әйел бір нәрседен қорықса, көйлегінің етегінде итті тамақтандырған. Құрсақтағы нәрестені осылай тыныштандыруға болады деп есептелді. Шамасы, бұл жерде ит құттың күзетшісі болған көрінеді, сондықтан итті тыныштандыру арқылы нәрестені тыныштандырды.

Аналық ритуалдық кешеннің үшінші, негізгі кезеңі босанумен тікелей байланысты. Бұл жерде босанатын әйелдің «өзгелігі» дүниеге басқа әлемнен жаратылыстың дүниеге келуімен күшейе түсті. Көршілер мен туыстардың белсене қатысуы бұл оқиғаның бүкіл қоғам үшін маңыздылығын көрсетеді. Нәрестенің ошақ басында дүниеге келуі дүниенің жаратылу процесіне еліктейді. Егер босану кешігіп жатса, киіз үйдің ішінде және сыртында ғарышты «жаңғырту» арқылы босануды жеңілдетуге бағытталған түрлі ғұрыптар жасалады.

Мысалы, қазанда тамақ пісіру әлем жаратылған кездегі алғашқы уақыт түсінігін көрсетеді. Бұл жерде қазандықтың (қазанның) белгісі толығымен көрініс тапқан, ол тудырушы жердің, ананың жатырының, ғарыштың өзіне ұқсастығы. Қуыру процесі баланың жетілуін көрсетеді және семантикалық деңгейде оның тезірек көрінуіне көмектеседі.

Киіз үй төңірегіндегі көршілер мен ағайын-туыстардың жасанды түрде жасаған шуы мен дүрбелеңі әлем пайда болған алғашқы бейберекеттікпен байланыстырылып, семантикалық деңгейде дүниенің жанданып, үйлесімділіктің орнауына себеп болуы керек еді.

Әйел босанғаннан кейін «адамдандыру» процесі басталады, нәресте жерге жатқызылады, сол арқылы оны жерге – орта әлемге қосады, содан кейін ата-бабалардың рухтарына қосып, олардың батасын алу үшін кіндігін көбінесе киіз үйдің босағасында кеседі. Шомылдырғаннан кейін оны қадірлі ақсақалдың көйлегіне орап, қоғамға, руға қосады.

Анасы баласмен қатар түрлі бастамалардан өтеді, оларға арнап «шілде-хана» мерекесі өткізіліп, арнайы «қалжа» ғұрыптық тағамы әзірленеді. Қой етінің белгілі бір бөліктерінен тұратын бұл тағам белгілік мазмұнға және әлеуметтендіру функцияларына ие. Бұл шараға тек әйелдер қатысады, бұл ананың қоғамдағы әйелдерге қатысты ғана «өздік» мәртебесін алуымен түсіндіріледі. Рудың ер адамдары үшін ол әлі де «өзгелік» болып қала береді. Оның шартты «таза еместігі» жыл бойына сақталып, рудың ер адамдары үшін қауіпті болды. Сондықтан оған тамақ дайындауға, су әкелуге және қой мен сиырды саууға рұқсат етілмеді, күйеуінің заттарына қол тигізбеуі керек, өйткені оның «таза еместігі» отбасының әл-ауқатына зиян тигізуі мүмкін.

Нәрестенің қоғамға бірте-бірте енуі мәртебесін біртіндеп өзгерту қажеттілігінен көрінеді, бала өзінің адами қасиеттерін тек қырқыншы күні ғана алады. Осы қырық күнде ол басқа әлемнен ішінара бөлініп, «адамдандырудың» қосымша кезеңдерінен өтеді, бұл әсіресе ауру, әлсіз балалар мен сәбилері жиі қайтыс болған отбасыларға қатысты. Босанғаннан кейінгі кезеңдегі әдет-ғұрыптардың ішінде иттің «иткөйлек» ырымына қатыстылығын атап өткен жөн, кіндігі түскеннен кейін балаға «ит» жейдесі кигізіледі, оны алдымен иттің үстіне жабады және содан кейін балаға кигізеді, бұл оны тіл-көзден қорғауға және оған иттің денсаулығы мен өміршеңдігі беріледі деген наным-сенімнен туындаған. Ит киелі деңгейде төменгі әлемнің өкілі бола отырып, балаға «ит» рухын беріп, оны зұлым рухтардан қорғады.

Қырқыншы күні баланы қоғаммен таныстырды, оны рудың беделді әйелі шомылдырып, оған өзінің жағымды қасиеттерін дарытады. Нәрестенің шаштары мен тырнақтары алынды, осылайша «өзгеліктің» қасиеттерін толығымен алып тастады. Бұл іс-шарадан кейін ана мен нәресте кем дегенде жеті үйге баруы керек, осылайша әлеуметтену және руға кіріктіру дәстүрі өтті.

Басқа әлеммен байланысты үзудің соңғы ырымы – «тұсау кесу» дәстүрі. Бала алғашқы қадамдарын жасай бастағанда-ақ «тұсау кесу» орындалды. Өлгендерге тән қозғалыссыздық - «басқаша» тірілердің динамикасына көшті, бала адам әлеміндегі өз жолын бастады. Тұсауды кесу арқылы басқа әлеммен байланыс үзілді.

Киелі кеңістіктегі «шілдеханадан» «тұсау кесуге» дейінгі біртіндеп қозғалыс «өзгелік» қасиеттердің бірте-бірте «өздікке» ауысқанын көрсетеді, «өзгеліктің» барлығынан арылу үшін қырық күн қажет. Бұл рәсім қайтыс болған адам үшін жасалған қырық күндікке ұқсас, бұл ерекше кезең бөліну үшін қажет деп саналады. Сәби біртіндеп алдымен отбасына, содан кейін қоғамға, руға қосылды және бір жыл ішінде оны «жасады» - «адамға айналдырды».

### **Жерлеу рәсімдері**

Қазақ халқының жерлеу-еске алу ғұрыптық кешені марқұмның «өздіктен» «өзгелікке» дейінгі кеңістіктегі қозғалысын білдіреді және жерлеу кезінде жыл бойы оның мәртебесінің өзгеруін кезең-кезеңімен көрсететін бірқатар рәсімдермен бірге жүреді.

Қазақтың мифопоэтикалық әлеміндегі уақыт сызықты болған жоқ. Мұны біз ең алдымен ата-бабалар культіне байланысты салт-жоралардан, жер

асты әлемі туралы түсініктерден көреміз. Өткен уақыт жоғалып кеткен нәрсе ретінде қарастырылмайды, ал ата-бабалар әлемі осы жерде «жақын жерде» бар және тек әлемдер арасындағы «аумақпен» қоршалған. Жалпы, түркі халқының санасында өлім өмірдің жалғасы болғанымен, сапасы жағынан басқа күйде, жерде. «Қайтыс болу» деген сөздің өзі қазақ тілінде қайту, қайта оралу дегенді білдіреді. Яғни, мәңгілік цикл және қайта оралу идеясы жерлеу рәсімінде де бар. Қазақ халқының жерлеу, еске алу ғұрпы бір жылға созылады, бұл уақыт марқұмның өз руынан, адамдық қасиеттерінен толық бөлініп, ата-бабасына баруы үшін қажет.

Жерлеу-еске алу ғұрпының құрылымы мен символикасы марқұмның «өздік» – өмір сүрген кеңістігінен табиғи «өзгелікке» кезең-кезеңімен мәдениен табиғиға қарай қозғалысын білдіреді. Қайтыс болған сәттен бастап бұл қозғалысты үш бөлікке бөлуге болады:

- бірінші бөлім әлеуметтік мәртебенің өзгеруімен байланысты. Марқұмды киіз үйдің қонақ орны болған оң жағына ауыстырып, адамдардан пердемен қоршаған. Осылайша, семантикалық деңгейде оның «қонақ» мәртебесі ерекшеленеді. Түнгі «күзет» – марқұмды қорғау өлі мен тіріні ажырату қажеттілігімен түсіндіріледі. Бұл адамдар арасында өмірлік энергияны сақтау және өлімнің пассивті энергиясының таралуына жол бермеу ниеті үшін қажет. «Жоқтау», аза тұту белгілері, өлім кинетикасы (таяққа, бақанға сүйену, бүйірлеріне таяну, шаш жаю) өлілер әлемімен байланысудың арнайы «тілі» болды. Әртүрлі семиотикалық құралдар арқылы мағыналардың қайталануы нышандық шиеленісті кеңістік құруға бағытталған. Марқұмды бұрын қолданылып келген бұзылған қабырға арқылы алып кету оның «өзгелігін» барынша айқын көрсетеді, мұны бақсының жоралары кезінде киіз үйден шаңырақ арқылы шығуымен салыстыруға болады, яғни басқа әлемге жол есік арқылы өте алмайды. Есік «өздікке», яғни тірі адамдарға арналған. Тұтастай алғанда, бұл «керісінше әлем» идеяларымен байланысты, басқа әлем асимметриялы болды және ондағы әрекеттер басқа тәртіпте болды. Бұл әлемдердің шекараларын бұзбау үшін әр әлемнің әрекеттері мен әдеби сақталуы керек болды.
- екінші бөлім – марқұмды аулада шығарып салу, марқұмның күнәсін молдаға немесе басқа адамға тапсыру үшін фидия рәсімін өткізу, осылайша марқұм жердегі істерден толығымен босатылды. Егер қайтыс болған адамның аяқталмаған ісі болса, ол тыныштала алмайды деп саналды.
- үшінші бөлім – марқұмды қабірлерге апару, әлемдік ағашпен байланысты және екі әлемнің кеңістігін үйлестіруге бағытталған шыңдарды (бақан, піспек) орнату (үйленген ер адамдар үшін найза жылдық асы өткізілгеннен кейін орнатылады).
- жерлеу рәсімдерінің соңғы аяқтаушы кезеңі – еске алу – марқұммен байланыс толығымен үзілген жылдық асы. Астан кейін аза тұту тоқтатылады, жас жесір күйеуге шыға алады, қайтыс болған адамның бұрын

ілінген заттары таратылып, жинастырылды. Марқұмның жылқысын сойып, жалы мен құйрығын, кейде бас сүйегінің өзі де бейіт үстінде қалдырылатын. Сөйтіп, марқұмға арғы дүниеде қажетті азық-түлік пен жылқы берілді.

Киелі кеңістікте қозғалу барысында еске алушылар марқұмнан оқшаулануға, белгілі бір рәсімдер арқылы кеңістікті үйлестіруге тырысумен қатар, «өзгелік» әлемнің жойқын күшінің әсерін болдырмауға тырысты, сондықтан ер адамдар «жоқтау» кезінде ақ таяққа сүйенген, осылайша дүниелер шекарасын нышандық түрде қалпына келтіргендей болды. Ақ таяқ әлемдік ағаштың туындысы болды. Әлемнің жаратылуы туралы мифтегідей бейберекеттік әлемнің өсімен реттелді, сондықтан мұнда ақ таяққа сүйеніп, олар әлемді жаңадан қайта жасады. Әлемдік ағаштың туындылары қабірлерде де қолданылады. Мәселен, әйелдер бейітіне бақан, ерлер бейітіне найза қалдырылып, құлпытас орнатылды. Олар әлемдік ағашты бейнелеп, марқұмның «өздік» әлемінің шекарасын белгіледі.

Жерлеу кезіндегі керісінше әрекет ету, күнделікті өмір нормаларының бұзылғанын және мінез-құлықтың ерекше түрін сақтау керектігін көрсететін сияқты. Сонымен, ең алдымен, аза тұту белгісінің көмегімен білмейтін адамдар жағдайға сәйкес әрекет етуі, яғни шу шығармау, көңіл көтермеу үшін өлім туралы білмегендерге хабар береді. Егер әдеттегі күндерде ауылға атпен шауып кіруге тыйым салынса, әдептілік нормалары басқа мақсатты көздеген осынау сынды күндері керісінше, бейберекеттікті өзектендіруге, оның алдын алуға тырысады. Жерлеу кезінде марқұмның үйінде ас әзірленбейді. Көңіл айтуға келгендер әдеттегідей амандаспайды, қоштаспайды. Сөйтіп, үйреншікті тұрмыс-тіршілік, әдеп бұзылып, жасанды ретсіз жағдай туындайды.

Жоқтау белгісінің түс семантикасы марқұмның жасын көрсетеді. Бұл қара, ақ немесе қызыл түсті маталар болды. Сонымен, ақ – жасы үлкен адамның (60-тан асқан), қара – орта жастағы, ал қызыл – жас адамның қайтыс болғанын білдіреді. Егер қайтыс болған адам үйленген болса, оның жесірі жасына сәйкес басын бір түспен байлады, сондықтан жас әйел басын қызыл орамалмен, орта жастағы қара орамалмен байлады, қарттардың әйелдері қайтыс болған күйеулеріне аза тұтпады, басына ақ орамал жапқан.

Марқұмның киелі кеңістіктегі қозғалысы бір жылға созылады, марқұмның аралық мәртебесі қырық күнмен белгіленеді, осы уақытта марқұм өзінің туған-туыстары мен туған жерлерін аралайды. Босануда да, үйлену тойында да, жерлеу рәсімінде де қырық күн толық бөліну үшін қажет болды, әлеуметтену және жаңа жерге қосылу үшін қырық күн қажет деп есептелді. Марқұмның жолын аяқтап қана қоймай, сонымен жерлеу-еске-алу кешенін аяқтайтын жылдық ас марқұмның жолының аяқталғанын көрсетеді, әлемдердің шекарасы жабылады. Жылдық астан кейін бір жыл бойы қайғыға батқан және ұжымның іс-шараларына қатыспаған отбасындағы қозғалыс белсендіріледі. Осы сәттен бастап жесірлерге аза тұтуын тоқтатып, тіпті қайта тұрмысқа шығуға рұқсат етіледі. Осылайша, марқұмның отбасы мәртебесін өзгерте отырып, қоғамдық өмірге қайта оралады.



Қазақ халқының дүниетанымы үнді-иран және түркі тайпалары мәдениетінің ықпалымен әлемнің өз бейнесін қалыптастырды, онда әлем моделі жоғарғы – орта – төменгі әлемнің үш бөліктен тұратын тік бөлінуіне ие болды. Бұл әлемдер кеңістік пен уақытты реттейтін және әр әлем тұрғындарының әрекеттерін шектейтін әлемдік оспен біріктірілді. Әлемнің бұл бейнесі қазақ халқының барлық мәдени қабаттарының негізін қалады. Ал семиотикалық тұрғыдан мәдениеттің ақпараттық қабаттарының бірі – әртүрлі нышандық және таңбалық формалар арқылы әлемнің осы моделін өз мәтінінде кодтаған дәстүрлер. Әдет-ғұрып ежелгі әлеуметтік семиотикалық жүйелердің бірі болып табылады, ғұрыптың белгісі қозғалыстар, мифологиялық қабылдау және сөздік формулалар арқылы көрінеді және рудың, адамдардың жекелеген топтарының бірігу механизмі болып табылады және мәдениеттің сақталуы мен тұрақтылығына тікелей бағытталған.

Декодтау элементтерінің бірі – қарама-қайшылықтар арқылы әлемді және өзін танудың маңызды элементтері болған екілік қарама-қайшылықтарды қарастыруға болады. Әлемнің бейнесін танып-білудегі осындай қарама-қайшылықтардың бірін «өздік» және «өзгелік» кеңістік ретінде атап өтуге болады. Киелі де, беймәлім әлемдегі бұл қарама-қайшылық әлемдер арасындағы шекаралар мен оларды кесіп өту кезіндегі ықтимал қауіптер туралы нақты түсінік береді. Дәстүрлердегі бұл қарама-қайшылықтар өту ғұрыптарында – өмірлік цикл салттарында барынша айқын көрініс тапты.

Өмірлік цикл салттары адамның бір мәртебеде екінші мәртебеге ауысуының туу, үйлену және өлім сияқты ең маңызды сәттерін көрсетті. Бұл салттарда адам киелі орталықтан шетке және керісінше қозғалыс жасайды. Өтпелі кезеңдердің әрқайсысы «өзгелік» кеңістікті еңсерумен немесе «өздік» кеңістігінен бөлінумен сипатталды. Киелі деңгейде «өзгелік» және «өздік» адамның басқалармен (рухпен, зұлым рухтармен) қарым-қатынасын көрсете алады, «тұрғын» адам аумағын «жабайы» – басқа дүниелік аумақпен салыстыра алады. Бұл екі әлемнің өзара әрекеттесуінің белгілі бір ережелерін қалыптастырды. Өз кезегінде, «өздікке» қатысты асимметриялық «өзгелік» бейнесі де қалыптасты, Ю. Лотман мұны «айна асимметриясы» деп атады.

Беймәлімдік деңгейде бұл екі ұрпақтың қарама-қайшылығынан көрінді, тіпті бір қоғамның мүшелері бір-біріне қатысты осы немесе басқа дәрежеде «өзгелік» болды. Осы қарама-қайшылықтардан белгілі бір қоғамдағы мінез-құлық нормалары – тұрмыстық және киелі этикет қалыптасты. Бұл өзара әрекеттесудің негізгі мақсаты қоғамды «өзгелік» энергияның әсерінен қорғау мақсатында «өзгеліктің» бөліну мәртебесі өзгергенге дейін «өзгелікті» еңсеру болды. Бөліну салттары, аралық кезең және қосылу ғұрыптары заттардың белгілігін белсендірді, бұл кезеңде бастамадан өтуші киелі кеңістікте болды, сондықтан қоғамға байқаусызда зиян келтірмеу үшін ырым-тыйымдарды ұстанды, өйткені тұрмыстық заттардың белгісі ең алдымен оған қатысты болды. Ғұрыптарды дұрыс орындау қоғамдағы тәртіп пен әлем шекараларының мызғымастығына кепілдік берді. Дәстүрлі дүниетанымда мәдениеттің барлық деңгейлерінде бірдей белгілер мен нышандар пайда болса, әлем сенімді

болады. Ол қайталанатын және осылайша өміршең болады. Мәдениеттің әртүрлі қабаттарында қайталанатын нышандар мәдениетті өміршең етеді, өйткені олар әртүрлі мәдени мәтіндерді қосылуына қарамастан оны қайта құруға мүмкіндік береді, өйткені нышан мәдени мәтіннің өзінен анағұрлым көне болып табылады.

Осылайша, семиотикалық бөлімдегі киелі және беймәлім кеңістікте жүзеге асырылған кеңістіктік қарама-қайшылықтардың әртүрлі аспектілері қазақ халқының әлем бейнесін талдауға және қайта құруға мүмкіндік береді.

## **SUMMARY**

### **“OWN” – “OTHER” AS AN OBJECT OF MYTHOPOETIC SEMIOTIZATION IN THE KAZAKH CULTURE**

The study of culture in the context of semiotic research began in the 1920s and 1930s. The semiotic concept of culture as a system of signs and texts was developed by researchers of the Moscow-Tartu school: Vyach. Ivanov, Y. M. Lotman, B. A. Uspenskiy, A. M. Pyatigorskiy, and V. N. Toporov. Yu. M. Lotman introduces the concept of “semiosphere” of culture, i.e. the space of culture in which human communication takes place through different languages. He calls binarity and asymmetry one of the most important elements of this space. In the process of opening up the world and identifying with nature, man has come to know the world by dividing the space surrounding him into sacred and profane space. In the course of legitimate development, these contrasts changed their meaning and were implemented differently in different cultural strata. In the course of time, space was divided into the “own” – culture – and the “other” – nature. In the traditional worldview of the nomads, horizontal space acquired the status of “own” – inhabited, while the “other” was associated with remote, undeveloped, or alien areas, in the course of development. The contrast between the “own” (cultural) and the “other” (natural) was thus expressed in the intertwining of human actions in relation to a given territory. Its distance from the sacred and profane center, the “habitat”, makes it the “other” in relation to man. This opposition is widespread and represents an important aspect of the understanding of the environment and ourselves.

In cultural anthropology, the binary opposition is often an ethnodifferentiated one. In traditional Kazakh society, the family defined a person’s membership in the “own” or the “other”, which is reflected in traditions, norms, and manners. These norms show people’s social relations. In the broadest sense, they are the etiquette of communication with outsiders, the introduction of a bride from a foreign clan into the family, the “humanization” of newborns, etc. In a more specific case, it is about different social groups (age, gender differences) where, for example, a woman is “other” compared to a man. Thus, binary opposition becomes the first symbolic classification of semantic opposition.

The nomadic way of life of the Kazakh people, connected with the opening up of the steppe areas and subordination to the cycles of time, has developed special harmonious relations with nature. The traditional worldview based on spatial contrasts is reflected in the ritual and everyday practices of the Kazakh people. Thus, among the nomads, space is freed from the influence of evil (empty wintering passed into the power of the “other”), so they drive the cattle between two fires after the winter cattle drive (return from the “other” space to their “own”). In ritual practice the image of the “other” is imitated to actualize the primeval chaos, e.g. the leg of the sacrificial animal is bent during the ritual “praying to the mountains” (artificial limp).

Cassirer believes that in culture meanings are expressed through spatial relations. In the worldview of the Kazakh people, space has sacred and profane qualities, and man is transferred from profane to sacred space at one stage of his life or another (for example, during initiations), while remaining profane for the rest of society. In the course of his life, man has changed his social status from "own" to "other". This is due to the rites of the life cycle, the so-called rites of passage. Man goes through a gradual transformation from birth to death, and each of these threshold moments, such as birth – marriage – death, was a focal point for society and the initiates and required rituals that harmonized life. For the clash of the sacred with the profane world or of the "other" with the "own" meant the revival of primeval chaos. In the mythological worldview, the "own" and "other" space is comparable to the cosmos and chaos. The ideas of the primordial chaos and the beginnings of the world show ancient ideas of the structure of the world, whereby the world created in the early times had a three-layered vertical structure.

The concept of "own" and "other" space in the semiosphere of culture clearly shows the "boundaries" of the worlds in which the symbolism of things is reinforced. Thus, in everyday life the "own" space is outlined by the threshold of the house or the hitching post, in a broader sense sacred mountains or rivers, the river itself and the territory beyond it were considered "other" space, all remote places, crevices, ravines, crossroads referred to the "other" space. In folklore, all sorts of demonic signs usually await people in such places.

The rites and traditions of a people constitute a mnemonic and communicative system that serves to preserve and transmit important information. The decoding of rituals makes it possible to reconstruct the idea of the universe. The binary properties of space, viewed through the ritual lens, help reconstruct the concepts of the three layers of the world, the sacred center, and their symbolic derivatives in the profane world. Ritual is one of the oldest social iconic systems aimed at the constant "reproduction" of the creation of the world at the various levels of culture. Ritual, reproducing the structure of the world at the different levels of culture, thus makes it memorable and excludes the possibility of total oblivion.

The time when the "cultural" begins to be distinguished from the "natural" is characterized by an active mythology. And the first myth is the creation of the land. In the ancient myths, the demiurgic gods could not divide the land because of disagreements, but divided the space, and each began to create on its own territory, so the first opposition was formed. In many myths, the immediate order of the earth is established after it is divided by the world axis. The world is created and its basic spatial coordinates are established. Each zone in this structure has its own markers that identify its "own" territory. The ability to recognize "their" boundaries is made possible by objects corresponding to the world axis - world tree, world mountain, world river. Having ordered chaos and created "own" space, they preserved harmony. To avoid the resurgence of chaos, it was necessary to maintain the inviolability of the boundaries of these two worlds.

The world tree, the mountain, the river as the center of the world in the mythical tradition, acting as a universal symbol of the archaic world view, at the same time experiences different esthetic interpretations in each cultural tradition. As you know, the cosmogonic mythology of the peoples of the world converges in a single act on the primeval chaos, then by establishing the center, the axis of the world, as a rule, it is a tree, a mountain or a river, so that turn in space. The universal interpretation of such symbols is due to the fact that they appeared in an archaic period, when the first ideas about the universe were formed. In the mythology of the peoples of the world, the axis mundi is a sacred place where space and time and life itself begin. The axis mundi thus divides the vertical world into three planes and the human world into four cardinal points. V. N. Toporov considers that the vertical planes show the cosmic structure of the world, while the horizontal ones represent the structure of ritual actions. In general, the binary opposition is first implemented in the horizontal space, that is, in the rituals and everyday life of the Kazakh people.

Among the Kazakhs the world tree is Baiterek – the sacred poplar, the world mountain – K k T be, the world river – Syr Darya. Each of these centers is reflected in the Kazakh mythology and rituals of the Kazakh people. These symbols mark the sacral center - the "inhabited" territory.

In the profane world of the people, the tree becomes a sacred place where various rituals are held. One of the most important rituals is the ritual of restoration of the world, aimed at harmonization of space. The tree becomes the center of pilgrimage, because since ancient times people visit trees that grow alone or with any special features, asking for healing of diseases, a child, etc. Everyone who came left a gift: tie a cloth to the branches of the tree, a horse's mane, leave the cups. The world tree not only separates the three worlds, it marks in its parts the zones of belonging of each being to this or that world. Therefore, we have chosen for the night the area where there is at least one tree, because this space was considered "inhabited" – "own". The world tree finds its correspondence in the daily and ritual practice of the Kazakh people in the horizontal projection of the world model.

The world mountain is another marker for the center of the world. In the culture of almost all peoples there is a sacred mountain, Mount Fuji among the Japanese, Mount Altai among the Turks, Mount Taishan among the Chinese, Mount Olympus among the Greeks, etc. In ancient times, the earth was an image of the heavenly world. To live and shape the world, one needed a point of reference, and such a point became the "center of the world" – the sacred center, the place where space and time began. The mountain, as a natural object, as well as the tree marks the center of the world in profane space, the top of the mountain is the habitat of spirits and gods, at the foot of the mountain are people, but caves and ravines are a passage to the underworld. Any kind of crack, hollow or ravine for Kazakhs associated with "other" space. Such places tried to avoid especially at night, at this time the evil entered into their full rights. The cave of the Turkic peoples is associated at the semantic level with the womb of the mother, also

has life-giving functions. To this day, the cult of mountain and cave worship has survived among the Kazakhs, childless women come to the caves to cure their illness. Since ancient times, the Turks performed a ceremony of “prayer to the mountains”, “reproducing” the process of creation of the world.

Both the mountain and the cave were the birthplace of life, the womb of the mother, but also the symbol of the grave, for burial in caves was a common practice among many peoples. In the mythopoetic worldview of the Turks, the mountain acts as a marker for the land of the ancestors, and the dead ancestors were donors of “qūt”. The mountain was thus a place where a certain cycle of life and death took place.

Another boundary marker is the river. In the culture of the peoples of the world, especially the river civilizations, rivers played an important role. Rituals were held near rivers, through the river the dead were sent to the other world, e.g. Sarasvati among the Hindus, where cremation took place and the ashes of the deceased were scattered; the gloomy Styx in Greek mythology, through which the dead were sent to the realm of Hades. The water in Turkic mythology was the original chaos and has a negative character. It is associated with the border with the other world. In oral folklore, the mouth of the river is usually associated with the place of dead ancestors, it was a mythical Kurdym (Void). Water is associated with the myths about the creation of the earth, it was a symbol of primeval chaos. From this it is clear that water (river), like wood and mountain, is a natural source of life and death.

The vertical three-layer model of the world in the horizontal plane of the human world could be realized by dwelling. The structure of the Kazakh yurt and horse hitching post corresponded to the three-part vertical model of the world and reflected the Kazakh people’s views of the universe.

In the myths of the creation of the cosmos, the world axis governs space and time; in the mundane world, its analogy can be vertical objects. In the everyday life of the Kazakh people, many things had a “dual nature”, one of which was functional and the other iconic.

Thus, the baqan (pile support) and the hitching post in the sacred space, which are used in daily life, correspond to the world tree. Like the world tree, which is the center of the world, they find their “central” location in the home (yurt) or courtyard. The functionality of the baqan in everyday life is comparable to the order of the cosmos, with the help of the baqan the shanyrak (the dome of the yurt) was erected, the shanyrak strengthened even in strong winds, the woman in childbirth leaned on the baqan during childbirth. The sacral functions of the baqan fully reveal its archetype. This is reflected in the rituals and prohibitions of the Kazakh people, e.g. it was forbidden to place the bakan horizontally, as it symbolized the order of the vertical structure of the world; to step over it, as the bakan was associated with the potency of family life; to lean on it without reason, as it represented the kinetics of death – orphans leaned on it at the funeral of their parents, men leaned on a white staff. In the ritual itself, the symbolism of the white staff on which men lean to receive relatives and guests on the day of

death is ambivalent: "death/birth", "chaos" and "order", rebirth by leaning on the "world tree" signifies support from the ancestors. The meaning of baqan in daily life and ritual practice is explained by the symbol it translates.

To establish the order – "inhabit" the space Kazakhs used the hitching post. The placed hitching post indicated the "own" territory, both on sacral and profane level. Thus, when the host receives guests, he greets them near the hitching post and escorts them to the hemp. Hitching post thus denotes one's "own" boundary beyond the line with which the "other" space begins. The hitching post was a replica of the world tree, and the space around it symbolized the developed – "habitable" – space of man. The analog of the world tree in the ritual practice of the Kazakh people can be various objects. In the western part of Kazakhstan it is customary to set up qulpytas. Qulpytas (stella) – a tombstone, which is related to the ancient Indian rite of Ashvamedha, whose essence was that after the settlement of "other" territories were sacrificed horse at the world tree. During the ritual of ashvamedha the horse sacrificed during the year to be grazed freely and moved in any direction, when he entered the "other" territory, these lands were seized. In the Altai, the Kazakhs have maintained the tradition of building a hitching post on the grave of a man. This ritual, as well as the construction of graves among the Kazakhs or the ritual of "prayer to the mountains" of the Turks in southern Siberia, shows the process of marking the territory, that is, the creation of the new world.

The yurt itself was a projection of the cosmos, the yurt was usually erected by women and its components are part of the dowry of the girl, but the shanyrak and the door-jamb of the yurt were always brought by the groom and the shanyrak was lifted only by the man when the yurt was erected. The space of the yurt is divided into male-right and female-left parts, the decoration of the yurt reflects the placement of objects of the male and female household. Thus, the binary opposition within the yurt is realized through the opposition between male and female. The most important part of the yurt is tör – the opposite side of the door, on the right side of the tör – the male part on the left female part. According to the etiquette of the Kazakh people, the guests were placed in the yurts according to their gender and age. The women sat to the left of the tör, the younger women and children sat at the entrance to the left of the tör, the older men sat at the place of honor, and according to age and status to the right of the door sat the younger men, the girls in puberty also sat to the right hand of their father, because they were considered guests in the house. Thus, the guests seated around the dastarkhan (table) and the family itself symbolically demonstrated the cycle of life and the continuity of generation – the space of Kazakh culture itself.

The three-part structure of the world in the yurt is realized by the shanyrak symbolizing the upper world, the kerege (lattice frame of the yurt) and wall decoration symbolizing the middle world, and the floor alasha and tekemets (rugs) symbolizing the underworld. The decoration of each of these parts symbolically shows the functions of these worlds and serves as protection from the external "other" world.

Rituals aimed at “inhabiting” the space are held at the fireplace, which preserves the well-being of the family. Once a new yurt is established, the mistress pours fat into the fire and asks the ancestors to bless their house. This rite is repeated when the groom joins the family and is introduced to the spirits of his ancestors. In this way, the “own” space is created and the boundaries between the worlds are strengthened. Repeatability – “through metaphor” the structure of the world becomes recognizable and viable in different cultural levels, double symbols prevent loss of meaning.

In all the rituals of the Kazakh people one can observe this structure, in which the binary opposition and the overcoming of chaos refer to “the first time” when the world was created and through the rituals the crisis was overcome and the space was harmonized.

**Rite de passage.** Rite de passage are often referred to as transitional, key, and nodal points and are aimed at the attainment of a particular social status. They accompany a person from the cradle to the grave, have a structure comparable to the notions of “own” and “other” in the spatial coordinates of the world model of the Kazakh people. The key moments such as birth – marriage – death in the rituals correlate with the mythical birth of the cosmos. In the process of transition, man finds himself in the sacral world, where things receive their sign. At this moment the primeval space and time is actualized, this stage is dangerous to destabilize the harmony of society. The character of the object and the symbol (sign) were created to preserve the information. Signs in culture become “handedness” means household objects, music, myths, etc., which create a holistic picture of the world, and create a comprehensive symbolic system that at all levels of culture could interpret elements of another iconic system.

Yu. M. Lotman believed that the symbol has a longer existence than the text of culture itself. The symbol manifests itself in all layers of the culture and thus ensures the continuity of the culture. Regardless of the reinterpretation of rituals, the symbol preserves the main code and can reconstruct the traditional worldview and restore the original meaning of the rites.

“In the rites of the life cycle it could be the contrast between two genera in the wedding ceremonies, in the maternity complex of rites the obtaining of the “other” (baby) for the purpose of “humanization” and the creation of the “own”, in the funeral ceremony the transition of the deceased from the “own” to the “other”. All these rituals, in relation to the movement in the sacred space, show the gradual change of the status of the human being through various rituals and their approach or removal to the original state.

**Wedding ceremony.** In the context of the “own – other”, the wedding ceremony shows the collective and individual overcoming of the “other” space with the aim of partnership and the creation of a unity. The goal of the union of young people was not so much individual desires, but the collective need to strengthen intra-family relations. Therefore, the first rituals were those in which the blessing of the ancestors was obtained in order to obtain the “qūt” of the child.



The structure of the ritual from the meeting with the *zhaushy* to the opening of the bride's face "*betashar*" shows the gradual movement of the matchmakers, relatives of both sides and the individual in the person of the bride and groom from the status of "other" to "own" in space. The first stage of matchmaking is characterized by sending a messenger to the girl's father. The messenger himself, his appearance and other behavior expressed in the violation of etiquette, marks him as an "other". Typically, the violation of household etiquette is associated with critical situations such as war or death. At this time, the other behavior is actualized. The semiotic aspect of etiquette marks certain situations so that behavioral stereotypes change and are informative at a critical moment. Thus, the demonstrative impertinence of the messenger shows a transgression – an intrusion into the "other".

The second phase of matchmaking is associated with the transgression of the "other" space by the matchmakers themselves. Mutually created obstacles and ridicule of two clans show the "otherness" in relation to each other, this ridicule is part of the initiation when a person loses his "human" status through humiliation. He becomes "other" than humanity as a whole, is in a transitional state, and changes his status only after a common ritual meal in which the dishes are filled with symbolic content. All the dishes aim above all to create a special sacred state, so that the fragmentation, the grinding, creates a state of fruitful abundance. This frugality is a key element in the rites of the life cycle, because the continuation of life, of the life cycle is the main goal of all rituals. The gift exchange "adheres" – assimilates to another clan when the "other" takes on the characteristics of the clan and becomes its "own". Only when the "other" space is overcome does mating occur.

After marriage, the status of the girl changes in relation to her ancestry. This manifests itself in her passivity in family and social life. She is usually accompanied everywhere, even deliberately taken under the arm, demonstrating her physical frailty. On the semantic level, then, she "dies" in society. The actions performed on the white carpet at the bride's farewell can easily be compared to the funeral ritual: Circling her head with food as she leaves, singing the farewell song "*synsu*", escorting the bride under her arm, and covering her face with a headscarf symbolize her departure from life and change her status from "own" in relation to her clan to "other".

The groom's activity during the rituals does not require separation from his own clan. His "otherness" is overcome through a series of trials and with the help of the *zhenge* (wife of the bride's brother), who also maintains the conditional status of "other" in relation to her husband's clan. His secret nocturnal visits, flattery, and gifts to the women of the bride's clan influence the gradual movement of the yurt and the groom himself in sacred and profane space. The distance from the yurt originally built for him at the edge of the bride's aul gradually decreases, demonstrating his gradual familiarity with the bride and his change of status to "own".

Helping the groom *zhenge* demonstrates their relationship as “other” to the bride’s family. The status of “other” in relation to women remains throughout life, and only the degree of relativity changes in the process of incorporation. These relationships were in opposition to the main opposition. Thus, if the groom was “other” than the bride’s family, this opposition was relative for the *zhenge*, and they were synonymous with each other.

The bride’s journey to the groom’s aul and the obstacles placed in the way of the bride’s caravan are also part of the initiations, but it is not the bride herself who participates, but her companions. The bride is brought to the village with her face closed, her status “other” – “dead” is maintained until the ceremony “*betashar*”. The bride’s gradual incorporation into the groom’s clan takes place through familiarization with the spirits of the family and acquaintance with relatives. Her rebirth in the new status of daughter-in-law is characterized by her activity during the first months in the house of the groom and his relatives. She passes from a static state, peculiar to the transitional phase, to a dynamism that marks her as alive – “own”. At the same time, the relative “otherness” in relation to the men of the clan persists for a long time.

Thus, the whole cycle of marriage ceremonies aims at the sacred overcoming of the “other” space and the connection with the “own” one, at the change of status of both the collective in the form of twinning, and the individual in the form of familiarization with the spirits of the clan and attainment of the new status of husband and wife. The movement in the most sacred space is often duplicated, for example, the circling of the food around the head of the bride is repeated in the funeral rites, so that the circling of anything is connected with the semiotics of the transcendence of space, of familiarity with anything. That is, the food can be the object of assimilation and separation from the clan.

### **Birth and after birth rituals.**

Birth rituals begin long before the delivery. Spatially, birth rites accomplished the transition from the “other” to the “own” by “humanizing” the child and changing the status of the woman in labor, but also expressing various kinds of protection from the “other” space (impure, childless, etc.). The main task of the birth period was to safely receive the gift in the form of a child from an “other” space without disturbing the social harmony.

The child was perceived as “impure” in the culture of many peoples, it belonged to another world and was “humanized” in the course of the birth rites”. In the folklore and rites of the peoples of the world, newborns are often called “devils”, “aliens”, “impure”. This is due to the fact that in the eyes of many peoples the soul of the child comes from another world. And despite the fact that the soul could send a goddess or ancestors, the soul crosses the boundaries of worlds and has the status of “other”. The human status of the infant is manifested only after certain rituals. Thus, in the Kazakh birth ritual, the child undergoes initiation and purification rites for a year after birth.

The ritual complex of birth rites was one of the most revealing in symbolic and social terms. The new life given from above was considered a gift not only for the family but for the whole society.

The first phase of the maternity complex to obtain the "qūt" usually took place when the daughter-in-law could not get pregnant during the year, her status remained "other" until she gave birth to the child. When a certain disease appeared in the form of infertility, all means were used to try to cure it. Since infertility was the worst punishment and the main characteristic of being "different", it could cause the woman to be outcast in society. Since a childless person was perceived as an inferior member of society, his illness disrupted the natural course of the life cycle.

The ritual of asking for the child shows the movement of the daughter-in-law in the sacred space, she went to the sacred center, the axis of the world, where she offered a sacrifice to the ancestral spirits and prayed for the reception of the child's soul. The nightly ritual of supplication for a child demonstrates the approach to the "borders" of another world. The rite itself refers us to the mythology of the Turks, to the World Mountain and the World Tree, where at the beginning of time the world was ordered with the help of an axis (tree, mountain). This sacral center becomes a place of pilgrimage in the horizontal structure of the world. Thus, the woman has moved from the periphery to the sacral center. In the center, the entire life energy is realized, and therefore these places are the most favorable to achieve what is desired. Often these sacred places were the graves of the ancestors. In the culture of the Kazakh people they were comparable to the center of the world - the world mountain. If the ritual went smoothly and the woman became pregnant, the second phase begins, in which she loses her previous status and becomes "other" again.

The second phase of pregnancy demonstrated the new threshold status of the woman, in which she became "other" for men and women of the society, her "otherness" destructive actions in the society, so that during this time she followed rules and taboos. Her "otherness" was explained by the fact that she came into contact with an "other" (the baby in her womb) and it now became the bearer of "otherness" itself. During this time, the iconic meaning of things became stronger, as the boundaries between sacred and profane worlds blurred. During this period, the dog was assigned special ritual functions, often acting as a guardian (carrier) of the "qūt" and having fertile and protective qualities. The ambivalent status of the dog in the birth rituals is explained by the overlapping of different cultural layers, when "the texts are immersed in languages that do not coincide, and the deciphering of their codes is not possible at all". The dog's original affiliation with the underworld gives it certain qualities, such as fertility, the ability to see evil and to deceive it. Each stage of the birth complex of rituals demonstrates one or another of the dog's qualities. For example, if a pregnant woman was frightened during pregnancy, the dog was fed to the hem of her dress. This was believed to calm the baby in the womb. Apparently, the dog acted as a guardian of the qūt, so cajoling the dog would calm the baby.

The third – the most important stage of birth complex rituals directly associated with the birth. Here the "otherness" of the woman in labor was reinforced by the fact that the creature would come to life from another world. The active

participation of neighbors and relatives shows the importance of this event for the whole society. The birth of a child at the hearth is in line with the creation of the world. When the birth is delayed, various rituals are performed inside and outside the yurt to facilitate the birth by "remaking" the space.

For example, cooking a dish in a kazan (cauldron) reflects the idea of primitive times when the world was created. Here the symbol of the kazan (cauldron) comes into its own; it is an analogy for the birthing earth, the womb of the mother, the cosmos itself. The cooking process demonstrates, as it were, the maturation of the baby and helps it to appear more quickly on the semantic level.

The noise and tumult artificially created by neighbors and relatives around the yurt was associated with the original chaos from which the world emerged, and on the semantic level should lead to the restoration of the world and the establishment of harmony.

After delivery, the process of "humanization" begins: first, the baby is placed on the ground, connecting it to the ground – the middle world – after the umbilical cord is cut, often on the threshold of the yurt, to familiarize themselves with the spirits of the ancestors and receive their blessings. After ablution, they wrap the child in the shirt of a respected elder so that it is connected to society, to the family.

The mother, in parallel with the child, undergoes various initiations for which a "Shildekhana" is held, and prepares a special ritual dish "Qalzha". This dish, which consists of certain parts of lamb meat, has a symbolic content and has socializing functions. Only women are involved in this event, which is explained by the fact that the status of "one's" mother is acquired only in relation to the women of the society. For the men of the family, she is still "other". Her conditional "uncleanness" was maintained for a year and was dangerous for the men of the family. Therefore, she was not allowed to cook food, fetch water, milk sheep and cows, she was not allowed to touch her husband's things, because her "impurity" could harm the welfare of the family.

The gradual introduction of the infant into society is expressed by the necessity of a gradual change of status: the child does not acquire its human characteristics until the fortieth day. During these forty days it partially separates from another world, passes through additional stages of "humanization", which is especially significant for sick, weak children and families in which children have often died. Among the rites of the postpartum period, it is worth mentioning the participation of the dog in the ritual "itkoilek", the child is put into the dog shirt after the umbilical cord falls, it is first thrown on the dog and then placed on the child, it is believed that the dog should protect it and give it health and vitality. On the sacral level, the dog, as a representative of the underworld, gave the child a "dog" spirit and protected it from evil.

On the fortieth day, when the child was introduced into society, it was bathed by an authoritative woman of the family, who gave the child its positive qualities. The child's hair and nails were cut, completely removing the characteristics of the

“other”. After this event, the mother and babies had to visit at least seven houses to socialize and become familiar.

The final ritual to sever the connection with the other world is “tūsau kesu” – cutting the ties. As soon as the child began to take his first steps, “tūsau kesu” was immediately performed. The immobility inherent in the dead “other” passed into the dynamism of the living, and the child began its journey into the human world. The cutting of the bonds severed the connection with the other world.

The gradual movement in the sacred space from “shildekhana” to “tūsau kesu” demonstrates a gradual change of the characteristics of the “other” to the “own”, forty days necessary for the rejection of all “otherness”. This rite is similar to the forty days that were held for the deceased, so believe it is this period is necessary for separation. The baby was gradually involved first to his family, then to society, the family, during the year baby was “made” – “humanized”.

**Funeral rites.** The funeral and memorial complex of the rites of the Kazakh people represents the movement of the deceased in space from the “own” to the “other” and is accompanied by a series of rituals, which in the course of the funeral gradually show the change of his status during the year.

Time in the mythological world of the Kazakhs was not linear. This is especially evident in the rites associated with ancestor worship and in the ideas of the underworld. The past is not seen as something that has disappeared, and the world of ancestors exists here “nearby and is surrounded only by a “territory” between worlds. In general, death in the view of Turkic peoples is an extension of life, but under qualitatively different conditions and in a different place. The word die in Kazakh language means “kaitys bolu”, i.e. to come back, to return. The idea of eternal cycle and return is also present in the funeral rite. The burial rite of the Kazakh people lasts one year. This period of time is necessary for the deceased to complete the separation from his clan and human characteristics and return to his ancestors.

The structure and symbolism of the funeral ritual represents the gradual movement of the deceased from the “own” habitat to the natural “other”, the movement from the cultural to the natural. From the moment of death, this movement can be conditionally divided into three parts:

- the first part refers to the change of social status. The deceased is moved to the right part of the yurt, who was a guest and surrounded by a curtain of people. So, on the semantic level, his status as a “guest” is distinguished. Night “küzet” – protection of the deceased is explained by the need to dispose of the dead and living. It is necessary to preserve the life energy among people and the desire to prevent the spread of passive energy of death. “Zhoqtau”, mourning chants, death kinesics (leaning on an object, baqan, putting hands on hips, spreading hair) were a special “language” for communication with the world of the dead. The multiplication of meanings through various semiotic means aims to create a symbolically tense space.

Carrying the deceased through a dismantled wall, which was most vividly practiced in the past, reflects his "otherness"; it is comparable to the way a shaman leaves the yurt through the shanyrak during his practice, i.e. the way to another world cannot go through the door. The door is intended for the "own" – living people. In general, it is connected with the ideas of "the opposite world", another world was asymmetrical, and the actions took place there in a different order. The actions and etiquette of each of the worlds had to be observed so as not to violate the boundaries of these worlds.

The second part – the passing of the deceased in the court, the performance of the Fidia ceremony, which served to pass on the sins of the deceased mullah or another person, that is, to completely free the deceased from earthly affairs. It is believed that the deceased cannot rest in peace if he still has unfinished business

- the third part – the transfer of the deceased to the grave, the erection of a pike (baqan, pispek) (in the case of married men, the pike is erected after one year after death), which is connected to the world tree and is supposed to harmonize the space of the two worlds.
- the last, final stage of the funeral rites is the memorial service – the anniversary, when the connection with the deceased is completely broken. After the memorial service the mourning period ends, the young widow can get married, the clothes of the deceased are collected and divided among the relatives. The horse of the deceased is cut off with mane and tail, and sometimes the skull itself is left on the grave. In this way, the deceased was provided with the necessary food and horse in the afterlife.

Moreover, during the transfer to the sacred space, in order to prevent the influence of the destructive force of the "other" world, the relatives tried to isolate the deceased and harmonize the space through certain rituals, for example, during the "zhoqtau" the men leaned on the white staff, as if symbolically restoring the boundaries of the worlds. The white staff was a derivative of the world tree. As in the creation myth, chaos was ordered by the axis of the world, and here, by leaning on the white staff, the world was recreated. The derivatives of the world tree are used on the tombs themselves. Thus, a baqan was placed on women's graves and a naiza on men's graves, and kulpytas were erected in the western part of Kazakhstan. They symbolized the world tree and marked the boundary of the deceased's "own" world.

Actions "on the contrary" during the funeral, as it would show that the norms of the ordinary are violated and it is necessary to adhere to a special kind of behavior. So, first of all, with the help of a mourning sign inform the ignorant about the death, so that the ignorant behave accordingly: not loud, not cheerful. If on ordinary days it was forbidden to ride to the aul, then on these critical days, when the rules of etiquette had a different purpose, on the contrary, they try to realize and prevent chaos. Do not prepare food during the funeral in the house of the deceased. Visitors who want to express their condolences do not greet and say goodbye as usual. Thus, the usual way of life and etiquette is violated, artificially created chaotic situation.

The color semantics of the mourning sign indicates the age of the deceased. It was a black, white or red matter. For example, the white color said that a man of age (over 60), a middle-aged black, left, and the red said that a young man died. If the deceased was married, his widow, according to age, tied her head with one of the colors, so the young woman tied her head with a red handkerchief, middle-aged black, old men wives did not hold a mourning for their dead husbands, covered their head with a white handkerchief.

The movement of the deceased in the sacred space lasts for a whole year, the intermediate state of the deceased is characterized by holding forty dyas, during this time the deceased still visits his relatives and home. Forty days of the birth, wedding and funeral ceremonies were necessary for the complete separation, it was believed that it was forty days necessary for socialization and acclimation to the new place. The anniversary, which not only concludes the path of the deceased, but also ends the funeral and memorial complex, represents the end of the path of the deceased, the boundaries of the worlds are closed. After the anniversary, movement comes to the family that mourned during the year and did not participate in the activities of the socium. From that moment widows are allowed to leave mourning and even remarry. Thus, the family of the deceased returns to public life with changing status.

The worldview of the Kazakh people under the influence of the culture of Indo-Iranian and Turkic tribes formed its own worldview, whose world model had a three-part vertical division into an upper, middle and lower world. These worlds were connected by the Axis mundi, which defined space and time and limited the activities of the inhabitants of each world. This worldview formed the basis for all cultural strata of the Kazakh people. And one of the informative semiotic layers of the culture is the rituals, which through various symbolic and iconic forms encode this world model in their text. The ritual is one of the oldest social semiotic systems. The symbolism of the ritual is expressed through movements, mythological ideas and verbal formulas and is a mechanism of cohesion of the species, certain groups of people and directly aimed at the preservation and sustainability of culture.

One of the elements of decoding can be considered as binary opposition, which was an important element of knowledge about the world and oneself through contrasts. One of these contrasts in the knowledge of the image of the world can be called "own" and "other" space. This contrast, both in the sacred and profane world, gives the clearest idea of the existing boundaries between worlds and the possible risks in crossing them. In the rituals, these contrasts are most clearly reflected in the rites of passage – in the rites of the life cycle.

In the rites of the life cycle, the most important moments of a person's transition from one status to another were represented, such as birth, marriage, and death. In these rites, a person moves from the sacred center to the periphery and vice versa. Each of the transitional phases was characterized by the overcoming of the "other" space or the separation from the "own" space. On the sacred level, the "other" and the "own" could reflect a person's interaction with others (spirit,

impurity) and contrast the "habitable" human territory with the "wild" – the otherworldly territory. This resulted in certain rules for the interaction of the two worlds. In turn, the image of the "other", which was asymmetrical in relation to the "own", what Yu. M. Lotman called "mirror asymmetry", was formed.

On the worldly level, this was reflected in the juxtaposition of two clans, and even members of the same society were to some extent "other" than the others. From these contrasts, norms of behavior in a particular society were formed – domestic and sacred manners. The main goal of these interactions was to overcome the "otherness" and, until the status of separation changed, to protect the "other", the society from the influence of the "other" energies. The rites of separation, the interim and the rite of admission activated the importance of things at that time was initiated into the sacred space, so that the observance of the commandments and prohibitions so as not to inadvertently harm the society, because the insignificance of household items applied primarily to them.

The correct performance of rituals guaranteed order in society and the inviolability of the boundaries between worlds. In a traditional worldview, peace is assured when the same signs and symbols are used at all levels of culture. It becomes repeatable and thus viable. The symbols that are repeated at the different levels of culture make the culture viable because they allow reconstruction independent of the inclusion of different cultural texts, since the symbol is older than the text of the culture itself.

Thus, the different aspects of spatial opposition, realized in sacred and profane space in a semiotic cut, make it possible to analyze and reconstruct the worldview of the Kazakh people.



## РАЗДЕЛ IV. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ВЛАСТИ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИКА ПАМЯТИ

**А. А. Галиев**

доктор исторических наук,  
профессор

**К. З. Ускенбай**

кандидат исторических наук

*Но могу ли я примириться с тем, чтобы  
ваше имя появлялось здесь только случай-  
но, в каких-то ссылках?*

*Марк Блок, 10 мая 1941 года*

Идейным вдохновителем и первым научным руководителем проекта Министерства науки и высшего образования РК «Языки казахской культуры как основа этнической идентичности: семиотика и семантика» был известный казахстанский историк и этносемиолог, доктор исторических наук, профессор Ануар Абитаевич Галиев. 19 мая 2022 года его не стало [1, с. 152].

По просьбе его коллег, соисполнителей этого проекта, и согласно решению Национального научного совета по направлению «Исследования в области социальных и гуманитарных наук» Комитета науки Министерства науки и высшего образования РК новым руководителем проекта была предложена и утверждена моя кандидатура. По мере своих сил и возможностей я попытался обобщить некоторые идеи и тексты Ануара Абитаевича Галиева и дополнить какими-то своими соображениями.

Слова в эпиграфе принадлежат выдающемуся французскому историку Марку Блоку (1886–1944), автору бессмертной книги «Апология истории, или Ремесло историка» [2, с. 3]. Он адресовал их своему другу Люсьену Февру (1878–1956), автору другой замечательной книги «Бои за историю» [3]. Эти слова приведены мною здесь еще и потому что часть содержания настоящей главы была написана и отчасти опубликована в более ранних работах моего друга, коллеги и единомышленника Ануара Абитаевича Галиева (1959–2022), другая часть зародилась в беседах и обсуждениях с ним и поэтому я осмелился поставить его имя в качестве первого соавтора. По его совету мною были изучены некоторые исследования, посвященные проблемам мифологизации истории, изобретению прошлого (традиций), поискам идентичности, а также отражению исторических процессов в школьных учебниках истории. Он познакомил меня с классической книгой другого французского историка и представителя школы Анналов Марка Ферро (1924–2021) «Как рассказывают историю детям в разных странах мира» [4], которая в том числе подтолкнула меня на некоторые идеи в настоящей части монографии.

Известный казахстанский ученый, доктор исторических наук, профессор Ануар Галиев являлся академиком Academy of Cultural Heritages (Finland-Greece), членом Исполнительного Комитета International Assotiaton for Semiotic Studies, Visiting-профессором Института Открытого сообщества Центрально-европейского университета (Institute of Open Community at Central European University, Budapest) и Международного института семиотических исследований (International Institute for Semiotic Studies, Imatra, Finland). Он оставил богатое научное наследие [5]. Уверен, что его биографы в будущем еще проведут тщательные биобиблиографические поиски и установят точное количество, тематику и направленность всех его исследований. К годовщине со дня смерти Ануара Галиева его коллеги и ученики подготовили биобиблиографический указатель его трудов [6], провели международную научно-практическую конференцию и выпустили ее материалы «Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки» [7].

Своими воспоминаниями о коллеге Ануаре Галиеве, о его научном наследии писали Клара Хафизова [8], Аблет Камалов [9], другие коллеги и друзья [10; 11; 12; 13]. Историк Жанат Макашева опубликовала небольшой обзор научного наследия ученого [14], о его наставничестве писали ученики [15; 16].

Перу Ануара Галиева принадлежит 30 научных монографий, научно-популярных книг и учебных пособий, более 200 научных статей и докладов на конференциях, часто Ануар Абиатаевич выступал в СМИ [6].

Основным направлением его научных поисков на протяжении многих лет являлись проблемы мифологизированной истории, ее роль, влияние на этнические и политические процессы у тюркоязычных народов с периода раннего средневековья по настоящее время. В перечне его работ около 70 научных публикаций по проблемам мифологизации истории тюрков, казахов и других народов Центральной Азии [6]. Насколько мне известно, докторская диссертация Ануара Галиева остается единственной в Казахстане, которая непосредственно посвящена теме мифологизации [17].

Другим наиболее важным направлением его исследований стала семиотика и методы семиотического исследования в исторической науке. Он одним из первых в Казахстане осознал важность методов семиотического анализа и положил их в основу своей докторской диссертации. В наших частных беседах Ануар Абиатаевич делился своим видением этого научного направления. По его справедливому мнению, этносемиотические исследования в Казахстане были представлены и раньше. Например, замечательные исторические исследования Юрия Зуева по тюркской мифологии являлись по сути своей ярким примером использования методов семиотического анализа. Сегодня, по словам Ануара Галиева, одним из ведущих этносемиотиков Казахстана является Эмма Усманова, которая успешно использует методы семиотики в археологии эпохи бронзы. О вкладе самого Ануара Галиева в семиотические исследования лучше меня скажут специалисты в этой области.

Научные изыскания Ануара Галиева напрямую связаны и посвящены проблемам нациестроительства в странах Центральной Азии, которое осу-

ществляется, в том числе через соответствующую политику памяти, или историческую и символическую политику. Его последняя монография, которую он не успел увидеть и подержать в руках, называется «Политическая культура стран Востока». Она написана в соавторстве с коллегами из КазУМОиМЯ имени Абылай хана [18]. В этой книге он подробно рассматривает символическую политику в тюркоязычных государствах Центральной Азии. Приведенный в ней колоссальный теоретический и фактический материал очень важен для понимания особенностей политики памяти. «Политическая культура..., – писал Ануар Галиев, – тысячью нитей связана с символической политикой, которая реализуется в форме знаков или знаковых явлений, многие из которых, являясь фикцией или мифом, служат для достижения определенных целей, прежде всего..., для легитимизации задач, стоящих в области внешней, так и внутренней политики» [18, с. 37].

\*\*\*

#### **4.1 В поисках государства предтечи**

Распад Советского государства и обретение суверенитета республиками советской Средней Азии, ставшей после этого Центральной Азией, положил начало собственной политике памяти в этих странах, поискам новой идентичности и национально-государственному. Образование новых государств всегда сопровождается формированием политики памяти. Ее функции заключаются в сплочении нации, легитимации существующих границ и территории, оправдания внешней и внутренней политики. Ниже мы рассмотрим основные положения политики памяти в различных государствах постсоветской Центральной Азии и после этого особенности исторической политики Казахстана на примере Золотой Орды.

Одной из функций, выполняемых государством, является проведение внутренней и внешней политики. В этих целях используется ряд инструментов, и в первую очередь политика памяти («коммеморативная» или «историческая политика», «политика прошлого», «коллективная» или «общественная память», «игры памяти», «войны памяти» и т.д.). Следовательно, она имеет инструментальный характер и при ее помощи достигаются определенные политические цели, в том числе легитимация правящего режима, партии, клана и т.д., закрепляются представления о древности народа и его этнической территории, получают «доказательную базу» территориальные претензии к соседям. Некоторые страны пытаются получить репарации за былые войны. Современная история дает нам огромное количество примеров использования исторической политики, нередко приводящей к конфликтам между государствами (Греция и Македония, Япония с одной стороны, Китай и Южная Корея, с другой и др.).

В политике памяти используются самые различные, порой диаметрально противоположные сюжеты: и память о травме народа и нередко мифологизи-

рованные и гиперболизированные представления о его былом могуществе. Такая гибкость политики памяти позволяет ей на определенное время формировать историческое сознание.

Формирование политики памяти особенно актуально для молодых государств, в том числе образовавшихся на постсоветском пространстве. При ее помощи редуцируются экономические трудности, поскольку она успешно использует циклические представления о времени («предки были великие, сейчас у нас есть трудности, но в будущем нас ждет невиданный расцвет»). Она обосновывает существование данной нации на данной территории с древних времен, территориальные претензии к соседям и многое другое.

Национальная память многомерна и преследует достижения самых различных задач. Тем не менее, в ее структуре можно выделить ряд обязательных элементов. Так, одним из них является воспоминание о травме, пережитое тем или иным народом [19, с. 66–68; с. 225]. Другим важнейшим элементом является миф о великом государстве предтече (так называемом «Золотом веке»). Эти два элемента образуют своего рода бинарную оппозицию и являются разными сторонами одной медали. Действительно, миф о величии народа в прошлом, рисует сильное, мощное и культурное государство. За примерами ходить далеко не надо. Дж. Верч в своей последней монографии говорит, что китайцы любят вспоминать о «Столетии унижений», но мы в то же время знаем о том, что они гордятся своей древней историей и культурой [20]. В коллективной памяти Кыргызстана сочетаются «великодержавие» и Уркун (трагические события 1916 года), армяне наряду с Великой Арменией вспоминают геноцид 1915 года. Нельзя не упомянуть и о проблеме, затронутой профессором Верчем в вышеупомянутой книге: о разной интерпретации одних и тех же событий. Если мы обратимся к постсоветскому пространству, то увидим, что тот же монгольский период по-разному трактуется в ныне независимых государствах. В России и Таджикистане это глубочайшая травма [21, с. 167; 22, с. 301–302; 23; 24], в то время как в Татарстане, период величия [25]. Поскольку элементов национальной политики достаточно много и каждый из них заслуживает отдельного изучения, и к некоторым из них один из авторов этой главы обращался ранее [26, с. 89–93; 27, с. 29–34], здесь остановимся только на рассмотрении формирования представлений о великом государстве предтече в центральноазиатском регионе и прежде всего Казахстане.

Практически все классики теории национализма и нацистроительства, в первую очередь конструктивисты Бенедикт Андерсон, Эрик Хобсбаум, Эрнест Геллнер, отмечают инструментальную роль истории в первую очередь «политики памяти» или «коммеморативной политики» в образовании и становлении новых государств [28; 29; 30; 31]. Классическим является пример, рассмотренный Бенедиктом Андерсоном в «Воображенных сообществах», которым он проиллюстрировал использование храма Ангкор в формировании Кампучии [28, с. 255–265].

«Там, где история находится на службе у формирования идентичности, – пишет Алейда Ассман, – где история осваивается гражданами и где

к ней апеллируют политики, там можно говорить о «политической» или «национальной» памяти. В противоположность многоголосой социальной памяти, которая является памятью «снизу» и, которая вновь и вновь исчезает со сменой поколений, национальная память оказывается долговременной и гораздо более унифицированной конструкцией, которая закрепляется политическими институциями, воздействуя на общество «сверху» [19, с. 35]. Важным в процитированном фрагменте работы является мысль о недолговременности собственно народной памяти и об искусственно сконструированной верхами политики памяти.

Не менее важным методологическим положением при изучении политики памяти является то, что последнюю можно считать одной из основных областей символической политики. В любом случае, политика памяти, это не часть науки истории, а функция политики.

По разделяемому нами мнению, Ольги Малиновой: «Политика работает не с прошлым (ибо это то, чего больше нет), а с социальными представлениями о прошлом. При этом она имеет дело не столько с историей – систематической реконструкцией прошлого, основанной на критическом отборе, – сколько с тем, что принято называть коллективной памятью, т. е. с социально разделяемым культурным знанием о прошлом, которое опирается на разные источники и отличается принципиальной неполнотой и избирательностью» [32, с. 32].

Одним из тех, кто первым на территории бывшего СССР стал разрабатывать проблему использования элемента коммеморативной политики, как существование древнего государства-предтечи того или иного современного постсоветского образования является Виктор Шнирельман [33, с. 70–86]. Много внимания он уделил и таким сюжетам, которые актуальны для постсоветских государств Центральной Азии как наследие древних алан и Хазарского каганата [34; 35]. Что касается демонизации роли кочевников в истории того или иного народа, страны и в целом человечества, то подлинные мотивы таких представлений прекрасно раскрыты в монографии Анатолия Хазанова «Кочевники и внешний мир» [36, с. 68].

Если говорить об историографической традиции выявления преемственности казахов от Золотой Орды (Улуса Джучи), то необходимо сказать, что об этом писал еще Чокан Валиханов, указывающий на имевшийся фольклорный материал. Естественно, что будучи профессиональным востоковедом он не отождествлял казахов с Золотой Ордой. Его выражение «по (преданиям) своим, киргизы (казахи. – А.Г., К.У.) почитают себя (потомками) татар Золотой Орды, которая в героических поэмах – джирах – называется (ногайлынын уз йурт / многочисленный ногайский народ), а героем всех их поэм – золотоордынских ногаев: Идегей, его бегство к Тамерлану и изгнание им» [37, с. 163] по мнению современных авторов свидетельствует о том, что Валиханов «неоднократно подчеркивал преемственность казахов и Золотой Орды» [38, с. 53; 39, с. 45]. Тогда как, во-первых, речь идет не о народе в целом, а «социальной группе чингизидов» [37, с. 369], и во-вторых,

здесь и далее у него речь идет о ногайских преданиях, а это более поздний период. В любом случае речь не идет об отождествлении двух государств. Этот шаг был предпринят одним из «отцов» казахской мифологизированной истории, кандидатом технических наук Калибеком Данияровым, который в своих мало имеющих отношения к науке работах, провозгласил Чингиз-хана этническим казахом, его империю Первым Казахским государством, а Золотую Орду – Вторым Казахским государством [40]. Несостоятельность всех этих утверждений Даниярова хорошо показана в книге Клавдии Пищулиной [41, с. 335–345]. Тем не менее идеи Даниярова оказались популярны и востребованы. Вслед за «технарём» Данияровым, казахские историки Аманжол Кузембайулы и Еркин Абиля в учебном пособии «История Республики Казахстан» также именовали Золотую Орду (у них «Улуг Улус») первым в истории централизованным кыпчакским (древнеказахским) государством [42, с. 83]. Это «по-данияровски» амбициозное утверждение было также подвергнуто научной критике [41, с. 344; 43, с. 74–78]. Эстафета Даниярова была подхвачена Анатолием Оловинцевым, книга которого, постулирующая тюркоязычие монголов, выдержала несколько изданий [44]. И сейчас, тезис об этнической принадлежности Чингиз-хана является краеугольным камнем мифологизированной версии истории Казахстана.

В Республике Узбекистан формированием и проведением политики памяти, помимо, естественно, правительственных структур, занимаются Институт истории, Институт археологии им. Я. Гулямова АН РУз. В 2012 году на базе объединения Института языка и литературы им. Н.Давкараева и Института истории, археологии и этнографии был создан Каракалпакский НИИ гуманитарных наук. Центральное место новой исторической политики Узбекистана принадлежит Амиру Темуру, названному одним из основателей узбекской государственности. В его честь сооружены памятники и открыты музеи. Изображение памятника Амиру Темуру продублировано на денежных знаках, почтовых марках, государственных наградах. В центре Ташкента был открыт музей, посвященный истории Средней Азии в период правления Амира Темура и представителей основанной им династии. Государственный музей истории Темуридов был открыт в 1996 году по инициативе президента Ислама Каримова, в честь празднования 660-летия со дня рождения Амира Темура, которому отводится центральная роль в политике памяти независимого Узбекистана. Подробнее см.: [18, с. 67–74].

В Кыргызской Республике фундаментальными исследованиями занимается Институт истории и культурного наследия Национальной академии наук. Основные направления исследований: история становления и развития кыргызской государственности с древности до современности; процессы демократизации современного Кыргызстана, развития гражданского общества; взаимодействие мировых цивилизаций на трассе Великого Шелкового пути, возникновение средневековых поселений, городов и коммуникаций; этническая история и культурное наследие народов Кыргызстана [45].

В 2012 году указом Президента КР была образована Комиссия по развитию исторической науки при Президенте и создан Фонд исторического и куль-

турного наследия народа Кыргызстана «Мурас» [46]. 30 декабря 2016 года Президент Алмазбек Атамбаев, подписал Указ «Об объявлении 2016 года Годом истории и культуры». «В 2016 году», – говорилось в Указе, – исполняется 25 лет государственной независимости КР. Кыргызстанцы и весь тюркский мир празднуют 1000-летие великого мыслителя Жусупа Баласагына. Эти события и личности сыграли огромную роль в становлении кыргызской государственности и занимают особое место в историческом и культурном наследии народа Кыргызстана [47]. 2 ноября 2017 года Парламент Кыргызстана одобрил постановление, которое трансформирует праздник советской эпохи – день Октябрьской революции – в двухдневный праздник, названный Днями истории и памяти предков [48]. В качестве государства-предтечи обозначен Кыргызский каганат, упоминание о котором всегда сопровождается определением «великодержавный». Впрочем, история народа постоянно удревняется и недавно она была отодвинута еще на несколько тысячелетий [49]. Среди важных событий, отмечаемых в республике в период независимости, стоит отметить 1000-летие «Манаса», 3000-летие города Оша. См. также: [18, с. 100–113].

В независимом Туркменистане политику памяти вероятно можно разделить на два периода, совпадающих с правлением двух президентов. При Сапармураде Ниязове, Институт истории получил очень высокий статус, находясь при правительстве. В стране проводились крупномасштабные раскопки, к которым привлекались именитые археологи, историки выезжали в различные страны в поисках материала о туркменах. Основные идеи понимания исторического пути страны были заложены в книге Президента «Рухнама». Ее изучение стало обязательным для граждан всех возрастов. Впервые «Рухнама» была выпущена в 2001 году. В этом произведении обозначены основные положения новой национальной истории: исключительная древность туркменского народа (несколько тысяч лет), культуртрегерство (доместикация пшеницы – ак бугдай), основание множества государств.

В центре Ашгабада воздвигнуты памятники героям тюркской мифологии, многие из которых считаются этнархами туркменского народа. В их число, вероятно должен был войти и первый Президент страны Ниязов, в честь которого были воздвигнуты помпезные памятники, названы различные географические объекты. В свою очередь, по предложению Ниязова были переименованы и месяцы года, в чем заключалась попытка увековечивания памяти своей матери. Новый президент страны Гурбангулы Бердымухамедов проводил аналогичную политику памяти, и все объекты, связанные с Туркменбаши, вновь переименовываются. В то же время статус Института истории был понижен. В марте 2022 года к власти в стране пришел его сын Сердар Бердымухамедов. Подробнее см.: [18, с. 87–100].

Основной тон в развитии исторической науки в Таджикистане задает Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша, который был организован в 1951 году и является старейшим научным учреждением республиканской Академии наук. С 1988 по 2015 годы Институт возглавлял

академик Рахим Масов. С 2015 года директор Института доктор исторических наук, профессор Зикрие Акрами. В 2019 году новым директором назначен Насрулло Убайдулло (Насрулло Убайдуллоев) [50]. Как известно, Таджикистан является единственной ираноязычной страной в постсоветской Центральной Азии. Несомненно, это обстоятельство накладывает отпечаток на политику памяти в Таджикистане. Прежде всего, это выражается в подчеркивании автохтонности иранских народов, в отличие от окружающих их тюркоязычных этносов. Автохтонность обосновывается различными средствами и прежде всего конструированием связи с прошлым и с территорией: Ленинадская область переименована в Согдийскую, денежная единица, по названию средневекового государства получает название «сомони». Автохтонность позволяет претендовать на все древнее историческое наследие в регионе и главное, на древние города Самарканд и Бухару. Чингиз-хан в этой стране, в отличие от тюркоязычных стран региона, рассматривается исключительно как варвар, уничтоживший древнюю цивилизацию. Сейчас в Таджикистане отмечаются 64 праздника, в том числе и День Победы. Но с этим праздником диссонирует арийский дискурс, широко пропагандируемый в стране. 2006 год был объявлен Годом арийской цивилизации. Арийская идея в Таджикистане является центром исторической политики. Она обеспечивает важные политические задачи: сплочения нации путем апелляции к единым древним предкам, наделение таджиков славой древнейших цивилизаций. Эта идея создает глубокие культурно-исторические основания для союзнических с Россией и с Ираном и позволяет провести резкую границу между таджиками и узбеками, изобразив их народами с совершенно разными корнями, включая «расовые». Этим и была вызвана спонсированная государством широкая кампания по празднованию Года арийской цивилизации, проведенная в 2001–2006 годах и закончившаяся торжественными чествованиями «арийских предков» в сентябре 2006 года. В начале XXI века «арийство» служило в Таджикистане официальной национальной идеей и активно пропагандировалось властями. Для этого использовались СМИ, школа, художественная литература [51, с. 220].

*Политика памяти в независимом Казахстане.* Если у наших соседей по региону можно видеть ключевую идею, формирующую политику памяти, то в Казахстане в течение трех десятилетий после провозглашения независимости трудно отыскать что-либо подобное в коммеморативной политике государства. Более того, можно утверждать, что в нашей стране вообще отсутствовала какая-либо ясная современная концепция понимания истории развития и формирования Казахстана. Если быть более точным, здесь продолжала развиваться линия, намеченная еще в период господства «единственно правильного учения». Эта линия, как и полагается, была примордиалистской, где все предшествующие государственные образования развивались в строгом соответствии с «классовой» теорией с корректировкой, учитывающей надуманный вариант феодализма, так называемый патриархально-родовой феодальный строй. Примордиалистское понимание истории можно проследить и в принятой в 1995 году «Концепции становления исторического сознания в Республике Казахстан», которая во многом предопределила курс



политики памяти. Непрерывность истории Казахстана, преемственность культур народов, населявших страну, продолжение в истории казахского народа традиций и культуры кочевых тюркоязычных племен Евразии, автохтонность казахов для территории страны – принципиальные идеи, которые смогут стать основой исторического знания. Непрерывность истории Казахстана означает, что племена и народы, жившие на его территории, были в основном первоначальным исконным населением. Они не исчезли бесследно, а испытывали влияние разных этносов, меняли этнонимы, давали начало другим народам. Генеалогическую цепь родства, общности происхождения народов можно непрерывно проследить от современных казахов до саков, усуней, канглы и далее – племен андроновской культуры.

Идея непрерывности истории Казахстана смыкается с идеей преемственности происхождения, истории и культуры народов, населявших страну. По антропологическим признакам это были представители смешанного европеоидно-монголоидного типа, по языковой характеристике – в основном представители тюркоязычных племен, по типу цивилизации – носители преимущественно кочевой цивилизации. Казахский народ стал преемником истории и культуры народов, населявших Казахстан, носителем присущего им образа жизни, языка и культуры.

В данной концепции перечисляются древние и средневековые племена, но не называются великие государства, на основе которых возникло Казахское ханство и проводится идея отказа от рассмотрения истории казахов и Казахстана как основанной только на кочевничестве: «нельзя сводить историю Казахстана исключительно к истории кочевников. Да и само понятие кочевничества нуждается в новой трактовке, предполагающей рассмотрение переходных к оседлости форм. Так, например, городская культура на территории Казахстана была частью как кочевой, так и оседлой цивилизаций» [52, с. 23].

Официально в Казахстане отмечаются такие государственные и национальные праздники как Новый год (1–2 января), Международный женский день (8 марта), Наурыз мейрамы (21–23 марта), Праздник единства народа Казахстана (1 мая), День защитника Отечества (7 мая), День Победы (9 мая), День Столицы (6 июля), День Конституции РК (30 августа), День Республики (25 октября), День Независимости (16 декабря) [53]. Среди неофициальных праздников следует отметить День памяти жертв политических репрессий и голода (31 мая), День государственных символов Республики Казахстан (4 июня), День Абая (10 августа), День закрытия Семипалатинского испытательного ядерного полигона (29 августа) [54]. Начиная с 2016 года, в Казахстане появился День благодарности (1 марта), когда представители различных народов волею судьбы, оказавшиеся на казахской земле, могут поблагодарить друг друга и казахов за заботу, гостеприимство в годы репрессий и депортаций народов. Несомненно, что данный праздник должен показать на знаковом уровне первостепенную роль казахского этноса в истории государства. В своем выступлении по поводу этого праздника Нурсултан Назарбаев отметил основные страницы трагической истории казахов в советский период

и сказал о том, что по его «поручению, эти страницы нашей истории будут отражены в экспозициях нового Музея Национальной истории в Астане» [55].

Институционализация национальной версии истории возложена на ряд специализированных учреждений: Институт истории и этнологии, Институт археологии и Институт Востоковедения. В 2008 года был образован Институт истории государства. Цель его: системное и теоретическое обоснование современной истории Казахстана и обоснование роли Первого Президента в формировании казахской государственности. Историко-культурный центр Первого Президента был открыт в 2011 году в городе Темиртау с участием главы государства Нурсултана Назарбаева. Целью центра является раскрытие через призму биографии президента темы становления Независимого Казахстана и гиганта тяжелой индустрии – Казахстанской Магнитки. Показателем изменений в символической политике является история алматинской резиденции президента.

Здание, задумывавшееся еще в советские годы как филиал Музея им. В. И. Ленина, с обретением суверенитета изменило свое назначение и стало резиденцией президента Казахстана Нурсултана Назарбаева. В ходе трагических январских событий 2022 года (Қаңтар–2022) оно было захвачено и сожжено протестующими, после этого по решению президента Касым-Жомарта Токаева было снесено, а на его месте был разбит сквер [56]. Кроме того, в стране было открыто немало и других объектов, связанных с деятельностью Назарбаева, что несомненно связано с существующей политикой памяти. В частности, в его бывшей резиденции в Астане был открыт Музей Первого Президента Республики Казахстан. В родном ауле Назарбаева Шамалган (Чемолган) был открыт Мемориальный музей Назарбаева. Институционализация существующей на тот момент версии истории возложена также и на музеи. Формирующаяся политика памяти в процессе нациестроительства зачастую подчеркивает преступность предшествующего режима, включает демонстрацию тех злодеяний, которые ранее замалчивались. Несомненно, что к их числу принадлежит и эпоха сталинизма.

Музейно-мемориальный комплекс жертв политических репрессий и тоталитаризма был открыт 31 мая 2007 года на месте Акмолинского лагеря жен изменников родины («АЛЖИР»), где содержалось более 18 тысяч женщин [57]. В рамках имевшей место во всех посткоммунистических странах декоммунизации и связанным с этим увековечиванием памяти жертв коммунистического режима, в Казахстане поставлены памятники жертвам политических репрессий в различных районах республики и жертвам голода (ашаршылық).

В то же время, памятники Ленину и русским большевикам были перемещены в специально отведенные места, находящиеся, как правило, в отдаленных районах городов. Памятники большевикам-казахам, остались на прежних местах. То же касается и названий улиц. Конечно, нельзя сказать, что идет полное искоренение памяти о совместном прошлом.

В период независимости, были поставлены памятники-бюсты великому русскому поэту Александру Пушкину и великому украинскому поэту Тарасу

Шевченко, уйгурскому композитору Куддусу Кужамьярову, советскому певцу корейского происхождения Виктору Цою, индийскому политическому деятелю Махатме Ганди, британской рок-группе Битлз. В Алматы появились улицы, названные в честь кыргызского эпического героя Манаса, исследователя Центральной Азии Григория Потанина, и даже русского генерала, одного из крупнейших деятелей периода завоевания Средней Азии, губернатора Семиреченской области Герасима Колпаковского. За годы независимости в Казахстане изменены названия городов, аулов и улиц и этот процесс все еще продолжается.

Поскольку памятники являются визуальным воплощением исторической памяти, различные этнические группы пытаются увековечить своих героев. Так, армянская община Актюбинска без надлежащих разрешений воздвигла памятник бывшему первому секретарю Казахского крайкома партии Левону Мирзояну. Так как он был причастен к массовым политическим репрессиям, этот акт вызвал негативную реакцию казахской интеллигенции. Такую же реакцию вызвала, и попытка воздвигнуть памятник последнему русскому императору на севере Казахстана.

Одной из последних тенденций следует назвать сооружение памятников первому Президенту Казахстана Нурсултану Назарбаеву, переименование в его честь столицы Казахстана, центральной улицы в ряде городов Казахстана. Во многом курс политики памяти был предопределен упомянутой выше «Концепцией становления исторического сознания в Республике Казахстан». Важность принятия такого документа в процессе созидания нового государства диссонирует с отношением к памяти об историческом прошлом. Так, в последние годы без должного внимания или практически незамеченными остались такие события как 550-летие образования Казахского ханства (2015), 100-летие восстания народов Средней Азии (2016) [58], 100-летие создания партии «Алаш» и Алашской автономии. Все эти события являются важными вехами в истории казахской государственности, но масштаб их чествования не позволил им занять подобающее место в коммеморативной политике.

Что же касается столь важного, по сути нациеобразующего сюжета, как мощное государство-предтеча, то он практически отсутствовал. Между тем, для Казахстана это актуально как ни для одного государства Центральной Азии. Мы имеем ввиду регулярные заявления высшего истеблишмента (включая Президента) соседнего государства об отсутствии у казахов какой-либо традиции существования государства и о том, что и сам Казахстан собственно говоря был сформирован на землях, подаренных соседями.

В таких условиях поиски государства-предтечи стали жизненно необходимыми. Естественно, на роль такого государства не годятся существовавшие в Казахстане в различные периоды истории рядовые каганаты, султанаты, ханства. Главным требованием к такому государству, в условиях территориальных претензий со стороны соседей является большая территория, максимально включающая в себя территорию современного Казахстана. В первые годы независимости, функцию закрепления в сознании как своих граждан,

так и иностранцев идеи исконности границ, выполняло наиболее часто используемое в политике, простое, но широко тиражируемое нанесение на денежные знаки карты республики в существующих границах. В последние годы, в связи с активизацией территориальных претензий, появилась острая необходимость в мифе, аналогичном тому, что уже были созданы соседями. Тому требованию, о котором говорилось выше, больше всего отвечала Золотая Орда. Прежде чем мы поговорим о Золотой Орде в современной политике памяти, следует вкратце охарактеризовать присутствие собственно исторической политики в «Новом Казахстане».

## 4.2 Историческая политика в Казахстане

Можно ли говорить о том, что в современном Казахстане проводится историческая политика в целом, и конкретно в области Золотой Орды, в чем ее суть и выражение?

Исследователи исторической политики продолжают спор о сути терминов и определений. Мы не будем углубляться в историю вопроса и порекомендуем коллективную работу под редакцией Алексея Миллера «Историческая политика в XXI веке» [59]. По мнению авторов указанной книги, это понятие возникло в Германии в эпоху Гельмута Коля (*Geschichtspolitik*), затем было заимствовано у них польскими историками (*polityka historyczna*) [60, с. 9].

Сторонники исторической политики утверждают, что она была всегда, поскольку государству необходимо использовать историю для утверждения здорового патриотизма, для противостояния «искажениям» истории внутри страны и за рубежом. По их мнению, в этом нет ничего принципиально нового, все и всегда так поступали и поступают и «ненормальной» является, наоборот, ситуация, в которой у государства нет ясной и энергичной исторической политики [60, с. 9]. Таким образом, историческая политика – это набор приёмов и методов, с помощью которых государство или иные политические силы, используя административные и финансовые ресурсы, стремятся утвердить определённые интерпретации исторических событий как доминирующие в интересах правящей партии [59, с. 19].

С учетом вышесказанного можно с уверенностью констатировать наличие собственной исторической политики (политики памяти) в Казахстане. Исследователи выделяют пять методов исторической политики. Их применение на практике свидетельствует о наличии исторической политики в жизни государства и общества [59, с. 18–20]:

1. *Создание специальных институтов для насаждения выгодных государству трактовок прошлого.* Выше мы перечисляли на какие специализированные учреждения в Казахстане возложена институционализация национальной версии истории. К перечисленным четырем прежним институтам (истории и этнологии; археологии; востоковедения; истории государства) с приходом нового президента в 2021 году добавился еще один: постановле-

нием правительства Казахстана был открыт «Научный институт изучения Улуса Джучи». Одновременно с этим в официальных источниках, СМИ и в экспертных кругах циркулировала информация о необходимости открытия «Института национальной памяти по вопросам политических репрессий» [61]. К этому же пункту относятся и работа комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий, а также прежние госпрограммы «Культурное наследие», «Народ в потоке истории», «Архив – 2025».

*2. Политическое вмешательство в деятельность СМИ.* Деятельность СМИ в Казахстане регулируется соответствующим законом, согласно которому Правительство Республики Казахстан разрабатывает и обеспечивает реализацию основных направлений государственной политики в области СМИ, проводит государственную информационную политику через государственный заказ, осуществляет обязательную постановку на учет, выдает аккредитацию журналистам.

*3. Манипуляция архивами.* Деятельность архивных учреждений в Казахстане регулируется законом «О Национальном архивном фонде и архивах», согласно которому имеются ограничения в пользовании документами Национального архивного фонда, содержащими государственные и негосударственные секреты. Значительный массив исторических документов по советскому периоду остается засекреченным. 24 ноября 2020 года Президент Республики Казахстан Касым-Жомарт Токаев подписал указ «О Государственной комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий». Комиссия и ее председатель принимают решения по обеспечению доступа для членов Государственной комиссии и экспертов к материалам о жертвах политических репрессий, находящихся в закрытых фондах, архивах Президента Республики Казахстан, Министерства внутренних дел, Комитета национальной безопасности, органов прокуратуры, других государственных органов и организаций.

*4. Контроль за деятельностью историков, моральное и/или материальное поощрение или давление.* Различные формы поощрения или давления на историков Казахстана с использованием административных и финансовых рычагов присутствуют в государственной политике, тем не менее, документальное подтверждение этому найти сложнее. Из прежней практики в этой области можно привести пример доктора исторических наук Нурбулата Масанова, который в 1998 году был уволен из университета после резонансных научных статей и политических заявлений [62, с. 12–14]. Такая же участь постигла историка Сергея Шеретова, автора книги «Современная история Казахстана» [63], вынужденного уволиться из университета, а впоследствии вовсе сменить область научной деятельности. Есть обратные примеры, когда отдельных историков, несмотря на критику и обвинения в плагиате, продолжают поощрять и назначать на высокие административные должности [64, с. 37; 65, с. 202–213].

5. *Политическое вмешательство в содержание учебников и программы преподавания истории.* Содержание учебников и программ преподавания истории Казахстана регулируется «Правилами обеспечения учебниками и учебно-методическими комплексами обучающихся и воспитанников государственных организаций образования», утвержденными приказом Министра образования и науки Республики Казахстан. Контроль над системой образования, важнейшая прерогатива исторической политики государства, который в Казахстане осуществляется в полной мере через систему государственного общеобязательного стандарта образования, типовой учебной программы. Еще по инициативе первого президента Казахстана Нурсултана Назарбаева в 2013 году под руководством государственного секретаря Марата Тажина была создана межведомственная рабочая группа по изучению национальной истории, которая разработала программу «Народ в потоке истории». Ее целью было «создание условий для качественного прорыва исторической науки Казахстана на базе передовой методологии и методики, расширение горизонтов национальной истории казахов, формирование нового исторического мировоззрения нации, а также осмысление двух десятилетий новейшей истории нашей страны». Президент поручил рабочей группе создание «канонического учебника» по истории Казахстана. 11 октября 2013 года на заседании правительства Назарбаев говорил: «Считаю, что история, как Конституция, должна писаться и утверждаться профессионалами. Именно таких специалистов мы должны привлекать для этого серьезного дела. Мы и в дальнейшем будем подходить к данному вопросу предельно объективно и достоверно». Однако поручение по созданию канонического учебника по национальной истории не было выполнено, и президент подверг критику работу государственного секретаря (информация об этом содержится в официальных источниках [66]). Идея написания «канонического учебника» не исчезла. В 2017 году заведующий секретариатом государственного секретаря РК Серик Ахметов писал в «Казахстанской правде»: «нашему обществу крайне необходим канонический учебник по истории страны..., будущий классический учебник должен быть освобожденным от различного рода идеологического диктата и присущих ему штампов» [67].

Как видим государство в Казахстане проводит активную историческую политику. Все перечисленные методы так или иначе присутствуют в Казахстане, что свидетельствует об полноценном осуществлении исторической политики. В этот перечень также включают воздействие государства на символическую сферу (создание и продвижение пантеона исторических личностей, учреждение памятных дней и досок, проведение акций памяти и т.п.) и принятие законов, направленных на догматизацию той или иной трактовки исторических событий, создание всевозможных комиссий по национальной истории. Ярким примером этого является принятие «Декларации по случаю 30-летия установления дипломатических отношений между Российской Федерацией и Республикой Казахстан», подписанную Президентами двух стран Касым-Жомартом Токаевым и Владимиром Путиным в Москве 28 ноября 2022 года. Ее заключительный пункт гласит: «Российская Федера-

ция и Республика Казахстан не приемлют любые попытки фальсификации, переписывания и «очернения» общей истории двух стран, являющейся важнейшей основой союзнических отношений Российской Федерации и Республики Казахстан, привержены бережному сохранению исторической правды о Второй мировой войне, решающей роли многонационального народа Советского Союза в разгроме нацистско-фашистской Германии» [68]. В 2020 году заместитель Председателя Ассамблеи народа Казахстана Жансеит Туймебаев (ныне он является ректором КазНУ имени ал-Фараби) выступая на международной конференции «Казахстан: политика исторической памяти» в Нур-Султане (современная Астана) говорил, что «политика исторической памяти Казахстана не направлена против кого-либо, а является полем внутренней духовной работы нашего общества», она сближает и объединяет народы, полюса национального сознания, горизонты прошлого, настоящего и будущего [69; 70].

5 января 2021 года Президент Казахстана Касым-Жомарт Токаев опубликовал в газете «Егемен Қазақстан» статью «Тәуелсіздік бәрінен қымбат» («Независимость дороже всего») в которой обозначил основные приоритеты в области исторической политики Казахстана [71]. По словам Главы государства, каждый народ должен сам писать свою историю с позиции своих национальных интересов: «Әрбір халық өзінің арғы-бергі тарихын өзі жазуға тиіс...», «ұлтың мүдде тұрғысынан...», «ұлтың мүддемізге сай» (Каждый народ должен сам писать свою историю», «не поддаваясь влиянию чуждой идеологии», «в соответствии с нашими национальными интересами»). Озвученные в этой статье важные моменты отечественной истории обращают внимание экспертного сообщества на трагические события прошлого – джунгарское нашествие, голод (алапат ашаршылық, зұлмат), репрессии, вторая мировая война, Семипалатинские ядерные испытания, Декабрьские события 1986 года. Эти и другие объекты коммеморации очевидно найдут отражение в новом академическом издании по истории Казахстана, к подготовке которого, президент поручил приступить «незамедлительно». В этом он видит возрождение нашего исторического сознания (Қазақстанның академиялық үлгідегі жаңа тарихын жазуды дереу бастау керек. Түптеп келгенде, тарихи сананы жаңғырту мәселесінің түйіні – осы). Вместе с тем, внешняя иностранная аудитория также является объектом политики памяти Казахстана. Для нее президент поручил подготовить краткую историю Казахстана и перевести ее на основные языки мира (шетел аудиториясына арналған Қазақстанның қысқаша тарихын жазып, әлемнің негізгі тілдеріне аударуды ұсынамын). По мнению Президента, глубокие корни национальной истории, уходящие в древность, должны изучаться историками, а не политиками (тарихпен саясаткерлер емес, тарихшылар айналысуы керек) [71].

*Золотая Орда – новое государство предтеча.* Важнейшим элементом современной исторической политики Казахстана является Золотая Орда, вернее ее место и роль в истории национальной государственности. Это средневековое государства было избрано в качестве главного государства – предтечи Казахского государства. В данном контексте Золотая Орда, которая



повсеместно в СМИ стала именоваться поздним тюркским названием «Улуг Улус», неоднократно упоминается в официальных выступлениях государственных деятелей. Прежде чем процитировать официальные документы по этому вопросу, попробуем понять причины, по которым Золотая Орда была выбрана в качестве предтечи Казахского государства, а в ряде случаев она прямо называется Казахским государством. В начале главы мы упоминали об идеях кандидата технических наук Калибека Даниярова. Его книги доступные широкому читателю 25 лет назад, сегодня так же находятся в открытом доступе [72]. Он первым в годы независимости, насколько нам известно, выдвинул свою идею, которую условно можно выразить так: «Чингиз-хан – казах, а Золотая Орда – древнеказахское государство». В те же годы дискуссия о роли Чингиз-хана в казахской истории происходила в среде литераторов, где писатели Мухтар Магауин и Мухтар Шаханов придерживались диаметрально противоположных точек зрения. Данияров не сразу взялся за написание книг по истории Казахстана. Калибек Каирбаевич Данияров родился в 1931 году в Восточно-Казахстанской области, большую часть жизнедеятельности провел в сферах, никак не связанных с исторической наукой, горный инженер-конструктор и заслуженный строитель КазССР, в советские годы он был членом коммунистической партии, три года перед выходом на пенсию в 1991 году, поработал доцентом в «Политехе» (Satbayev University), после этого был финансовым директором телеканала ТАН. В 1998 году он опубликовал серию книг по «альтернативной» истории Казахстана [73]. Уже в наше время его книги были переведены и изданы на французском языке издательстве «Groupe L'Harmattan» под названием «Histoire de l'ouloous de Djötchi et de la Horde d'Or» [74].

Его идея о том, что Казахстан является прямым наследником, по сути дела, правопреемником Золотой Орды, базировалась на утверждении, что Чингиз-хан являлся этническим казахом. Тем не менее, долгое время, эта идея не находила поддержки в той же коммеморативной политике. Первый президент Казахстана Нурсултан Назарбаев прямо говорил: «Меня корбит, когда называют казахами Томирис и Чингисхана. Как будто нам больше сказать нечего» [75]. В среде популярных блогеров высказывались мнения о том, что нам не стоит пропагандировать культ силы и жестокости, с которыми ассоциируется Чингиз-хан, нужно переключиться на «казаха ал-Фараби», который нес добро и знание. Деятельность Чингиз-хана сравнивают со зверствами фашистов нацисткой Германии, а его завоевания с Нанкинской резней, устроенной японцами в годы японо-китайской войны [76].

Несмотря на подобные взгляды идея о «казахскости» Чингиз-хана становилась все более востребованной и уже специализированные научные учреждения в Казахстане на которые возложена институционализация национальной версии истории осторожно начинают пропагандировать аналогичные идеи. С 2018 года Институт истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова Министерства науки и высшего образования РК регулярно проводит круглые столы и презентации книг, посвященных обоснованию идеи о тюркоязычности (казахоязычности) Чингиз-хана. Так в 2018 в стенах Института



был проведен круглый стол «Шыңғыс хан империясының мұрасы» (Наследие империи Чингиз-хана) в рамках которого состоялась презентация двух книг Анатолия Оловицова «Статус Руси в XIII–XVI веках» и «Тюрки или монголы? «Иго» или противостояние?» [77].

По мнению автора этих книг, государственным языком Монгольской империи, созданной Чингисханом, был тюркский язык. В 2022 году в Институте истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова было издано и презентовано 10-томное собрание сочинений Тілеуберді Әбенайұлы Тыныбайын с громким и совершенно ненаучным названием «Шынына көш, тарих! Шыңғысхан кім? Шыңғысхан тарихы – қазақ тарихы (Шыңғысханның тегі – түрік, діні – ислам, ата мекені – қазақ даласы)» (Переходи к правде, история! Кто Чингисхан? История Чингисхана – казахская история (происхождение Чингисхана – тюркское, религия его – ислам, родина его – казахская степь) [78]. Это собрание сочинений вышло под редакцией заведующего отделом древней и средневековой истории Казахстана Института истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова, кандидата исторических наук Жеңіс Жомарт. Рецензенты книги: директор Института истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова, член-корреспондент НАН РК, доктор исторических наук, профессор Зиябек Ермұханұлы Қабылдинов и главный научный сотрудник Института истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова, кандидат исторических наук, ассоциированный профессор Арман Қабдешұлы Жұмаділ. При этом все указанные участники издания написали три отдельных предисловия к книге [78].

За год с небольшим до этого в декабре 2020 года в Институте была проведена презентация другого «уникального информационного кластера по персидско-тюрко-монгольскому периоду Казахстана – книги «Шыңғыс хан» [79]. Авторы книги: казахстанский государственный и политический деятель, доктор политических наук, профессор ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, генерал-майор КНБ в отставке Ержан Исакулов и известный теолог, старший научный сотрудник Южно-Казахского университета имени Ауэзова Оразбай Зарипбай [79]. На презентации выступили президент НАН РК Мурат Журинов, экс-министр науки Жаксыбек Кулекеев, директор Института истории и этнологии, член-корреспондент НАН РК, доктор исторических наук, профессор Зиябек Кабулдинов, главный научный сотрудник Института истории и этнологии, доктор исторических наук, профессор Мурат Абдиров и другие [79].

Один из указанных авторов новой книги на страницах «Казахстанской правды» писал: «Шыңғыз-хан и его род с VII века проживали на территории нынешней Восточно-Казахстанской области в поймах рек Унан (Бухтарма), Килуран (Черный Иртыш), Тугла (Курчум), стекающих с гор Бурхан и Калдун в Иртыш... А в долине Каракурым на правом берегу Иртыша находилась ставка Шыңғыз-хана, его преемник Угетай-каган построил там одноименный город Каракурым» [80]. В 1952 году советские власти провели «самое беспрецедентное» изменение, затопив поймы рек Иртыш и Бухтарма и построив там Бухтарминское водохранилище. Этими действиями они скрыли место где «родился Шыңғыз-хан и располагалась столица (Каракурым) созданной

им империи» [80]. Тем самым советские историки «грубо и бесцеремонно» исказили историю тюркских племен и в целом историю всего мира [80]. По мнению читателей книги, она содержит «поток сенсационных новостей и шокирующих гипотез» [81]. Перу этого авторского тандема (Ержан Исакулов и Оразбай Зарипбай) принадлежит первый и пока единственный полный перевод «Сборника летописей» Рашид ад-Дина с персидского на казахский язык, изданный под эгидой Международной Тюркской академии [82].

Следует отметить, что точка зрения издателей книги на раннюю историю монголов делает этот труд уязвимым перед научной критикой. Так по мнению автора перевода и комментариев Зарипбая Оразбая этнонима монгол не существовало; в тексте Рашид ад-Дина нет термина монгол, а есть только термин мугул (мұғул); понятие мугул идет с древних времен, и оно включало только тюркские племена; слово мугул происходит от двух слов мұң ұл и обозначает простого, приветливого, доброго мальчика и одновременно печального бедолагу [83].

Как видим, Институт истории и этнологии пытается изменить символическую политику в отношении Чингиз-хана и его наследия. Тем не менее, государственные власти все еще проявляют известную осторожность. Обозначив приоритет на наследии Джучи (сын Чингиз-хана), они не акцентируют внимание на его отце, словно негласно отдают первоочередное право на него (Чингиз-хана) Монголии.

Обратимся к некоторым высказываниям Президента Республики Казахстан Касым-Жомарта Токаева.

24 августа 2019 года Президент К.-Ж.Токаев принял участие в работе Международного туристического форума «Улытау – 2019», где высказался о необходимости празднования 750-летия Золотой Орды: «Улытау должен стать центром этнографического туризма международного уровня. Эти работы нужно начать в преддверии празднования 750-летия Золотой Орды».

«По примеру Монголии, которая эффективно использует личность Чингисхана для развития международного туризма, нам необходимо обратить внимание зарубежных туристов на историческую личность Джучи и сделать его мавзолей в Улытау местом притяжения и центром этнографического туризма международного уровня», – сказал Глава государства. И далее: «Сегодня многие в стране и за рубежом не знают, что могила старшего сына Чингисхана – Джучи – находится на казахской земле» [84]. Осторожные возражения некоторых историков и археологов Казахстана, что погребенный в мавзолее Джучи-хана мужчина, возможно, был захоронен позже и это не Джучи, не были услышаны властями ни тогда, ни после. Об этом писали археолог Жуман Егинбайулы, руководивший раскопками мавзолея Джучи-хана [85, с. 90–106], архитектор Елена Хорош, проводившая реставрацию мавзолея Джучи-хана [86, с. 101–109]. Аналогичную мысль высказывал историк Зардыхан Кинаятулы, автор монографического исследования о Джучи-хане [87, с. 146–147]. Новейшее комплексное исследование мавзолея Джучи-хана позволило датировать его строительство XIV веком [88, с. 323–331].

2 сентября 2019 года Президент К.-Ж.Токаев выступил с посланием к народу Казахстана «Конструктивный общественный диалог – основа стабильности и процветания Казахстана», в котором также была затронута тема Золотой Орды: «750-летие Золотой Орды нужно отметить с точки зрения привлечения внимания туристов к нашей истории, культуре, природе» [89]. 3 октября 2019 года Президент Токаев прибыл в Сочи для участия в заседании дискуссионного клуба «Валдай», где он встретился с Президентом России Владимиром Путиным. В своем выступлении он в том числе сказал: «Великий Шелковый путь, Золотая Орда, евразийство составляют важные звенья культурного кода казахов» [90]. 15 декабря выступая в честь 30-летия независимости Президент Токаев сказал: «Алтын Орда орта ғасырдағы алып мемлекет ретінде белгілі. Қазақ халқы осы ұлық ұлыстың тікелей мұрагері болып саналады» (Золотая Орда известна как могущественное государство средневековья. Казахский народ считается прямым наследником этого великого улуса) [91].

Таким образом Золотая Орда была выбрана в качестве важного государства-предтечи национальной государственности. Аналогичные процессы еще раньше происходили в Турции, Азербайджане, государствах Центральной Азии, о чем писал в своих исследованиях Ануар Галиев [18, с. 37–119]. В Казахстане в соответствии с новыми установками коммеморативной политики, начали проводиться различные мероприятия (пышные международные конференции, переиздания книг по золотоордынской тематике, установка памятников, переименование улиц, новые музейные экспозиции, открытие института по изучению Улуса Джучи), которые должны были обосновать прямую преемственность Казахского ханства от Золотой Орды – Улуг Улуса.

В Астане две новые улицы получили имена Жошыхан и Едиге [92], в Улытау на государственном уровне состоялось открытие историко-культурного комплекса «Жошы-хан». Комплекс включает в себя отреставрированный мавзолей Джучи, а также возведённый в 2020 году памятник старшему сыну Чингиз-хана (его высота вместе с постаментом – более четырёх с половиной метров), здание музея и другие объекты. На это из республиканского бюджета было выделено несколько миллиардов тенге, а место было объявлено сакральным [93].

Снова появились высказывания о том, что Улуг Улус является Казахским государством. Государственные деятели, историки и политологи находили многочисленные сходства и прямую связь Улуг Улуса с Казахским ханством, идеализировали это средневековое государство. Появились такие эпитеты как «Великая империя», «Степной Рим», «оплот мира и согласия». По словам Даурена Абаева, бывшего на тот момент министром культуры и спорта «без всякого преувеличения, можно утверждать, что Золотая Орда – это колыбель нашей государственности» [94].

Министр информации и общественного развития РК Дархан Кыдырали в бытность свою президентом Международной Тюркской академии писал о том, что «знание о Джучи и его Улусе должно войти в учебники, каждый казахстанский школьник должен с детства знать о Золотой Орде, Таласском

курултае, об исторических фигурах самого Джучи, Бату, Берке и Хайду, об Узбек-хане и Азь-Жанибеке... В наших городах должны быть улицы и проспекты с именами выдающихся личностей ордынской истории... Как минимум в нашей столице должен появиться музей Золотой Орды... общество ждет качественной кинопродукции на основе сюжетов истории Золотой Орды». Говорил он о необходимости «уже сейчас» начинать работу по подготовке к знаменательной дате – 800-летию со дня восшествия Джучи на престол, в 2025 году. Эта дата «должна быть отмечена академическим сообществом Казахстана, а также на государственном уровне» [95].

Политолог Тимур Козырев, считает, что позиционирование Казахстана как наследника Золотой Орды, укрепит позитивную самооценку казахов и евразийский бренд Казахстана, углубит «исторические корни», так как Золотая Орда на самом деле была великим евразийским государством, соединявшим два континента и толерантно относившимся ко всем этносам и религиям в своих границах, сюда же он относит и «тюрко-славянский симбиоз» и «величие предков» в одном гармоничном флаконе, без противопоставления одного другому [96, с. 23; 97].

На наш взгляд, все эти преференции весьма условны. Так, рост позитивной самооценки народа за счет искажения исторических реалий не представляется лучшей перспективой, но в государственной политике памяти это одна из приоритетных задач. Все что связано с евразийством, с высоты сегодняшнего дня, когда стала усиленно продвигаться золотоордынская тематика, представляется архаикой, не отвечающей современным потребностям. И это становится еще более очевидным, потому что в Российской Федерации, за исключением отдельных регионов, золотоордынская история вряд ли вызывает чувства патриотизма, способствующие интеграции и сплочению народов. Это подтверждается недавним демаршем российского посла в Казахстане Алексея Бородавкина. Среди проблем российско-казахстанского сотрудничества, которые препятствуют его абсолютно гармоничному развитию, он назвал восприятие в Казахстане Золотой Орды: «Казахи считают, что свою историю они ведут от Золотой Орды, 750-летие которой здесь отметили в прошлом году. Понятно, что в Казахстане об этом государстве говорят с пиететом. А для России Золотая Орда ассоциируется с монголо-татарским нашествием и 300-летним игом. Ну что же, каждый волен иметь свою точку зрения на исторические события. Важно только, чтобы их интерпретации отвечали объективной исторической правде, не запускались фальшивки, и история не использовалась в деструктивных политических целях для того, чтобы сеять конфликты и раздор между народами» [98].

Затронутая в интервью российского посла тема «деструктивности» актуализировалась в Казахстане. Общественность Казахстана стала свидетелем неоднократных заявлений российских политиков от президента Путина и депутатов Госдумы до различных политологов и журналистов об отсутствии у казахов государственности, о территориальных претензиях России на Север-

ный Казахстан. Отметим, что заявления об отсутствии государства, границ, столиц у казахов высказывались даже президентом Казахстана Назарбаевым.

Директор Института истории государства профессор Еркин Абиль (в настоящее время депутат Мажилиса) в статье «The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs» пишет о «попытках манипулирования исторической памятью для вовлечения отдельных групп населения Казахстана в деструктивный, ксенофобский дискурс» [99, с. 152]. Здесь очевидно, речь идет о словах российских депутатов об отсутствии у казахов в прошлом государственности, но почему-то при этом автор цитаты дважды ставит ссылки на научную монографию Каната Ускенбая по истории Золотой Орды и Ак-Орды, и уточняет, что именно Ускенбай своим «интеллектуальным конструктом» про Ак-Орду «отрывает казахов» от Золотой Орды и подлинной казахской исторической традиции [99, с. 152; 38, с. 51–55].

### ***Заключение.***

После проведения юбилейных мероприятий, посвященных 750-летию Улуг Улуса, казахстанские СМИ практически перестали упоминать Золотую Орду. Исчезла она и с повестки государственных чиновников. Историческая политика государства переключилась на проведение мероприятий, приуроченных к 800-летию султана Египта Бейбарса. Были проведены несколько конференций, его имя получила новая улица в Астане. Эстафета Даниярова, Оловинцева и прочих представителей мифологизированной историографии подхвачена на государственном уровне. Таковы особенности современной политики памяти в Казахстане. Ее изучение представляют большое поле для будущих исследований символического прошлого.

Таким образом, можно констатировать, что в Казахстане также, как и в различных государствах постсоветской Центральной Азии политика памяти выполняет очень важную инструментальную функцию. Помимо легитимации правящих режимов и проводимой ими внешней и внутренней политики, история служит инструментом в деле нациестроительства.

Востребованными являются сюжеты об исключительной древности народа и его автохтонности, уникальной культуре, уходящей в глубину веков, престижных предках, героях и их подвигах, сильных и коварных врагах, в борьбе с которыми закалялось единство. В формировании коллективной памяти включаются и другие акторы, заинтересованные в присутствии в регионе, которые пытаются включить в нее свою интерпретацию исторических событий.

Различная оценка тех или иных исторических сюжетов, попытки апроприации прошлого, делает проблематичным создание общей истории народов региона, хотя такие попытки регулярно предпринимаются и недавно был презентован школьный учебник общей истории тюркоязычных народов древнего и средневекового периода [100].

## Список использованных источников

1. Камалов А. К. Ануар Абитаевич Галиев (1959–2022) // Вестник МИЦАИ (Международный институт центральноазиатских исследований). Вып. 34. Самарканд, 2022. С. 152–154. URL: <https://unesco-iccas.org/ru/book/158> (дата обращения: 27.09.2023).
2. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва: Наука, 1973.
3. Февр Л. Бои за историю. Москва: Наука, 1991.
4. Ферро М. Как рассказывают историю детям в разных странах мира. Москва: Книжный клуб, 2010.
5. Камалов А. К., Ужкенов Е. М. Знак и история (К 60-летию А. А. Галиева) // Электронный научный журнал «edu.e-history.kz». 2019. № 6 (3). URL: <http://89.250.84.165/index.php/history/article/view/546> (дата обращения: 27.09.2023).
6. Гумарова А., Галиева С. (сост.). Библиографический указатель научных трудов доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы, 2023.
7. Байсултанова К. Ч., Бугытаева С. К. (сост.). Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023.
8. Хафизова К. Ш. Воспоминания о коллеге Ануаре Галиеве // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 7–8.
9. Камалов А. К. О вкладе Ануара Галиева в повышении квалификации специалистов в рамках программ Института открытого общества // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 8–11.
10. Хамиев Н. С. О чем рассказала пиала // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 12–13.
11. Хасанов Б. Несколько слов о профессоре Ануаре Абитаевиче Галиеве, с которым мне выпала честь подружиться // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 14–16.
12. Байсултанова К. Ч. Галиев Ануар Абитаевич – ученый, коллега и друг // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 16–19.

13. Кагазбаева Э. М. Научно-педагогический путь профессора Галиева А. А. // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 19–20.
14. Макашева Ж. С. Научное наследие Ануара Абитаевича Галиева // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 21–26.
15. Kazybekova U. A person with a great mind and a great teacher of life dedicated to the memory of the doctor of historical sciences, a famous scientist, professor of Kazakh Ablai Khan University – Galiyev Anuar // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 26–28.
16. Сайкенева Д. К. Путь шамана: доведи меня до истины // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 29–32.
17. Галиев А. А. Этнополитические процессы у тюркоязычных народов: история и ее мифологизация. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. Алматы, 2010.
18. Галиев А. А. и др. Политическая культура стран Востока. Алматы, 2021.
19. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
20. Wertsch J. V. How Nations Remember. A Narrative Approach to Mediated Action. New York: Oxford University Press, 2021.
21. Сахаров А. Н., Буганов В. И. История России с древнейших времен до конца XVII века: Учеб. для 10 кл. общеобразоват. учреждений. Москва: Просвещение, 1995.
22. История таджикского народа. Том 3. Период развития феодального общества. Душанбе: Дониш, 2013.
23. Давлатов М. Сопротивление таджикского народа монгольскому завоеванию. Душанбе: Деваштич, 2007.
24. Турсунов Н. Хафтихони Темурмалик. Хучанд: Хуросон, 2003.
25. Усманов М., Хакимов Р. (ред.). История татар с древнейших времен. В 7-ми томах. Том 3. Улус Джучи (Золотая Орда). XIII – середина XV века. Казань: 2009.
26. Галиев А. А. Политика памяти в странах Центральной Азии и проблемы нацистроительства // Вестник Кыргызского национального университета. Серия гуманитарные и социально-экономические науки. 2018. № 2 (94). С. 89–93.
27. Галиев А. А. История и травмы прошлого в политике памяти государств Центральной Азии // Историческая память: травмы прошлого, противоречия настоящего, перспективы будущего. Саратов: Наука, 2018. С. 29–34.



28. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. размышления об истоках и распространении национализма. Москва: Кучково поле, 2016.
29. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. Санкт-Петербург: Алетей, 1998.
30. Геллнер Э. Нации и национализм. Москва: Прогресс, 1991.
31. Андерсон Б., Бауэр О., Хрох М. и др. Нации и национализм. Москва: Праксис, 2002.
32. Малинова О. Ю. Политика памяти как область символической политики // Методологические вопросы изучения политики памяти: Сб. науч. тр. Отв. ред. А. И. Миллер, Д. В. Ефременко. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2018. С. 27–53.
33. Шнирельман В. А. Символическое прошлое (Борьба за предков в Центральной Азии) // Неприкосновенный запас. 2009. № 4 (66). С. 70–86.
34. Шнирельман В. А. Хазария в зеркале националистического дискурса: истоки символической конфронтации // Хазары: миф и история. Е. Э. Носенко-Штейн (ред.) и др. Москва: Мосты культуры, 2010. С. 316–332 (Khazars: myth and history. E. Nosenko-Stein (ed.). Jerusalem: Gesharim).
35. Шнирельман В. А. Быть аланами: интеллектуалы и политика на Северном Кавказе в XX веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2006.
36. Хазанов А. М. Кочевники и внешний мир. Алматы: Дайк-Пресс, 2000.
37. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Алматы: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985.
38. Абиль Е. А., Кузембайулы А. Историческая преемственность Золотой Орды и казахов: проблемы памяти и репрезентации // Бухарцы в Сибири: Сборник тезисов докладов II Международного научного симпозиума, Тобольск, 20 октября 2022 года. Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2022. С. 51–55. URL: <https://mcito.ru/publishing/erub/collections?view=551> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
39. Кушкумбаев А. К. Орды в политической истории Джучиева улуса (источники и историография). Алматы: Шығыс пен Батыс, 2020.
40. Данияров К. Альтернативная история Казахстана. Алматы: Жибек жолы, 1998.
41. Пищулина К. А. Очерки истории Казахского ханства. Сборник статейю. Алматы: Институт истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова, 2016.
42. Кузембайулы А., Абиль Е. История Республики Казахстан. Учебное пособие. Астана: Фолиант, 2002.
43. Масанов Н. Э. и др. Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
44. Оловинцев А. Г. Тюрки или монголы? Эпоха Чингисхана. Алматы: Алгоритм, 2018.
45. Институт истории и культурного наследия Национальной академии наук. URL: <http://www.naskr.kg/index.php/ru/struktura-nan-kr/nauchno-issledovatel'skie-uchrezhdeniya/institut-istorii-i-kulturnogo-naslediya> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
46. Указ Президента КР от 25 апреля 2012 года УП № 94 «Об образовании Комиссии по развитию исторической науки при Президенте Кыргызской Республики и создании Фонда исторического и культурного наследия



- народа Кыргызстана «Мурас»». URL: <http://cbd.minjust.gov.kg/act/view/ru-ru/61335> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
47. Премьер-министр Темир Сариев провел заседание оргкомитета по проведению Года истории и культуры. URL: <https://www.gov.kg/ru/post/s/russkiy-premer-ministr-temir-sariev-provel-zasedanie-orgkomiteta-po-provedeniyu-goda-istorii-i-kulturyi> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  48. Об Указе Президента Кыргызской Республики «Об установлении Дней истории и памяти предков» от 26 октября 2017 года № 231. URL: <http://www.kenesh.kg/ru/article/show/2808/ot-2-noyabrya-2017-goda-1963-vi-ob-ukaze-prezidenta-kirgizskoy-respubliki-ob-ustanovlenii-dney-istorii-i-ramyati-predkov-ot-26-oktyabrya-2017-goda-231> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  49. Сооронбай Жээнбеков встретился с сотрудниками общественной академии наук КНР. URL: <https://kyrtag.kg/ru/news/sooronbay-zheebekov-vstretilsya-s-sotrudnikami-obshchestvennoy-akademii-nauk-knr> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  50. Убайдулло Насрулло Каримзода. URL: <https://institute-history.tj/ru/убайдулло-насурлло-каримзода> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  51. Шнирельман В. А. Арийский миф в современном мире. Том 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
  52. Концепция становления исторического сознания в Республике Казахстан. Алматы: Казахстан, 1995.
  53. Праздничные и выходные дни в Республике Казахстан в 2023 году. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/employment\\_relations/holidays-calend](https://egov.kz/cms/ru/articles/employment_relations/holidays-calend) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  54. Профессиональные праздники в Казахстане. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/prof\\_holidays](https://egov.kz/cms/ru/articles/prof_holidays) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  55. Участие в мероприятии, посвященном Дню благодарности. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/astana\\_kazakhstan/participation\\_in\\_events/uchastie-v-meropriyatii-posvyashchennom-dnyu-blagodarnosti](https://www.akorda.kz/ru/events/astana_kazakhstan/participation_in_events/uchastie-v-meropriyatii-posvyashchennom-dnyu-blagodarnosti) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  56. Токаев поручил снести резиденцию Президента в Алматы. URL: [https://tengrinews.kz/kazakhstan\\_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/](https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  57. Музейно-мемориальный комплекс жертв политических репрессий и тоталитаризма «АЛЖИР». URL: <http://museum-alzhir.kz/ru/> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  58. Нурмуханбетов М. Почему государство и наука проигнорировали важную дату национальной истории? // Central Asia Monitor. 2016. 28 августа.
  59. Миллер А. (ред.). Историческая политика в XXI веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
  60. Миллер А. Историческая политика. Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009, № 3–4 (46). Май — август. Т. 13. С. 6–23.
  61. Крымбек Кушербаев провел заседание Государственной комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий. URL: <https://www.akorda.kz/ru/krymbek-kuserbaev-provel-zasedanie-gosudarstvennoi-komissii-po-polnoi-reabilitacii-jertv-politiceskih-repressii> (дата обращения: 28 августа 2023 года).

62. Масанова Л. (сост). Масанов Нурбулат Эдигеевич. Биобиблиография. Алматы, 2017.
63. Шеретов С. Г. Новейшая история Казахстана (1985–2002 гг.). 2-е изд., перераб. и доп. Алматы: Юрист, 2009.
64. Алланиязов Т. К. Военное дело кочевников Казахстана: опыт и проблемы изучения. Алматы, 2017.
65. Ускенбай К., Хаутала Р. Рецензия на книгу Буркитбай Аяган «История Улуг Улуса – Золотой Орды. Курс лекций. – Алматы: Литера-М, 2020. – 224 с. // Вестник Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева. Серия Исторические науки. Философия. Религиоведение. 2022. № 1. С. 202–213.
66. Сегодня в Акорде под председательством Главы государства Нурсултана Назарбаева состоялось расширенное заседание Правительства. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/akorda\\_news/meetings\\_and\\_sittings/segodnya-v-akorde-pod-predsedatelstvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitelstva](https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/meetings_and_sittings/segodnya-v-akorde-pod-predsedatelstvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitelstva) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
67. Ахметов С. Манифест «Ұлы Дала Елі» // Казахстанская правда. 2017. 11 мая. URL: <https://kazpravda.kz/n/manifest-ly-dala-el/> (дата обращения: 01.06.2023).
68. Декларация по случаю 30-летия установления дипломатических отношений между Российской Федерацией и Республикой Казахстан. URL: <http://kremlin.ru/supplement/5871> (дата обращения: 01.06.2023).
69. Куттыбаев Д. Политика исторической памяти // Казахстанская правда. 2020. 1 июня. URL: <https://kazpravda.kz/n/politika-istoricheskoy-pamyati/> (дата обращения: 01.06.2023).
70. Казахстан: политика исторической памяти. 29 мая 2020. URL: <https://dknews.kz/ru/politika/97927-kazahstan-politika-istoricheskoy-pamyati> (дата обращения: 01.06.2023).
71. Тоқаев Қ.-Ж. Тәуелсіздік бәрінен қымбат // Егемен Қазақстан. 2021. 5 қаңтар. URL: <https://egemen.kz/article/260146-tauelsizdik-barinen-qymbat> (дата обращения: 01.06.2023).
72. Книги Калибека Даниярова о подлинной истории Казахстана. История Казахского народа и Казахского Государства. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditelskaja-semja/danijarov-kalibek/knigi/?fbclid=IwAR3gvumBtKb1USVjkcMR3nxZNZQdufcESo1BiagLAsZNUeCa7iYgrdZ39sQ> (дата обращения: 01.06.2023).
73. Данияров Калибек Каирбаевич. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditelskaja-semja/danijarov-kalibek/> (дата обращения: 01.06.2023).
74. Kalibek Daniarov. Histoire de l'ouloous de Djötchi et de la Horde D'or. Aux sources du peuple kazakh. Traduit du russe par Boris Samkov. URL: [https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire\\_de\\_l\\_ouloous\\_de\\_djotchi\\_et\\_de\\_la\\_horde\\_d\\_or\\_aux\\_sources\\_du\\_peuple\\_kazakh\\_kalibek\\_daniarov-9782343139869-58910.html](https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire_de_l_ouloous_de_djotchi_et_de_la_horde_d_or_aux_sources_du_peuple_kazakh_kalibek_daniarov-9782343139869-58910.html) (дата обращения: 01.06.2023).
75. Назарбаев: Меня коробит, когда называют казахами Томирис и Чингисхана. URL: <https://informburo.kz/novosti/nazarbaev-menya-korobit-kogda-pazyvayut-kazahami-tomiris-i-chingishana.html> (дата обращения: 01.07.2022).
76. Ахметбек Нұрсила. Шыңғысхан қазақ па? Шыңғысханмен не үшін МАҚТАН-БАУ керек? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HffXBf9Ax1Y> (дата обращения: 01.06.2023).

77. «Шыңғыс хан империясының мұрасы» атты дөңгелек үстел. URL: <https://iie.kz/?p=7266&fbclid=IwAR1oCzKFmzf4fzs3laTV07paVY4saMWYpcEk-9rVBGgLertSXQZGpaXyHgOs> (дата обращения: 28.08.2023).
78. Тілеуберді Әбенайлы Тыныбайын. Шынына көш, тарих! Шыңғысхан кім? Шыңғысхан тарихы – қазақ тарихы (Шыңғысханның тегі – түрік, діні – ислам, ата мекені – қазақ даласы). 10 томдық. Алматы: Қазақ университеті, 2022.
79. Казахские ученые раскрывают тайны Великой Степи. URL: <https://vecher.kz/kazakhskie-uchenie-raskrivayut-tayni-velikoy-stepi> (дата обращения: 28.08.2023).
80. Ержан Исакулов. Правда о тюркских народах и Шынгыз-хане. URL: <https://kazpravda.kz/n/pravda-o-tyurkskih-narodah-i-shyngyz-hane/?fbclid=IwAR3DAz6OdLtoZLU7NEh2SO8XTrNjPc31oJmCoNkHvYfDvY4eMWPFXfxR2U> (дата обращения: 28.08.2023).
81. Ерден Хасенов. Новый сборник материалов «Шыңғыз хан» стал щедрым на сюрпризы и свежие новости. URL: <https://kazpravda.kz/n/novyy-sbornik-materialov-shyuz-han-stal-shchedrym-na-syurprizy-i-svezhie-novosti/> (дата обращения: 28.08.2023).
82. Дархан Қыдырәлі. Ұлы даланың теңдессіз тарихнамасы // Егемен Қазақстан. 2018. 3 қазан. URL: [https://ult.kz/post/uly-dalanyn-tendessiz-tarikhnamasy?fbclid=IwAR3IEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZu\\_JglSctKciVw](https://ult.kz/post/uly-dalanyn-tendessiz-tarikhnamasy?fbclid=IwAR3IEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZu_JglSctKciVw) (дата обращения: 28.08.2023).
83. Зәріпбай Оразбай. Мыңжылдық құпиясының шешімі // Егемен Қазақстан. 2015. 9 желтоқсан. URL: [https://ult.kz/post/mynzhyldyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG\\_SXLP8l2SBbU0ztjfh5LElPsA-PmPCLw5NZ0](https://ult.kz/post/mynzhyldyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG_SXLP8l2SBbU0ztjfh5LElPsA-PmPCLw5NZ0) (дата обращения: 28.08.2023).
84. Президент РК: «Мавзолей Джучи хана должен стать объектом культурного туризма» // Казахстанская правда. 2019. 24 августа. URL: <https://kazpravda.kz/n/mavzoley-dzhuchi-hana-dolzhen-stat-obektom-kulturnogo-turizma-prezident-rk/> (дата обращения: 01.06.2023).
85. Егенбайұлы Ж. Археологические исследования комплекса Жошы-хана // Отан тарихы, 2001, № 2. С. 90–106.
86. Хорош Е. Х. К вопросу о строительной истории мавзолея Жошихан // Научные чтения памяти Н.Э. Масанова. Сборник материалов научно-практической конференции. Алматы, 2009. С.101–109.
87. Қинаятұлы З. Қазақ мемлекеті және Жошы хан. (Үшінші басылымы). Алматы, 2020.
88. Panyushkina Irina P., etc. Chronology of Golden Horde in Kazakhstan: 14C dating of Jochi Khan mausoleum. Radiocarbon, 2022. 64. 2: 323–331.
89. Послание Главы государства Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана. 2019. 2 сентября. URL: [https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses\\_of\\_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana](https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana) (дата обращения: 01.06.2023).
90. Касым-Жомарт Токаев принял участие в заседании дискуссионного клуба «Валдай». 2019. 3 октября. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/international\\_community/foreign\\_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai](https://www.akorda.kz/ru/events/international_community/foreign_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai) (дата обращения: 01.06.2023).
91. Выступление Главы государства Касым-Жомарта Токаева на торжественном собрании по случаю 30-летия Независимости Республики Казахстан.

- 15 декабря 2021 года. URL: <https://www.akorda.kz/ru/vystuplenie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-na-torzhestvennom-sobranii-posluchayu-30-letiya-nezavisimosti-respubliki-kazahstan-151155> (дата обращения: 01.06.2023).
92. Жошы хан, Едіге батыр, Әзілхан Нұршайықов. Нұр-Сұлтан көшелеріне кімдердің есімі беріледі? URL: [https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshyhan-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2\\_52AbmK0hg87QYUei9605HVCIA4yhVg\\_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo](https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshyhan-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2_52AbmK0hg87QYUei9605HVCIA4yhVg_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo) (дата обращения: 01.06.2023).
93. Бахыт Жанаберген. Жошы-хан и Ленин: кто более важен для казахской истории? URL: <https://qmonitor.kz/society/5817> (дата обращения: 28.08.2023).
94. Молдабаев Дулат. Степной Рим кочевой цивилизации // Казахстанская правда. 2021. 31 мая. URL: <https://kazpravda.kz/n/stepnoy-rim-kochevoy-tsivilizatsii/> (дата обращения: 01.06.2023).
95. Кыдырали Дархан. Улус Джучи через призму духовного возрождения // Казахстанская правда. 2021. 15 октября. URL: <https://kazpravda.kz/n/ulus-dzhuchi-cherez-prizmu-duhovnogo-voztrozhdeniya-n4/> (дата обращения: 01.06.2023).
96. Козырев Тимур. Независимый Казахстан: Борьба за прошлое. Астана, 2013.
97. Нурсеитова Торгын. Тимур Козырев: Золотая Орда была великой евразийской сверхдержавой, как и Советский Союз // Zakon.kz. 2014. 03 октября. URL: <https://www.zakon.kz/4657361-timur-kozyrev-zolotaja-or-da-by-la.html> (дата обращения: 01.06.2023).
98. Паниев Юрий. Националисты и русофобы у Токаева не приживутся // Независимая газета. 2022. 7 февраля. URL: [https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7\\_8365\\_kazakhstan.html](https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7_8365_kazakhstan.html) (дата обращения: 01.06.2023).
99. Yerkin A. The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs // InterConf. 2021. № 75. P. 148–154. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/2709-4685/issue/view/19-20.09.2021/120> (дата обращения: 01.06.2023).
100. Учебник «Общeturкская история» начали использовать в школах Азербайджана, Казахстана и Турции. 2020. 22 февраля. URL: <https://twesco.org/post/184> (дата обращения: 01.06.2023).

## **БИЛІКТІҢ СИМВОЛДЫҚ ДИСКУРСЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЖАД САЯСАТЫ**

Алайда, мен сіздің атыңыздың мұнда кездейсоқ қана, кейбір сілтемелерде пайда болуын қабылдай аламын ба?

*Марк Блок, 10 мамыр 1941 жыл*

Белгілі қазақстандық тарихшы және этносемиолог, тарих ғылымдарының докторы, профессор Әнуар Әбітайұлы Ғалиев ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігінің «Қазақ мәдениетінің тілдері этникалық бірегейліктің негізі ретінде: семиотика және семантика» жобасының идеялық шабыттандырушысы және бірінші ғылыми жетекшісі болды. 2022 жылы 19 мамырда ол дүниеден өтті [1, 152 б.].

Әріптестерінің, яғни осы жобаны бірлесіп орындаушылардың өтініші бойынша және ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым комитетінің «Әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдар саласындағы зерттеулер» бағыты бойынша Ұлттық ғылыми кеңестің шешіміне сәйкес жобаның жаңа жетекшісі ретінде мені ұсынып, бекітті. Мен өз күшім мен мүмкіндігім бойынша Әнуар Әбітайұлы Ғалиевтің кейбір идеялары мен мәтіндерін жинақтап, өз ойларыммен толықтыруға тырыстым.

Эпиграфтағы сөздер көрнекті француз тарихшысы, «Тарих апологиясы, немесе Тарихшының қолөнері» атты тамаша кітаптың авторы Марк Блокқа (1886–1944) тиесілі [2, 3 б.]. Ол оларды өзінің досы, «Тарих үшін күрес» [3] атты тағы бір керемет кітаптың авторы Люсьен Феврге (1878-1956) арнаған. Бұл сөздерді менің де осында келтіріп отырған себебім, осы тараудың мазмұнының бір бөлігі менің досым, әріптесім және пікірлесім Әнуар Әбітайұлы Ғалиевтің (1959–2022) бұрынғы еңбектерінде жазылып, ішінара жарияланған, екінші бөлігі онымен әңгімелер мен пікірталастарда туындаған, сондықтан мен оның атын автор ретінде қоюға батылдық жасадым. Оның кеңесі бойынша мен тарихты мифологияландыру, өткенді (дәстүрлерді) ойлап табу, ұқсастықты іздеу, сондай-ақ мектептің тарих оқулықтарындағы тарихи процестерді бейнелеу мәселелеріне қатысты кейбір зерттеулерді зерттедім. Ол мені монографияның осы бөлігіндегі кейбір идеяларға итермелеген тағы бір француз тарихшысы және «Annales» мектебінің өкілі Марк Ферронуң (1924–2021) «Әлемнің әртүрлі елдеріндегі балаларға тарих қалай айтылады» [4] классикалық кітабымен таныстырды.

Белгілі қазақстандық ғалым, тарих ғылымдарының докторы, профессор Әнуар Ғалиев Academy of Cultural Heritages (Finland-Greece) академигі, International association for Semiotic Studies Атқару комитетінің мүшесі, Орталық Еуропа университеті Ашық қоғамдастық Институтының (Institute of Open Community at Central European University, Budapest) және Халықаралық семиотикалық зерттеулер институтының (International Institute for Semiotic Studies,

Imatra, Finland) visiting-профессоры болды. Ол бай ғылыми мұра қалдырды [5]. Болашақта оның өмірбаяншылары әлі де мұқият биобиблиографиялық ізденістер жүргізіп, оның барлық зерттеулерінің нақты санын, тақырыбы мен бағытын анықтайтынына сенімдімін. Әнуар Ғалиевтің қайтыс болғанының бір жылдығында әріптестері мен шәкірттері оның еңбектерінің биобиблиографиялық көрсеткішін [6] дайындап, халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция өткізіп, оның материалдарын «Шығыстану ғылымы әдіснамасының өзекті мәселелері» [7] атты материалдарын жариялады.

Клара Хафизова [8], Әблет Камалов [9], басқа әріптестері мен достары әріптесі Әнуар Ғалиев туралы, оның ғылыми мұрасы туралы естеліктерін жазды [10; 11; 12; 13]. Тарихшы Жанат Мақашева ғалымның ғылыми мұрасына шағын шолу жариялады [14], оның тәлімгерлігі туралы шәкірттері жазды [15; 16].

Әнуар Ғалиевтің 30 ғылыми монографиясы, ғылыми-көпшілік кітаптары мен оқу құралдары, 200-ден астам ғылыми мақалалары мен конференциялардағы баяндамалары бар, Әнуар Әбітайұлы БАҚ-та жиі сөз сөйлеген [6].

Көптеген жылдар бойы оның ғылыми ізденістерінің негізгі бағыты мифологияланған тарихтың проблемалары, оның рөлі, ерте орта ғасырлардан қазіргі уақытқа дейінгі түркі тілдес халықтардағы этникалық және саяси процестерге әсері болды. Оның еңбектерінің тізімінде түркілердің, қазақтардың және Орталық Азияның басқа да халықтарының тарихын мифологияландыру мәселелері бойынша 70-ке жуық ғылыми жарияланымдар бар [6]. Менің білуімше, Әнуар Ғалиевтің докторлық диссертациясы мифологиялану тақырыбына тікелей арналған Қазақстандағы жалғыз диссертация болып қала береді [17].

Оның зерттеулерінің тағы бір маңызды бағыты тарих ғылымындағы семиотика және семиотикалық зерттеу әдістері болды. Ол Қазақстанда алғашқылардың бірі болып семиотикалық талдау әдістерінің маңыздылығын түсініп, оларды өзінің докторлық диссертациясының негізіне қойды. Оңаша әңгіме-дүкенімізде Әнуар Әбітайұлы осы ғылыми бағыттағы өз көзқарасымен бөлісті. Оның әділ пікірінше, Қазақстанда этносемиотикалық зерттеулер бұрын да ұсынылған. Мысалы, Юрий Зуевтің түркі мифологиясы туралы тамаша тарихи зерттеулері семиотикалық талдау әдістерін қолданудың жарқын үлгісі болды. Бүгінде Әнуар Ғалиевтің айтуынша, Қазақстанның жетекші этносемиотиктерінің бірі, қола дәуірі археологиясында семиотика әдістерін сәтті қолданып жүрген Эмма Усманова болып табылады. Әнуар Ғалиевтің семиотикалық зерттеулерге қосқан үлесі туралы осы саланың мамандары маған қарағанда жақсырақ айтып береді.

Әнуар Ғалиевтің ғылыми зерттеулері Орталық Азия елдеріндегі ұлт құрылысы мәселелерімен тікелей байланысты және арналады, ол оның ішінде тиісті жад саясаты немесе тарихи және символдық саясат арқылы жүзеге асырылады. Көріп, қолына ұстап үлгермеген соңғы монографиясы «Шығыс елдерінің саяси мәдениеті» деп аталады. Ол Абылай хан атындағы ҚазХҚӘТУ-дегі әріптестерімен бірлескен авторлықта жазылған [18]. Бұл кітапта ол Орталық Азияның түркі тілдес мемлекеттеріндегі символдық саясатты егжей-тегжейлі қарастырады. Ондағы орасан зор теориялық және фактілік

материал жад саясатының ерекшеліктерін түсіну үшін өте маңызды. «Саяси мәдениет...», – деп жазды Әнуар Ғалиев, – белгілер немесе символдық құбылыстар түрінде жүзеге асатын символдық саясаттың мыңдаған иірімдерімен байланысты мың жіп түрінде жүзеге асырылады, олардың көпшілігі ойдан шығарылған немесе миф бола отырып, ең алдымен..., сыртқы және ішкі саясат саласындағы міндеттерді заңдастыру үшін белгілі бір нәтижелерге жетуге қызмет етеді» [18, 37 б.].

\*\*\*

*Алдыңғы мемлекетті іздестіру.* Кеңес мемлекетінің ыдырауы және одан кейін Орталық Азияға айналған кеңестік Орта Азия республикаларының егемендік алуы бұл елдерде өздерінің жад саясатының, жаңа бірегейлік пен мемлекет құрудың ізденістерінің бастауы болды. Жаңа мемлекеттердің құрылуы әрдайым жад саясатының қалыптасуымен қатар жүреді. Оның функциялары – ұлтты біріктіру, қолданыстағы шекаралар мен аумақтарды заңдастыру, сыртқы және ішкі саясатты негіздеу. Төменде біз посткеңестік Орталық Азияның әртүрлі мемлекеттеріндегі жад саясатының негізгі ережелерін және одан кейін Алтын Орда мысалында Қазақстанның тарихи саясатының ерекшеліктерін қарастырамыз.

Мемлекет атқаратын функциялардың бірі ішкі және сыртқы саясатты жүргізу болып табылады. Осы мақсатта бірқатар құралдар, ең алдымен жад саясаты («еске алу» немесе «тарихи саясат», «өткеннің саясаты», «ұжымдық» немесе «қоғамдық жады», «есте сақтау ойындары», «жад соғысы» және т.б.) қолданылады. Демек, ол аспаптық сипатқа ие және оның көмегімен белгілі бір саяси мақсаттарға қол жеткізіледі, оның ішінде билеуші режимді, партияны, руды және т.б. заңдастыру, халықтың және оның этникалық аумағының ежелгілігі туралы идеялар бекітіледі, «дәлелдеме базасын» алады, көршілерге аумақтық талаптар қойылады. Кейбір елдер бұрынғы соғыстар үшін өтемақы алуға тырысады. Қазіргі заманғы тарих бізге тарихи саясатты қолданудың көптеген мысалдарын ұсынады, бұл көбінесе мемлекеттер арасындағы қақтығыстарға әкеледі (бір жағынан Грекия мен Македония, Жапония, екінші жағынан Қытай мен Оңтүстік Корея және т.б.).

Жад саясатында әр алуан, кейде диаметралды қарама-қарсы тақырыптар, яғни халықтың қасіреті туралы естеліктер де, оның бұрынғы күші туралы мифологиялық және гиперболизацияланған идеялар да жиі қолданылады. Жад саясатының мұндай икемділігі белгілі бір уақытқа тарихи сананы қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Есте сақтау саясатын қалыптастыру әсіресе жас мемлекеттер, оның ішінде посткеңестік кеңістікте қалыптасқан мемлекеттер үшін маңызды. Оның көмегімен экономикалық қиындықтар азаяды, өйткені ол уақыт туралы циклдік идеяларды сәтті қолданады («бабалар ұлы болған, қазір бізде қиындықтар бар, бірақ болашақта бұрын-соңды болмаған өркендеу болады»). Ол белгілі бір ұлттың ерте заманнан бері белгілі бір аумақта өмір сүргенін, көршілерге деген аумақтық талаптарын және т.б. негіздейді. Ұлттық жад көп өлшемді және әртүрлі міндеттерді орындауға ұмтылады. Дегенмен, оның құрылымын-



да бірқатар міндетті элементтерді бөліп көрсетуге болады. Мәселен, оның бірі – белгілі бір халықтың басынан өткерген күйзелісті есте сақтауы [19, 66–68, 98, 225 б.]. Тағы бір маңызды элемент – ұлы ізашар мемлекет туралы аңыз («Алтын ғасыр» деп аталады). Бұл екі элемент екілік оппозицияның бір түрін құрайды және бір монетаның әртүрлі жақтары болып табылады. Шынында да, өткен дәуірдегі халықтың ұлылығы туралы миф күшті, қуатты және мәдени мемлекетті бейнелейді. Мысалдар үшін алысқа барудың қажеті жоқ. Дж.Верч өзінің соңғы монографиясында қытайлықтар «Қорлық ғасырын» еске алуды ұнататынын айтады, бірақ біз олардың ежелгі тарихы мен мәдениетін мақтан тұтатынын білеміз [20]. Қырғызстанның ұжымдық жады «ұлы держава» мен Уркун (1916 жылғы қайғылы оқиғалар) біріктірілген, армяндар Ұлы Армениямен бірге 1915 жылғы геноцидті еске алады. Профессор Верч жоғарыда аталған кітапта көтерген проблеманы: бір оқиғаларды әртүрлі түсіндіруді айтпай кетуге болмайды. Егер посткеңестік кеңістікке жүгінетін болсақ, сол бір ғана моңғол кезеңі қазіргі тәуелсіз мемлекеттерде әртүрлі түсіндірілетінін көреміз. Ресей мен Тәжікстанда бұл ең терең қасірет [21, 167 б.; 22, 301–302 б.; 23; 24], ал Татарстанда болса, ұлылық кезеңі [25]. Ұлттық саясаттың элементтері жеткілікті және олардың әрқайсысы жеке зерттеуге лайық болғандықтан, осы тараудың авторларының бірі олардың кейбіріне ертерек сілтеме жасаған [26, 89–93 б.; 27, 29–34 б.], бұл жерде біз Орталық Азия аймағындағы және ең алдымен Қазақстандағы ұлы ізашар мемлекет туралы түсініктердің қалыптасуына ғана тоқталамыз.

Ұлтшылдық және ұлт құрылысы теориясы классиктерінің барлығы дерлік, ең алдымен конструктивистер Бенедикт Андерсон, Эрик Хобсбаум, Эрнест Гельнер, жаңа мемлекеттердің қалыптасуы мен құрылысындағы «жад саясаты» немесе «естелік саясаттың», тарихтың құралдық рөлін атап өтеді [28; 29; 30; 31]. Бенедикт Андерсонның «Қиялдағы қауымдастықтарда» Кампучияның қалыптасуындағы Ангкор храмының пайдаланылуын суреттегені классикалық мысал болып табылады [28, 255–265 б.].

«Тарих сәйкестікті қалыптастыруға қызмет еткен жерде, – деп жазады Алейда Ассман, – тарихты азаматтар игеретін және саясаткерлер оған жүгінетін жерде «саяси» немесе «ұлттық» жады туралы айтуға болады. «Төменнен» жады болып табылатын және ұрпақ алмасуымен қайта-қайта жоғалып кететін көп дауысты әлеуметтік жадқа қарама-қарсы, ұлттық жады саяси институттар «жоғарыдан» қоғамға әсер ететін ұзақ мерзімді және әлдеқайда біртұтас құрылым болып табылады [19, 35 б.]. Жұмыстың келтірілген үзіндісінде халық жадының қысқа мерзімділігі және жоғарғы жақтан жасанды түрде құрастырылған жад саясатының идеясы маңызды.

Жад саясатын зерттеудегі бірдей маңызды әдіснамалық ұстаным соңғысын нышандық саясаттың негізгі бағыттарының бірі ретінде қарастыруға болады. Қалай болғанда да, жад саясаты тарих ғылымының бөлігі емес, саясаттың қызметі.

Біздің ортақ пікірімізше, Ольга Малинова: «Саясат өткенмен емес (өйткені бұл енді жоқ нәрсе), өткен туралы әлеуметтік идеялармен жұмыс істейді.



Бұл ретте ол тарихпен – сыни іріктеуге негізделген өткенді жүйелі түрде қайта құрумен емес, *ұжымдық жады* деп аталатын нәрсемен, яғни әр түрлі деректерге сүйенетін және түбегейлі толық емес және таңдамалылығымен ерекшеленетін өткен туралы әлеуметтік ортақ мәдени біліммен айналысады» [32, 32 б.].

Бұрынғы КСРО аумағында қазіргі заманғы посткеңестік құрылымның ежелгі мемлекетінің ізашары ретінде естелік саясат элементін қолдану мәселесін әзірлегендердің бірі Виктор Шнирельман алғашқылардың бірі болып табылады [33, 70–86 б.].

Ол Орталық Азияның посткеңестік мемлекеттері үшін ежелгі аландар мен Хазар қағанатының мұрасы ретінде өзекті болып табылатын сюжеттерге көп көңіл бөлді [34; 35]. Белгілі бір халықтың, елдің, жалпы адамзаттың тарихындағы көшпенділердің рөлін демонизациялауға келетін болсақ, мұндай идеялардың шынайы себептері Анатолий Хазановтың «Көшпенділер және сыртқы әлем» монографиясында тамаша ашылған [36, 68 б.].

Егер қазақтардың Алтын Ордадан (Жошы Ұлысы) сабақтастығын анықтаудың тарихнамалық дәстүрі туралы айтатын болсақ, бұл туралы қолда бар фольклорлық материалды көрсететін Шоқан Уәлихановтың жазғанын айту қажет. Әрине, кәсіби шығыстанушы ретінде ол қазақтарды Алтын Ордамен сәйкестендірмеді. Оның өрнегі «(аңыз бойынша), қырғыздар (қазақтар – А.Г., К.У.) өздерін Алтын Орда татарларының (ұрпағы) санайды, олар батырлық дастандарда – жырларда – (ноғайлының уз йурт / көп санды ноғай халқы) деп аталады, ал олардың барлық жырларының қаһарманы – Алтын Орда ноғайлары: Идегей, оның Темірланға қашуы және қуылуы» [37, 163 б.], қазіргі авторлардың пікірінше, Уәлиханов «қазақтар мен Алтын Орданың сабақтастығын бірнеше рет атап өткен» [38, 53 б.; 39, 45 б.]. Ал, біріншіден, біз жалпы халықты емес, «шыңғыстықтардың әлеуметтік тобын» айтып отырмыз [37, 369 б.], ал екіншіден, мұнда және төменде ноғай аңыздары туралы айтылады, бұл кейінгі кезең. Қалай болғанда да, біз екі мемлекетті анықтау туралы айтып отырған жоқпыз. Бұл қадамды қазақтың мифологияланған тарихының «аталарының» бірі, техника ғылымдарының кандидаты Қалибек Данияров жасады, ол өзінің ғылымға қатысы шамалы еңбектерінде Шыңғыс ханды этникалық қазақ, оның империясын Тұңғыш Қазақ мемлекеті, ал Алтын Орданы екінші Қазақ мемлекеті деп жариялады [40]. Данияровтың бұл тұжырымдарының барлығының сәтсіздігі Клавдия Пищулинаның кітабында жақсы көрсетілген [41, 335-345 б.]. Дегенмен, Данияровтың идеялары танымал және сұранысқа ие болды. «Технар» Данияровтан кейін қазақ тарихшылары Аманжол Күзембайұлы мен Еркін Әбіл «Қазақстан Республикасының тарихы» оқу құралында Алтын Орданы (оларда «Ұлық Ұлыс») тарихтағы тұңғыш орталықтандырылған қыпшақ (көнеқазақ) мемлекеті деп атады [42, 83 б.]. Бұл «Данияровтық» өршіл мәлімдеме де ғылыми сынға ұшырады [41, 344 б.; 43, 74–78 б.]. Данияровтың эстафетасын Анатолий Оловинцев қабылдап алады, оның моңғолдардың түркі тілдестігі туралы кітабы бірнеше басылымдардан өтті [44]. Ал қазір, Шыңғыс ханның этникалық тегі туралы тезис Қазақстан тарихының мифологияланған нұсқасының іргетасы болып табылады.

Өзбекстан Республикасында жад саясатын қалыптастырумен және жүргізумен, әрине, үкіметтік құрылымдардан басқа, Тарих институты, ӨР ҒА Я. Гулямов атындағы Археология институты айналысады. 2012 жылы Н. Давкараев атындағы Тіл және әдебиет институтының және Тарих, археология және этнография институтының бірлестігі негізінде Қарақалпақ гуманитарлық ғылымдар ғылыми-зерттеу институты құрылды. Өзбекстанның жаңа тарихи саясатының орталық орны Өзбек мемлекеттілігінің негізін қалаушылардың бірі атанған Әмір Темірге тиесілі. Оның құрметіне ескерткіштер орнатылып, мұражайлар ашылды. Әмір Темір ескерткішінің бейнесі ақша белгілерінде, пошта маркаларында, мемлекеттік наградаларда қайталаанады. Ташкент қаласының орталығында Әміре Темірдің билігі кезіндегі Орта Азия тарихына және өзі құрған әулет өкілдеріне арналған мұражай ашылды. Тимуридтер тарихының мемлекеттік мұражайы 1996 жылы Президент Ислам Кәрімовтың бастамасымен Тәуелсіз Өзбекстанның жад саясатында басты рөл атқаратын Әмір Темірдің туғанына 660 жыл толуын мерекелеуге орай ашылды. Толық ақпаратты қараңыз: [18, 67–74 б.].

Қырғыз Республикасында Ұлттық Ғылым Академиясының Тарих және мәдени мұра институты іргелі зерттеулермен айналысады. Зерттеудің негізгі бағыттары: Ежелгі заманнан қазіргі заманға дейінгі қырғыз мемлекеттілігінің қалыптасу және даму тарихы; қазіргі Қырғызстанды демократияландыру, азаматтық қоғамды дамыту процестері; Ұлы Жібек жолы бойындағы әлемдік өркениеттердің өзара әрекеттесуі, ортағасырлық қоныстардың, қалалар мен коммуникациялардың пайда болуы; Қырғызстан халықтарының этникалық тарихы мен мәдени мұрасы [45].

2012 жылы Қырғыз Республикасы Президентінің жарлығымен Президент жанындағы тарих ғылымын дамыту жөніндегі комиссия құрылып, Қырғызстан халқының тарихи-мәдени мұрасының «Мурас» қоры құрылды [46]. 2016 жылғы 30 желтоқсанда Президент Алмазбек Атамбаев «2016 жылды Тарих және мәдениет жылы деп жариялау туралы» Жарлыққа қол қойды. «2016 жылы», – делінген Жарлықта, – Қырғызстанның мемлекеттік тәуелсіздігіне 25 жыл толады. Қырғызстандықтар мен бүкіл түркі әлемі ұлы ойшыл Жүсіп Баласағынның 1000 жылдығын атап өтуде. Бұл оқиғалар мен тұлғалар қырғыз мемлекеттілігінің қалыптасуында орасан зор рөл атқарды және Қырғызстан халқының тарихи және мәдени мұрасында ерекше орын алады [47]. 2017 жылдың 2 қарашасында Қырғызстан Парламенті кеңес дәуіріндегі мереке – Қазан төңкерісі күнін Тарих және ата-бабаларды еске алу күндері деп аталатын екі күндік мерекеге айналдыратын қаулыны бекітті [48]. Қырғыз қағанаты ізашар мемлекет ретінде белгіленді, оны атап өту әрқашан «ұлы держава» анықтамасымен бірге жүреді. Дегенмен, халық тарихы үнемі көнеленіп, және жақында бірнеше мыңжылдықтарға кейінге шегерілді [49]. Тәуелсіздік кезеңінде республикада аталып өткен маңызды оқиғалардың ішінде Манастың 1000 жылдығын, Ош қаласының 3000 жылдығын атап өткен жөн. Қараңыз: [18, 100–113 б.].

Тәуелсіз Түркіменстанда жад саясатын екі президенттің билігімен сәйкес келетін екі кезеңге бөлуге болады. Сапармұрад Ниязовтың тұсында тарих

институты үкіметтің қарамағында бола отырып, өте жоғары мәртебеге ие болды. Елде ауқымды қазба жұмыстары жүргізіліп, оған көрнекті археологтар тартылды, тарихшылар түрікмендер туралы материал іздеп түрлі елдерге барды. Президенттің «Рухнама» кітабында елдің тарихи жолын түсінудің негізгі идеялары айтылды. Оны оқу барлық жастағы азаматтар үшін міндетті болды. «Рухнама» алғаш рет 2001 жылы жарық көрді. Бұл еңбекте жаңа ұлттық тарихтың негізгі ережелері: түрікмен халқының ерекше көнелігі (бірнеше мыңжылдық), мәдени трегерлік (бидайдың мәдени өсімдікке айналуы – ақ бугдай), көптеген мемлекеттердің негізін қалау көрсетілген. Ашхабадтың орталығында түркі мифологиясының қаһармандарына ескерткіштер орнатылды, олардың көпшілігі түрікмен халқының этнархтары болып саналады. Олардың қатарына елдің Тұңғыш Президенті Ниязовты да қосу керек болса керек, оның құрметіне салтанатты ескерткіштер бой көтеріп, түрлі географиялық нысандар аталды. Өз кезегінде Ниязовтың ұсынысымен жыл айларының да атауы өзгертіліп, анасының есімін мәңгілікке қалдыру әрекеті болды. Елдің жаңа президенті Гурбангулы Бердымұхамедов те осындай жад саясатын ұстанды және Түркіменбашымен байланысты барлық нысандардың атауы қайта өзгертілуде. Бұл ретте Тарих институтының мәртебесі төмендетілді. 2022 жылдың наурыз айында елде билікке оның ұлы Сердар Бердымұхамедов келді. Толық ақпаратты қараңыз: [18, 87–100 б.].

Тәжікстандағы тарих ғылымының дамуындағы негізгі бағытты 1951 жылы ұйымдастырылған және Республикалық ғылым академиясының ең көне ғылыми мекемесі болып табылатын А.Дониш атындағы Тарих, археология және этнография институты белгілейді. 1988 жылдан 2015 жылға дейін институтты академик Рахым Масов басқарды. 2015 жылдан бастап институт директоры болып тарих ғылымдарының докторы, профессор Зикрие Акрами қызмет етеді. 2019 жылы жаңа директор болып Насрулло Убайдулло (Насрулло Убайдуллоев) тағайындалды [50]. Өздеріңіз білетіндей, Тәжікстан посткеңестік Орталық Азиядағы иран тілді жалғыз ел болып табылады. Бұл жағдай Тәжікстандағы жад саясатына өз ізін қалдырғаны сөзсіз. Бұл, ең алдымен, иран халықтарының айналасындағы түркі тілдес этностарға қарағанда, автохтондық сипатын атап көрсетуден көрінеді. Автохтондылық әртүрлі құралдармен және ең алдымен өткенмен және аумақпен байланыс құру арқылы негізделеді: Ленинабад облысы Соғды деп өзгертілді, ақша бірлігі, ортағасырлық мемлекеттің атауы бойынша «сомони» атауын алады. Автохтондылық аймақтағы барлық көне тарихи мұраларды және ең бастысы Самарқанд пен Бұхараның көне қалаларын талап етуге мүмкіндік береді. Бұл елде Шыңғыс хан аймақтағы түркітілдес елдерге қарағанда ежелгі өркениетті жойған варвар ретінде ғана қарастырылады. Қазір Тәжікстанда Жеңіс күнін қосқанда 64 мереке атап өтіледі. Бірақ ел арасында кеңінен насихатталып жатқан арийлік дискурс диссонанс тудырып, бұл мерекемен үйлеспейді. 2006 жыл Арий өркениетінің жылы болып жарияланды. Тәжікстандағы арийлік идея тарихи саясаттың орталығы болып табылады. Ол маңызды саяси міндеттерді қамтамасыз етеді, яғни ежелгі ата-бабаларға жүгіну арқылы біртұтас ұлтты біріктіру, тәжіктерге ежелгі өркениеттердің даңқын беру. Бұл идея Ресеймен

және Иранмен одақтастар үшін терең мәдени-тарихи негіздер жасайды және тәжіктер мен өзбектер арасында түбегейлі шекара құруға, оның ішінде «нәсілдік» тамыры мүлдем басқа халықтар ретінде көрсетуге мүмкіндік береді. 2001–2006 жылдары өткізіліп, 2006 жылдың қыркүйегінде «Арий бабаларын» салтанатты түрде ұлықтаумен аяқталған Арийлік өркениет жылын мерекелеуге арналған мемлекет қаржыландырған кең науқанға себеп болды. ХХІ ғасырдың басында «арийлік» Тәжікстанда ресми ұлттық идея ретінде қызмет етті және билік тарапынан белсенді түрде насихатталды. Ол үшін бұқаралық ақпарат құралдары, мектеп, көркем әдебиет пайдаланылды [51, 220 б.].

*Тәуелсіз Қазақстандағы жад саясаты.* Өңірдегі көршілеріміз жад саясатын қалыптастыратын түйінді идеяны көре білсе, Қазақстанда тәуелсіздік жарияланғаннан кейін отыз жыл ішінде мемлекеттің мерейтойлық саясатынан ұқсас нәрсені табу қиын. Оның үстіне, біздің елде Қазақстанның дамуы мен қалыптасу тарихын түсінудің қазіргі заманғы нақты тұжырымдамасы мүлдем жоқ деп айтуға болады. Дәлірек айтсақ, «жалғыз дұрыс ілімнің» үстемдік құрған тұсында баяндалған желі осы жерде жалғасын тапты. Бұл бағыт, күткендей, примордиалистік болды, мұнда бұрынғы барлық мемлекеттік құрылымдар патриархалдық-тайпалық феодалдық жүйе деп аталатын феодализмнің шалғай нұсқасын ескеретін түзетумен «таптық» теорияға қатаң сәйкес дамыды. Тарихты примордиалистік тұрғыдан түсінуді 1995 жылы қабылданған «Қазақстан Республикасындағы тарихи сананы қалыптастыру тұжырымдамасынан» да байқауға болады, ол негізінен жад саясатының бағытын алдын ала айқындап берді. Қазақстан тарихының сабақтастығы, елді мекендеген халықтар мәдениетінің сабақтастығы, қазақ халқының тарихында Еуразияның көшпелі түркітәлдіс тайпаларының салт-дәстүрі мен мәдениетінің жалғасы, қазақтардың автохтондығы, ел аумағы үшін тарихи білімнің негізі бола алатын іргелі идеялар. Қазақстан тарихының сабақтастығы оның аумағында өмір сүрген тайпалар мен халықтардың негізінен бастапқы халық болғандығын білдіреді. Олар із-түзсіз жойылып кетпей, әр түрлі этностардың ықпалында болды, этнонимдерін өзгертті, басқа халықтардың пайда болуына себеп болды. Туыстықтың шежірелік тізбегін, халықтардың ортақ шығу тегінің ортақтығын қазіргі қазақтардан сақтарға, үйсіндерге, қанғыларға және одан әрі Андронов мәдениетінің тайпаларына дейін үздіксіз байқауға болады. Қазақстан тарихының сабақтастығы идеясы елді мекендеген халықтардың шығу тегі, тарихы мен мәдениетінің сабақтастығы идеясымен ұштасады. Олар антропологиялық белгілері бойынша аралас европеоид-монғолоидтық типтің өкілдері болса, тілдік белгілері бойынша негізінен түркі тілдес тайпалардың өкілдері, ал өркениет түріне қарай негізінен көшпелілер өркениетінің тасымалдаушылары болды. Қазақ халқы Қазақстанды мекендеген халықтардың тарихы мен мәдениетінің мұрагері, олардың тұрмыс-тіршілігінің, тілі мен мәдениетінің ізбасары болды.

Бұл тұжырымдамада ежелгі және ортағасырлық тайпалар келтірілген, бірақ олардың негізінде Қазақ хандығы құрылған ұлы мемлекеттер аталмаған және қазақтар мен Қазақстанның тарихын тек көшпенділікке негізделген деп қараудан бас тарту идеясы жүргізілуде: «Қазақстан тарихын тек көшпенділер

тарихына дейін қысқартуға болмайды. Көшпенділік ұғымының өзі отырықшы формаларды қарастыруды көздейтін жаңаша түсіндіруді қажет етеді. Мәселен, мысалы, Қазақстан аумағындағы қалалық мәдениет көшпелі және отырықшы өркениеттердің бір бөлігі болды» [52, 23 б.].

Қазақстанда ресми түрде Жаңа жыл (1–2 қаңтар), Халықаралық әйелдер күні (8 наурыз), Наурыз мейрамы (21–23 наурыз), Қазақстан халқының бірлігі күні (1 мамыр), Отан қорғаушылар күні (7 мамыр), Жеңіс күні (9 мамыр), Астана күні (6 шілде), ҚР Конституциясы күні (30 тамыз), Республика күні (25 қазан), Тәуелсіздік күні (16 желтоқсан) сияқты мемлекеттік және ұлттық мерекелер тойланады [53]. Бейресми мерекелердің ішінде Саяси қуғын-сүргін және ашаршылық құрбандарын еске алу күнін (31 мамыр), Қазақстан Республикасының Мемлекеттік рәміздері күнін (4 маусым), Абай күнін (10 тамыз) және Семей ядролық полигонының жабылу күнін (29 тамыз) атап өткен жөн [54]. 2016 жылдан бастап Қазақстанда Алғыс айту күні (1 наурыз) пайда болды, онда тағдырдың тәлкегімен қазақ жеріне келген түрлі халықтардың өкілдері бір-біріне және қазақтарға репрессия және депортация жылдарындағы қамқорлығы мен қонақжайлылығы үшін алғыс айта алады. Аталмыш мереке мемлекет тарихындағы қазақ этносының аса маңызды рөлін айрықша деңгейде көрсетуі тиіс екені сөзсіз. Нұрсұлтан Назарбаев осы мерекеге қатысты сөйлеген сөзінде кеңестік кезеңдегі қазақтардың қасіретті тарихының негізгі беттерін атап өтіп, оның «тапсырмасы бойынша тарихымыздың бұл беттері Астанадағы жаңа Ұлттық тарих мұражайының экспозицияларында көрініс табатынын» айтты [55].

Тарихтың ұлттық нұсқасын институттандыру бірқатар мамандандырылған мекемелерге жүктелген: Тарих және этнология институты, Археология институты және Шығыстану институты. 2008 жылы Мемлекет тарихы институты құрылды. Оның мақсаты: Қазақстанның қазіргі заманғы тарихын жүйелі және теориялық тұрғыдан негіздеу және Тұңғыш Президенттің қазақ мемлекеттілігін қалыптастырудағы рөлін негіздеу. Тұңғыш Президенттің тарихи-мәдени орталығы 2011 жылы мемлекет басшысы Нұрсұлтан Назарбаевтың қатысуымен Теміртау қаласында ашылды. Орталықтың мақсаты – Президентті өмірбаянының призмасы арқылы Тәуелсіз Қазақстанның және ауыр индустрияның алыбы – Қазақстан Магниткасының қалыптасуы тақырыбын ашу. Президенттің Алматы резиденциясының тарихы символдық саясаттағы өзгерістердің көрсеткіші болып табылады. Кеңес жылдарында В. И. Ленин атындағы мұражайдың филиалы ретінде ойластырылған ғимарат, егемендікке ие болған соң, мақсатын өзгертіп, Қазақстан Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың резиденциясына айналды. 2022 жылғы қаңтар айындағы қайғылы оқиғалар (Қаңтар-2022) барысында оны наразылық білдірушілер басып алып, өртеп жіберді, содан кейін Президент Қасым-Жомарт Тоқаевтың шешімімен ол бұзылып, ал оның орнында саябақ салынды [56]. Сонымен қатар, елімізде Назарбаевтың қызметімен байланысты көптеген басқа нысандар ашылды, бұл қолданыстағы жад саясатымен байланысты екені сөзсіз. Атап айтқанда, оның Астанадағы бұрынғы резиденциясында Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президентінің мұражайы ашылды. Назарбаевтың туған ауылы Шамалғанда Назарбаев

мемориалдық мұражайы ашылды. Тарихтың сол кездегі нұсқасын институттандыру мұражайларға да жүктелген. Ұлт құру процесінде қалыптасып келе жатқан жад саясаты көбінесе бұрынғы режимнің қылмыстылығын жиі атап көрсетеді, бұрын жасырылған қатыгездіктерді көрсетуді қамтиды. Сталинизм дәуірі де олардың қатарына жататыны сөзсіз.

Саяси қуғын-сүргін және тоталитаризм құрбандарының мұражайы мен мемориалдық кешені 2007 жылы 31 мамырда 18 мыңнан астам әйел тұтқында ұсталған Отанын сатқандардың әйелдеріне арналған Ақмола лагерінің («АЛЖИР») орнында ашылды [57]. Барлық посткоммунистік елдерде жүргізілген декоммунизация және осыған байланысты коммунистік режим құрбандарын мәңгі есте қалдыру аясында Қазақстанда республиканың әртүрлі аймақтарында саяси қуғын-сүргін құрбандарына және ашаршылық құрбандарына ескерткіштер орнатылды.

Сонымен бірге, Ленин мен орыс большевиктерінің ескерткіштері, әдетте, қалалардың шалғай аудандарында орналасқан арнайы орындарға көшірілді. Большевик-қазақтарға арналған ескерткіштер бұрынғы орындарында қалды. Көше атаулары да солай. Әрине, бірлескен өткенді есте сақтау толығымен жойылды деп айтуға болмайды.

Тәуелсіздік кезеңінде ұлы орыс ақыны Александр Пушкинге және ұлы украин ақыны Тарас Шевченкоға, ұйғыр композиторы Құддус Кужамьяровқа, корей текті кеңес әншісі Виктор Цойға, үнді саяси қайраткері Махатма Гандиге, британдық Битлз рок-тобына ескерткіш-бюсттер қойылды. Алматыда қырғыз эпосының қаһарманы Манастың, Орталық Азияны зерттеуші Григорий Потаниннің, тіпті орыс генералы, Орта Азияны жаулап алу кезеңіндегі ірі қайраткерлердің бірі, Жетісу облысының губернаторы Герасим Колпаковскийдің есімімен көшелер пайда болды. Тәуелсіздік жылдары Қазақстанда қалалардың, ауылдардың және көшелердің атаулары өзгертілді және үрдіс әлі де жалғасын табуда.

Ескерткіштер тарихи жадтың көрнекі көрінісі болғандықтан, түрлі этникалық топтар өз қаһармандарын мәңгілікке қалдыруға тырысады. Ақтөбенің армян қауымы тиісті рұқсатсыз Қазақ партиясы крайкомының бұрынғы бірінші хатшысы Левон Мирзоянға ескерткіш орнатқан. Ол жаппай саяси қуғын-сүргінге қатысқандықтан, бұл әрекет қазақ зиялыларының теріс реакциясын тудырды. Дәл осындай реакция Қазақстанның солтүстігінде соңғы орыс императорына ескерткіш орнату әрекетінен де туындады.

Соңғы тенденциялардың бірі – Қазақстанның тұңғыш Президенті Нұрсұлтан Назарбаевқа ескерткіштер салу, оның құрметіне Қазақстан астанасының, Қазақстанның бірқатар қалаларындағы орталық көшенің атын өзгерту. Жад саясатының барысы көп жағынан жоғарыда аталған «Қазақстан Республикасында тарихи сананы қалыптастыру тұжырымдамасымен» алдын ала айқындалған. Жаңа мемлекет құру процесінде мұндай құжатты қабылдаудың маңыздылығы өткен тарихты есте сақтау деген көзқараспен сәйкес келмейді. Мәселен, соңғы жылдары Қазақ хандығының құрылғанына 550 жыл толуы (2015), Орта Азия халықтарының көтерілісінің 100 жылдығы (2016) [58], «Алаш»

партиясының және Алаш автономиясының 100 жылдығы сияқты оқиғалар елеусіз қалды. Бұл оқиғалардың барлығы қазақ мемлекеттілігі тарихындағы маңызды кезеңдер болып табылады, бірақ оларды құрметтеу ауқымы есте сақтау саясатында оларға лайықты орын алуға мүмкіндік бермеді.

Қуатты ізашар мемлекет ретіндегі маңызды, мәні бойынша ұлт құрушы сюжетке келетін болсақ, ол іс жүзінде жоқ еді. Бұл кез келген Орталық Азия мемлекеті сияқты Қазақстан үшін де өзекті. Көрші мемлекеттің жоғарғы мекемесінің (оның ішінде Президенттің де) қазақтарда мемлекеттің өмір сүру дәстүрі жоқ екенін және Қазақстанның өзі іс жүзінде көршілері сыйға тартқан жерлерде қалыптасқаны туралы тұрақты мәлімдемелерін айтып отырмыз.

Мұндай жағдайда бастапқы мемлекетті іздеу өмірлік маңызды болды. Әрине, мұндай мемлекеттің рөліне Қазақстанда тарихтың әртүрлі кезеңдерінде болған қарапайым қағанаттар, сұлтандықтар, хандықтар жарамайды. Көршілер тарапынан аумақтық талаптар тұрғысынан мұндай мемлекетке қойылатын басты талап қазіргі Қазақстанның аумағын барынша қамтитын үлкен аумақ болып табылады. Тәуелсіздіктің алғашқы жылдарында өз азаматтарының да, шетелдіктердің де санасында шекаралардың байырғылығы идеясын бекіту функциясы саясатта жиі қолданылатын, қолданыстағы шекаралардағы Республика картасының ақша белгілеріне қарапайым, бірақ кеңінен таралған. Соңғы жылдары аумақтық талаптардың күшеюіне байланысты көршілер жасаған мифке ұқсас мифтің шұғыл қажеттілігі туындады. Жоғарыда айтылған талапқа Алтын Орда ең көп жауап берді. Қазіргі жад саясатындағы Алтын Орда туралы сөз қозғамас бұрын, «Жаңа Қазақстанда» нақты тарихи саясаттың болуын қысқаша сипаттаған жөн.

*Қазақстандағы тарихи саясат.* Қазіргі Қазақстанда жалпы, тарихи саясат жүргізіліп жатыр деп, нақтырақ айтқанда Алтын Орда саласында деп, оның мәні мен көрінісі неде деп айтуға бола ма?

Тарихи саясатты зерттеушілер терминдер мен анықтамалардың мәні туралы дауды жалғастыруда. Біз мәселенің тарихына терең үңілмейміз және Алексей Миллердің редакциясымен жазылған «XXI ғасырдағы тарихи саясат» атты ұжымдық жұмысты ұсынамыз [59]. Аталған кітап авторларының пікірінше, бұл ұғым Германияда Гельмут Коль дәуірінде пайда болған (*Geschichtspolitik*), содан кейін олардан поляк тарихшылары алған (*polityka historyczna*) [60, 9 б.].

Тарихи саясаттың жақтаушылары оның әрқашан болғанын айтады, өйткені мемлекет салауатты патриотизмді қалыптастыру үшін тарихты пайдалануы керек, ел ішінде және шетелде тарихтың «бұрмалауларына» қарсы тұруы керек. Олардың пікірінше, бұл жерде түбегейлі жаңа ештеңе жоқ, әркім әрқашан солай әрекет етті және жасайды, ал «қалыптан тыс», керісінше, мемлекеттің нақты және жігерлі тарихи саясаты жоқ жағдай [60, 9 б.]. Сонымен, тарихи саясат – мемлекет немесе басқа да саяси күштер әкімшілік және қаржылық ресурстарды пайдалана отырып, тарихи оқиғалардың белгілі бір түсіндірмелерін билеуші партияның мүддесі үшін үстемдік етуші ретінде бекітуге ұмтылатын әдістер мен тәсілдердің жиынтығы [59, 19 б.].



Жоғарыда айтылғандарды ескере отырып, Қазақстанда өзіндік тарихи саясаттың (жад саясаты) бар екенін сенімді түрде айта аламыз. Зерттеушілер тарихи саясаттың бес әдісін анықтайды. Олардың іс жүзінде қолданылуы мемлекет пен қоғам өмірінде тарихи саясаттың бар екендігін айғақтайды [59, 18–20 б.]:

1. *Өткеннің мемлекетке тиімді түсіндірмелерін отырғызу үшін арнайы институттар құру.* Жоғарыда тарихтың ұлттық нұсқасын институционалдандыру Қазақстандағы қандай мамандандырылған мекемелерге жүктелгенін атап өттік. Аталған төрт бұрынғы институтқа (тарих және этнология; археология; шығыстану; мемлекет тарихы) жаңа президенттің келуімен 2021 жылы тағы біреуі қосылды: Қазақстан Үкіметінің қаулысымен «Жошы Ұлысын зерттеу ғылыми институты» ашылды. Сонымен қатар, ресми дереккөздерде, БАҚ-та және сарапшылар орталарында «Саяси қуғын-сүргін мәселелері жөніндегі ұлттық жад институтын» ашу қажеттілігі туралы ақпарат тарады [61]. Бұрынғы «Мәдени мұра», «Халық тарих толқынында», «Архив – 2025» мемлекеттік бағдарламалары секілді саяси қуғын-сүргін құрбандарын толық ақтау жөніндегі комиссияның жұмысы да осы тармаққа тиесілі.

2. *БАҚ қызметіне саяси араласу.* Қазақстандағы БАҚ қызметі тиісті заңмен реттеледі, оған сәйкес Қазақстан Республикасының Үкіметі БАҚ саласындағы мемлекеттік саясаттың негізгі бағыттарын әзірлейді және іске асыруды қамтамасыз етеді, мемлекеттік тапсырыс арқылы мемлекеттік ақпараттық саясатты жүргізеді, міндетті есепке қоюды жүзеге асырады, журналистерге аккредитация береді.

3. *Мұрағаттарды манипуляциялау.* Қазақстандағы мұрағат мекемелерінің қызметі «Ұлттық мұрағат қоры және мұрағаттар туралы» заңмен реттеледі, оған сәйкес Ұлттық мұрағат қорының мемлекеттік және мемлекеттік емес құпияларды қамтитын құжаттарын пайдалануда шектеулер бар. Кеңестік кезеңдегі тарихи құжаттардың едәуір бөлігі құпия болып қала береді. 2020 жылғы 24 қарашада Қазақстан Республикасының Президенті Қасым-Жомарт Тоқаев «Саяси қуғын-сүргін құрбандарын толық ақтау жөніндегі мемлекеттік комиссия туралы» Жарлыққа қол қойды. Комиссия және оның төрағасы Мемлекеттік комиссия мүшелері мен сарапшылардың Қазақстан Республикасы Президентінің, Ішкі істер министрлігінің, Ұлттық қауіпсіздік комитетінің, прокуратура органдарының, басқа да мемлекеттік органдар мен ұйымдардың жабық қорларындағы, мұрағаттарындағы саяси қуғын-сүргін құрбандары туралы материалдарға қол жеткізуін қамтамасыз ету жөнінде шешімдер қабылдайды.

4. *Тарихшылардың қызметін бақылау, моральдық және/немесе материалдық ынталандыру немесе қысым көрсету.* Мемлекеттік саясатта әкімшілік және қаржылық тетіктерді қолдана отырып, Қазақстан тарихшыларын көтермелеудің немесе қысымның көрсетудің әртүрлі нысандары бар, алайда бұған құжаттық дәлелдерді табу қиынырақ. Осы саладағы бұрынғы тәжірибеден 1998 жылы атышулы ғылыми мақалалары мен саяси мәлімдемелерінен кейін университеттен босатылған тарих ғылымдарының докторы Нұрболат Маса-



новты мысалға келтіруге болады [62, 12–14 б.]. Дәл осындай тағдырға «Қазақстанның қазіргі тарихы» [63] кітабының авторы, тарихшы Сергей Шеретов те тап болды, ол университеттен кетуге, содан кейін ғылыми қызмет саласын мүлде өзгертуге мәжбүр болды. Жеке тарихшылардың плагиат сынына және айыптауларына қарамастан, жоғары әкімшілік лауазымдарға тағайындалуы жалғастылыра беретін кері мысалдар бар [64, 37 б.; 65, 202–213 б.].

5. *Тарихты оқыту оқулықтары мен бағдарламаларының мазмұнына саяси араласу.* Қазақстан тарихын оқыту бойынша оқулықтар мен бағдарламалардың мазмұны Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрінің бұйрығымен бекітілген «Мемлекеттік білім беру ұйымдарының білім алушылары мен тәрбиеленушілерін оқулықтармен және оқу-әдістемелік кешендермен қамтамасыз ету қағидаларымен» реттеледі. Білім беру жүйесін бақылау, Қазақстанда мемлекеттік жалпыға міндетті білім беру стандарты жүйесі, үлгілік оқу бағдарламасы арқылы толық көлемде жүзеге асырылатын мемлекеттің тарихи саясатының аса маңызды құзыреті. Қазақстанның Тұңғыш Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың бастамасымен 2013 жылы Мемлекеттік хатшы Марат Тәжиннің жетекшілігімен ұлттық тарихты зерделеу жөніндегі ведомствоаралық жұмыс тобы құрылып, «Халық тарих толқынында» бағдарламасы әзірленген болатын. Оның мақсаты «озық әдіснама мен әдістеме негізінде Қазақстанның тарих ғылымының сапалы серпілісі үшін жағдай жасау, қазақтардың ұлттық тарихының көкжиегін кеңейту, ұлттық жаңа тарихи дүниетанымын қалыптастыру, сондай-ақ еліміздің жаңа тарихының жиырма жылдығын түсіну» болды. Президент жұмыс тобына Қазақстан тарихы бойынша «канондық оқулық» жасауды тапсырды. 2013 жылғы 11 қазанда Үкімет отырысында Назарбаев: «Конституция сияқты тарихты да кәсіби мамандар жазып, бекіту керек деп есептеймін. Дәл осындай мамандарды біз осы маңызды іске тартуымыз керек. Болашақта біз бұл мәселеге өте объективті және шынайы қарайтын боламыз». Алайда, ұлттық тарих бойынша канондық оқулық жасау туралы тапсырма орындалмай, президент мемлекеттік хатшының жұмысын сынға алды (бұл туралы ақпарат ресми дереккөздерде бар) [66]. «Канондық оқулық» жазу идеясы жойылған жоқ. 2017 жылы ҚР Мемлекеттік хатшысы хатшылығының меңгерушісі Серік Ахметов «Казахстанская правда» газетінде былай деп жазды: «біздің қоғамға ел тарихының канондық оқулығы өте қажет., болашақ классикалық оқулық әртүрлі идеологиялық диктаттан және оған тән мөртабандардан азат болуы тиіс» [67]. Көріп отырғанымыздай, Қазақстанда мемлекет белсенді тарихи саясат жүргізуде. Аталған әдістердің барлығы Қазақстанда қандай да бір түрде бар, бұл тарихи саясаттың толыққанды жүзеге асырылуын айғақтайды. Бұл тізімге сонымен қатар мемлекеттің символдық салаға ықпалы (тарихи тұлғалардың пантеонын құру және насихаттау, еске алу күндері мен ескерткіш тақталар орнату, еске алу акцияларын өткізу және т.б.) және тарихи оқиғалардың белгілі бір түсіндірмесін догматизациялауға, ұлттық тарих бойынша барлық комиссияларды құруға бағытталған заңдар қабылдау кіреді. Бұған 2022 жылғы 28 қарашада Мәскеуде екі елдің Президенттері Қасым-Жомарт Тоқаев пен Владимир Путин қол қойған «Ресей Федерациясы мен Қазақстан

Республикасы арасындағы дипломатиялық қатынастардың орнағанына 30 жыл толуына орай декларацияның қабылдануы жарқын мысал болып табылады. Оның қорытынды тармағында: «Ресей Федерациясы мен Қазақстан Республикасы Ресей Федерациясы мен Қазақстан Республикасының одақтастық қатынастарының маңызды негізі болып табылатын екі елдің ортақ тарихын бұрмалауға, қайта жазуға және «қаралауға» кез келген әрекетті қабылдамайды, Екінші дүниежүзілік соғыс туралы тарихи шындықты, нацистік-фашистік Германияны жеңудегі Кеңес Одағының көпұлтты халқының шешуші рөлін мұқият сақтауға бейілді» [68]. 2020 жылы Қазақстан халқы Ассамблеясы төрағасының орынбасары Жансейіт Түймебаев (қазіргі уақытта Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ ректоры) Нұр-Сұлтандағы (қазіргі Астана) «Қазақстан: тарихи жад саясаты» халықаралық конференциясында сөйлеген сөзінде «Қазақстанның тарихи жад саясаты ешкімге қарсы бағытталмаған, бірақ қоғамымыздың ішкі рухани жұмысының өрісі» деді, яғни халықтарды, ұлттық сана полюстерін, өткеннің, бүгіннің және болашақтың көкжиегін жақындастырады және біріктіреді [69; 70].

2021 жылғы 5 қаңтарда Қазақстан Президенті Қасым-Жомарт Тоқаев «Егемен Қазақстан» газетінде «Тәуелсіздік бәрінен қымбат» атты мақаласын жариялап, онда Қазақстанның тарихи саясаты саласындағы негізгі басымдықтарды атап көрсетті [71]. Мемлекет басшысының айтуынша, әр халық өз тарихын өзінің ұлттық мүдделерінің ұстанымдары тұрғысынан жазуы керек: «Әрбір халық өзінің арғы-бергі тарихын өзі жазуға тиіс...», «ұлттық мүдде тұрғысынан...», «ұлттық мүддемізге сай». Бұл мақалада айтылған отандық тарихтың маңызды сәттері өткеннің қасіретті оқиғалары – жоңғар шапқыншылығына, алапат ашаршылық, зұлматқа, қуғын-сүргінге, екінші дүниежүзілік соғысқа, Семей ядролық сынақтарына, 1986 жылғы Желтоқсан оқиғасына сарапшылар қауымы назарын аударады. Осы және басқа да есте сақтау нысандары Қазақстан тарихы бойынша жаңа академиялық басылымда көрініс табатыны анық, оны дайындауға президент «дереу» кірісуді тапсырды. Бұдан ол тарихи санамыздың жаңғыруын көреді (Қазақстанның академиялық үлгідегі жаңа тарихын жазуды дереу бастау керек. Түптеп келгенде, тарихи сананы жаңғырту мәселесінің түйіні – осы). Сонымен қатар, сыртқы шетелдік аудитория да Қазақстанның жад саясатының объектісі болып табылады. Ол үшін Президент Қазақстанның қысқаша тарихын дайындап, оны әлемнің негізгі тілдеріне аударуды тапсырды (шетел аудиториясына арналған Қазақстанның қысқаша тарихын жазып, әлемнің негізгі тілдеріне аударуды ұсынамын). Президенттің пікірінше, ұлттық тарихтың сонау көне дәуірден бастау алатын терең тамырын саясаткерлер емес, тарихшылар зерттеуі керек (тарихпен саясаткерлер емес, тарихшылар айналысуы керек) [71].

*Алтын Орда – жаңа ізашар мемлекет.* Қазақстанның қазіргі тарихи саясатының ең маңызды элементі Алтын Орда, дәлірек айтсақ, оның ұлттық мемлекеттілік тарихындағы орны мен рөлі болып табылады. Бұл ортағасырлық мемлекет бас мемлекет – Қазақ мемлекетінің ізашары болып таңдалды. Бұл тұрғыда бүкіл БАҚ-та түркілердің «Ұлұғ Ұлыс» деген соңғы атауымен атала бастаған Алтын Орда мемлекет қайраткерлерінің ресми сөздерінде

бірнеше рет айтылған. Бұл мәселеге қатысты ресми құжаттарды келтірмес бұрын, Алтын Орданың қазақ мемлекетінің ізашары болып таңдалуының, кей жағдайда оның тікелей Қазақ мемлекеті деп аталуының себептерін түсінуге тырысайық. Тараудың басында біз техника ғылымдарының кандидаты Қалибек Данияровтың ойларын тілге тиек еттік. Оның 25 жыл бұрын қалың оқырманға қолжетімді кітаптары бүгінде де көпшілік назарында [72]. Ол тәуелсіздік жылдарында бірінші болып, біздің білуімізше, «Шыңғыс хан – қазақ, Алтын Орда – ежелгі қазақ мемлекеті» деп шартты түрде айтуға болатын идеясын алға тартты. Сол жылдары Шыңғыс ханның қазақ тарихындағы рөлі туралы пікірталас жазушылар арасында өрбіді, онда жазушылар Мұхтар Мағауин мен Мұхтар Шаханов бір-біріне мүлдем қарама-қайшы көзқарастарды ұстанды. Данияров Қазақстан тарихы бойынша кітаптар жазуды бірден қолға алмаған еді. Қалибек Қайырбайұлы Данияров 1931 жылы Шығыс Қазақстан облысында дүниеге келген, өмірінің көп бөлігін тарих ғылымына ешқандай қатысы жоқ салаларда өткізген, тау-кен инженері-конструкторы және ҚазКСР-нің еңбек сіңірген құрылысшысы, кеңес жылдарында Коммунистік партияның мүшесі болған, 1991 жылы зейнеткерлікке шыққанға дейін үш жыл «Политехте» (Сәтбаев университеті) доцент, одан кейін ТАН телеарнасының қаржы директоры қызметін атқарды. 1998 жылы Қазақстанның «баламалы» тарихы туралы кітаптар сериясын шығарды [73]. Қазірдің өзінде оның кітаптары француз тіліне аударылып, Groupe L'Harmattan баспасынан «Histoire de l'oulous de Djötchi et de la Horde d'Or» деген атпен басылып шықты [74].

Оның Қазақстанды Алтын Орданың тікелей мұрагері, іс жүзінде құқықтық мирасқоры деген идеясы Шыңғыс ханның этникалық қазақ болған деген тұжырымына негізделген. Алайда, көпке дейін бұл идея сол есте сақтау саясатында қолдау таппады. Қазақстанның тұңғыш президенті Нұрсұлтан Назарбаев: «Томирис пен Шыңғысханды қазақ деп атағандары мені тітіркендіреді. Басқа айтар сөзіміз жоқ сияқты» [75]. Танымал блогерлер арасында Шыңғыс хан байланыстыратын күш пен қатыгездікке табынуды насихаттамауымыз керек, жақсылық пен білім әкелген «қазақ Әл-Фарабиіне» ауысуымыз керек деген пікірлер айтылды. Шыңғыс ханның қызметі фашистік Германияның жауыздығымен және оның жаулап алулары Жапон-Қытай соғысы кезінде жапондықтар жасаған Нанкин қырғынымен салыстырылды [76]. Осындай көзқарастарға қарамастан, Шыңғыс ханның «қазақтығы» идеясы барған сайын кеңейіп, тарихтың ұлттық нұсқасын институттандыруды жүктелген Қазақстандағы мамандандырылған ғылыми мекемелер осыған ұқсас идеяларды сақтықпен насихаттай бастады. 2018 жылдан бастап ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ш.Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институты Шыңғыс ханның түркітілділігі (қазақ тілділігі) туралы идеяны негіздеуге арналған дөңгелек үстелдер мен кітаптардың тұсаукесерлерін үнемі өткізіп тұрады. 2018 жылы институт қабырғасында «Шыңғыс хан империясының мұрасы» атты дөңгелек үстел өтті, оның аясында Анатолий Оловицовтың «XIII–XVI ғасырлардағы Ресей мәртебесі» және «Түркілер ме, моңғолдар ма? «Басқыншылық» немесе қарсылық па?» [77] атты екі кітабының тұсаукесері өтті.

Осы кітаптардың авторының пікірінше, Шыңғыс хан құрған Моңғол империясының мемлекеттік тілі түркі тілі болған. 2022 жылы Ш.Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институтында Тілеуберді Әбенайұлы Тыныбайынның атышулы және ғылыми атаусыз «Шынына көш, тарих! Шыңғысхан кім? Шыңғысхан тарихы – қазақ тарихы (Шыңғысханның тегі – түрік, діні – ислам, ата мекені – қазақ даласы)» атты 10-томдық шығармалар жинағы [78] жарыққа шығып, таныстырылды. Бұл шығармалар жинағы Ш. Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институтының Қазақстанның көне және ортағасырлық тарихы бөлімінің меңгерушісі, тарих ғылымдарының кандидаты Жеңіс Жомарттың редакторлығымен жарық көрді. Кітаптың рецензенттері: Ш.Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институтының директоры, ҚР ҰҒА корреспондент-мүшесі, тарих ғылымдарының докторы, профессор Зиябек Ермұханұлы Қабылдинов пен Ш.Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институтының бас ғылыми қызметкері, тарих ғылымдарының кандидаты, қауымдастырылған профессор Арман Қабдешұлы Жұмаділ. Бұл ретте басылымның барлық қатысушылары кітапқа үш бөлек алғысөз жазған [78].

Осыдан бір жылдан сәл астам уақыт бұрын, 2020 жылдың желтоқсан айында институт тағы бір «Қазақстанның парсы-түркі-моңғол кезеңі туралы бірегей ақпараттық кластер – «Шыңғыс хан» [79] кітабының тұсаукесерін өткізді. Кітап авторлары: Қазақстанның мемлекет және саясат қайраткері, саяси ғылымдарының докторы, Л. Н. Гумилев атындағы ЕҰУ профессоры, ҰҚК отставкадағы генерал-майоры Ержан Исақұлов және белгілі дінтанушы, М. Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан университетінің аға ғылыми қызметкері Оразбай Зәріпбай [79]. Тұсаукесерде ҚР ҰҒА президенті Мұрат Жұрынов, бұрынғы ғылым министрі Жақсыбек Құлекеев, Тарих және этнология институтының директоры, ҚР ҰҒА корреспондент-мүшесі, тарих ғылымдарының докторы, профессор Зиябек Қабылдинов, Тарих және этнология институтының бас ғылыми қызметкері, тарих ғылымдарының докторы, профессор Мұрат Әбдіров және басқалар сөз сөйледі [79].

Жаңа кітаптың аталған авторларының бірі «Казахстанская правда» бетінде былай деп жазды: «Шыңғыс хан мен оның руы VII ғасырдан бастап қазіргі Шығыс Қазақстан облысының аумағында Бұрхан және Қалдун тауларынан Ертіске ағатын Унан (Бұқтырма), Қилуран (Қара Ертіс), Тұғла (Күршім) өзендерінің жайылмаларында өмір сүрді... Ал Ертістің оң жағалауындағы Қарақұрым алқабында Шыңғыс ханның ордасы болды, оның ізбасары Үгетай-қаған сол жерде аттас Қарақұрым қаласын салды» [80].

1952 жылы кеңестік өкімет Ертіс пен Бұқтырма өзендерінің жайылмаларын су бастырып, Бұқтырма су қоймасын салу арқылы «бұрын-соңды болмаған» өзгеріс енгізді. Осы әрекеттерімен олар «Шыңғыс хан дүниеге келген және өзі құрған империяның астанасы (Қарақұрым) орналасқан» жерді жасырды [77]. Сөйтіп, кеңес тарихшылары түркі тайпаларының тарихын, жалпы алғанда, бүкіл дүние жүзінің тарихын «өрескел және бейресми түрде» бұрмалады [80]. Кітап оқырмандарының пікірінше, онда «сенсациялық жаңалықтар мен елең еткізетін гипотезалар тасқыны» бар [81]. Бұл авторлық тандемнің қаламына

(Ержан Исақұлов пен Оразбай Зәріпбай) Халықаралық Түркі академиясының демеушілігімен жарық көрген Рашид ад-Диннің «Шежірелер жинағының» парсы тілінен қазақ тіліне алғашқы және әзірге жалғыз толық аудармасы тән [82].

Моңғолдардың ерте тарихына арналған кітапты шығарушылардың көзқарасы бұл еңбекті ғылыми сынға осал ететінін айта кеткен жөн. Мәселен, аударма мен түсініктеме авторы Зәріпбай Оразбайдың айтуынша, моңғол этнонимі болмаған; Рашид ад-Дин мәтінінде моңғол термині жоқ, тек мұғұл термині бар; мұғұл ұғымы көне заманнан бері келе жатыр және ол тек түркі тайпаларын қамтыған; мұғұл сөзі мұң ұл деген екі сөзден шыққан және қарапайым, ақжарқын, мейірімді бала және сонымен бірге мұңлы бейшара дегенді білдіреді [83].

Көріп отырғанымыздай, Тарих және этнология институты Шыңғыс хан мен оның мұрасына қатысты символдық саясатты өзгертуге тырысуда. Дегенмен, мемлекеттік органдар әлі де белгілі бір сақтық танытып отыр. Жошы (Шыңғыс ханның ұлы) мұрасына басымдық бере отырып, жасырын түрде Моңғолияға басымдық құқығын бергендей болмас үшін олар оның әкесіне (Шыңғыс хан) баса назар аудармайды.

Қазақстан Республикасының Президенті Қасым-Жомарт Тоқаевтың кейбір сөздеріне тоқталайық.

2019 жылғы 24 тамызда Президент Қ.-Ж.Тоқаев «Ұлытау – 2019» халықаралық туристік форумының жұмысына қатысып, Алтын Орданың 750 жылдығын мерекелеу қажеттігі туралы айтты: «Ұлытау халықаралық деңгейдегі этнографиялық туризм орталығы болуы тиіс. Бұл жұмыстар Алтын Орданың 750 жылдығын тойлау қарсаңында қолға алынуы тиіс» деген болатын.

«Халықаралық туризмді дамыту үшін Шыңғыс ханның тұлғасын тиімді пайдаланатын Моңғолияның үлгісіне сүйене отырып, біз шетелдік туристердің назарын Жошының тарихи тұлғасына аударып, оның Ұлытаудағы кесенесін халықаралық деңгейдегі этнографиялық туризмнің тартымдылық орны мен орталығына айналдыруымыз керек», – деді Мемлекет басшысы. Әрі қарай: «бүгінде Шыңғысханның үлкен ұлы Жошының бейіті қазақ жерінде екенін елімізде де, шетелде де көпшілік біле бермейді» [84]. Қазақстанның кейбір тарихшылары мен археологтарының Жошы хан кесенесінде жерленген ер адам кейінірек жерленген болуы мүмкін және бұл Жошы емес деген сақ пікірлерін билік сол кезде де, одан кейін де естімеген. Бұл туралы Жошы хан кесенесін қазуды басқарған археолог Жұман Егінбайұлы [85, 90-106 б.], Жошы хан кесенесін қалпына келтіру жұмыстарын жүргізген сәулетші Елена Хорош [86, 101-109 б.], жазды. Осыған ұқсас ойды Жошы хан туралы монографиялық зерттеудің авторы, тарихшы Зардыхан Қинаятұлы да айтқан [87, 146-147 б.]. Жошы хан кесенесін соңғы кешенді зерттеу оның құрылысын XIV ғасырға жатқызуға мүмкіндік берді [88, 323-331 б.].

2019 жылдың 2 қыркүйегінде Президент Қ.-Ж. Тоқаев «Сындарлы қоғамдық диалог – Қазақстанның тұрақтылығы мен өркендеуінің негізі» атты Қазақстан халқына Жолдауында Алтын Орданың тақырыбы да қозғалған: «Алтын Орданың 750 жылдығын біздің тарихымызға, мәдениетімізге, табиғатымызға

туристердің назарын аудару тұрғысынан атап өту керек» [89]. 2019 жылдың 3 қазанында Президент Тоқаев Сочиге «Валдай» пікірсайыс клубының отырысына қатысу үшін келіп, Ресей президенті Владимир Путинмен кездесті. Өз сөзінде ол: «Ұлы Жібек жолы, Алтын Орда, еуразияшылдық қазақтардың мәдени кодының маңызды буындарын құрайды», – деді [90]. 15 желтоқсанда Тәуелсіздіктің 30 жылдығына орай сөйлеген сөзінде Президент Тоқаев былай деді: «Алтын Орда орта ғасырдағы алып мемлекет ретінде белгілі. Қазақ халқы осы ұлық ұлыстың тікелей мұрагері болып саналады» [91].

Осылайша, Алтын Орда ұлттық мемлекеттіліктің маңызды ізашар мемлекеті ретінде таңдалды. Осыған ұқсас процестер Түркияда, Әзірбайжанда, Орталық Азия мемлекеттерінде одан да ертерек орын алғанын Әнуар Ғалиев өз зерттеулерінде жазған [18, 37–119 б.]. Қазақстанда есте сақтау саясатының жаңа бағыттарына сәйкес Алтын Орда – Ұлық Ұлыстан бастап қазақ хандықтарының тікелей сабақтастығын негіздейтін түрлі іс-шаралар (салтанатты халықаралық конференциялар, Алтын Орда тақырыбына арналған кітаптарды қайта басып шығару, ескерткіштер орнату, көше атауларын өзгерту, жаңа мұражай экспозициялары, Жошы Ұлысын зерттеу институтын ашу) өткізіле бастады.

Астанада екі жаңа көшеге Жошыхан және Едіге есімдері берілді [92], Ұлытауда мемлекеттік деңгейде «Жошы хан» тарихи-мәдени кешенінің ашылуы өтті. Кешенге қалпына келтірілген Жошы кесенесі, сондай-ақ 2020 жылы орнатылған Шыңғыс ханның үлкен ұлына арналған ескерткіш (тұғырмен бірге биіктігі төрт жарым метрден асады), мұражай ғимараты және басқа да нысандар кіреді. Бұл жер киелі деп жарияланды [93].

Ұлық Ұлыстың Қазақ мемлекеті екендігі туралы тағы да айтылды. Мемлекет қайраткерлері, тарихшылар мен саясаттанушылар Ұлық Ұлы пен Қазақ хандығының көптеген ұқсастықтары мен тікелей байланысын тауып, осы ортағасырлық мемлекетті идеализациялады. «Ұлы империя», «Дала Римі», «бейбітшілік пен келісімнің діңгегі» сияқты эпитеттер пайда болды. Сол кездегі Мәдениет және спорт министрі қызметін атқарған Дәурен Абаевтың айтуынша, «Алтын Орда – мемлекеттігіміздің бесігі деп ешбір әсірелеусіз айтуға болады» [94].

ҚР Ақпарат және қоғамдық даму министрі Дархан Қыдырәлі Халықаралық Түркі академиясының президенті болып тұрған кезінде «Жошы және оның ұлысы туралы білімдерді оқулықтарға енгізу керек, әрбір қазақстандық мектеп оқушысы бала кезінен Алтын Орда, Талас құрылтайы, Жошының өзі, Бату, Берке және Хайду тарихи тұлғалары туралы, Өзбек хан мен Әз-Жәнібек туралы білуі тиіс... Біздің қалаларымызда Орда тарихының көрнекті тұлғаларының есімдері жазылған көшелер мен даңғылдар болуы керек... Елордамызда кем дегенде, Алтын Орда мұражайы болуы керек... қоғам Алтын Орда тарихының сюжеттері негізінде сапалы киноөнімдерді күтуде. Атаулы дата – 2025 жылы Жошының таққа отыруының 800 жылдығына дайындық жұмыстарын «қазірдің өзінде» бастау қажет. Бұл күн Қазақстанның академиялық қоғамдастығымен, сондай-ақ мемлекеттік деңгейде атап өтілуі тиіс» [95], – екендігін айтты.

Саясаттанушы Тимур Козырев Қазақстанның Алтын Орданың мұрагері ретіндегі ұстанымы қазақтардың өзін-өзі оң бағалауын және Қазақстанның Еуразиялық брендін нығайтады, «тарихи тамырларды» тереңдетеді, өйткені Алтын Орда шын мәнінде екі құрлықты біріктірген және өз шекарасындағы барлық этностар мен діндерге төзімділікпен қараған ұлы еуразиялық мемлекет болды, мұнда ол «түркі-славян симбиозы» да, «бабалар ұлылығы» да, біреуі екіншісіне қарсыласпай үйлесімді бір құтыға сыйғандай деп есептейді [96, б.23; 97].

Біздің ойымызша, бұл артықшылықтардың барлығы өте шартты. Яғни, тарихи шындықты бұрмалау арқылы халықтың өзін-өзі оң бағалауының өсуі жақсы перспектива болып көрінбейді, бірақ мемлекеттік жад саясатында бұл басым міндеттердің бірі болып табылады. Алтын Орда тақырыбы қарқынды насихаттала бастаған бүгінгі күннің биігінен еуразияшылдықпен байланысты нәрселердің бәрі заман талабына сай емес, архаикалық болып көрінеді. Бұл одан да айқын бола түседі, өйткені Ресей Федерациясында, жекелеген аймақтарды қоспағанда, Алтын Орда тарихы халықтардың интеграциясы мен бірігуіне ықпал ететін патриотизм сезімін тудыруы екіталай. Бұл Ресейдің Қазақстандағы елшісі Алексей Бородавкиннің жақында жасаған демаршымен расталады. Оның мүлдем үйлесімді дамуына кедергі келтіретін ресей-қазақстан ынтымақтастығы мәселелерінің қатарында ол Қазақстандағы Алтын Орданы қабылдауды атады: «Қазақтар өз тарихын өткен жылы осында 750 жылдығы тойланған Алтын Ордадан бастап келеді деп есептейді. Бұл мемлекет туралы қазақстандықтар құрметпен айтатыны анық. Ал Ресей үшін Алтын Орда монғол-татар шапқыншылығы мен 300 жылдық қамытпен байланысты. Тарихи оқиғаларға әркім өз көзқарасын білдіре алады. Тек олардың интерпретациясы объективті тарихи шындыққа сәйкес болуы, жалғандықтың қосылмауы, тарихтың халықтар арасында қақтығыстар мен алауыздық тудыру үшін деструктивті саяси мақсаттарда пайдаланылмауы маңызды» [98].

Ресей елшісінің сұхбатында қозғалған «деструктивтілік» тақырыбы Қазақстанда өзекті бола бастады. Қазақстан жұртшылығы ресейлік саясаткерлердің Президент Путин мен Мемлекеттік Дума депутаттарынан бастап түрлі саясаттанушылар мен журналистерге дейін қазақтарда мемлекеттіліктің жоқтығы, Ресейдің Солтүстік Қазақстанға территориялық талаптары туралы бірнеше рет айтқан мәлімдемелеріне куә болды. Айта кетейік, мемлекет, шекара, астананың жоқтығы туралы мәлімдемені Қазақстан Президенті Назарбаев та айтқан болатын.

Мемлекет тарихы институтының директоры профессор Еркін Әбіл (қазіргі уақытта Мәжіліс депутаты) «The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs» мақаласында «Қазақстан халқының жекелеген топтарын деструктивті, ксенофобиялық дискурсқа тарту үшін тарихи жадыны манипуляциялау әрекеттері» туралы жазады [99, 152 б.]. Бұл жерде, әрине, ресейлік депутаттардың қазақтарда бұрын мемлекеттіліктің жоқтығы туралы айтқан сөздері туралы айтып отырғанымыз анық, бірақ қандай да бір себептермен дәйексөз авторы Қанат Өскенбайдың Алтын Орда мен Ақ Орда тарихы туралы ғылыми



монографиясына екі рет сілтеме жасап, дәл осы Өскенбайдың Ақ Орда туралы өзінің «интеллектуалдық сындарлығымен» Алтын Орда мен қазақтың шынайы тарихи дәстүрінен «қазақтарды ажыратқанын» нақтылайды [99, 152 б.; 38, 51–55 б.].

*Қорытынды.* Ұлық Ұлыстың 750 жылдығына арналған мерейтойлық іс-шаралар өткізілгеннен кейін, қазақстандық БАҚ Алтын Орда туралы айтуды іс жүзінде тоқтатты. Ол мемлекеттік қызметкерлердің күн тәртібінен де ғайып болды. Мемлекеттің тарихи саясаты Мысыр сұлтаны Бейбарыстың 800 жылдығына арналған іс-шараларды өткізуге көшті. Бірнеше конференциялар өткізіліп, Астанадағы жаңа көшеге оның есімі берілді. Данияров, Оловинцев және мифологиялық тарихнаманың басқа да өкілдерінің эстафетасы мемлекеттік деңгейде жалғасын тапты. Қазақстандағы қазіргі жад саясатының ерекшеліктері осындай. Оны зерттеу символдық өткенді болашақта зерттеу үшін үлкен өріс болып табылады.

Осылайша, Қазақстанда, посткеңестік Орталық Азияның әртүрлі мемлекеттеріндегідей, жад саясаты өте маңызды аспаптық функцияны орындайды деп айтуға болады. Басқарушы режимдерді заңдастырудан және олар жүргізетін сыртқы және ішкі саясаттан басқа, тарих ұлт құру ісінде құрал ретінде қызмет етеді.

Халықтың ерекше көнелігі мен автохтондылығы, ғасырлар қойнауынан келе жатқан бірегей мәдениеті, беделді бабалары, батырлары мен олардың ерліктері, бірлікті нығайта түскен күшті де опасыз жаулары туралы әңгімелер сұранысқа ие. Ұжымдық жадыны қалыптастыруға тарихи оқиғаларды түсіндіруді енгізуге тырысатын аймақтағы қатысуға мүдделі басқа да акторлар іреді.

Белгілі бір тарихи сюжеттерді әр түрлі бағалау, өткенді иемдену әрекеті аймақ халықтарының ортақ тарихын жасауды қиындатады, дегенмен мұндай талпыныстар үнемі жасалып отырады және жақында ежелгі және ортағасырлық кезеңдегі түркітілдес халықтардың жалпы тарихының мектеп оқулығы таныстырылды [100].

### **Пайдаланылған дереккөздер тізімі**

1. Камалов А. К. Ануар Абитаевич Галиев (1959–2022) // Вестник МИЦАИ (Международный институт центральноазиатских исследований). Вып. 34. Самарканд, 2022. С. 152–154. URL: <https://unesco-iicas.org/ru/book/158> (дата обращения: 27.09.2023).
2. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва: Наука, 1973.
3. Февр Л. Бои за историю. Москва: Наука, 1991.
4. Ферро М. Как рассказывают историю детям в разных странах мира. Москва: Книжный клуб, 2010.
5. Камалов А. К., Ужкенов Е. М. Знак и история (К 60-летию А. А.Галиева) // Электронный научный журнал «edu.e-history.kz». 2019. № 6 (3). URL: <http://89.250.84.165/index.php/history/article/view/546> (дата обращения: 27.09.2023).



6. Гумарова А., Галиева С. (сост.). Библиографический указатель научных трудов доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы, 2023.
7. Байсултанова К. Ч., Бугытаева С. К. (сост.). Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023.
8. Хафизова К. Ш. Воспоминания о коллеге Ануаре Галиеве // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 7–8.
9. Камалов А. К. О вкладе Ануара Галиева в повышении квалификации специалистов в рамках программ Института открытого общества // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 8–11.
10. Хамиев Н. С. О чем рассказала пиала // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 12–13.
11. Хасанов Б. Несколько слов о профессоре Ануаре Абитаевиче Галиеве, с которым мне выпала честь подружиться // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 14–16.
12. Байсултанова К. Ч. Галиев Ануар Абитаевич – ученый, коллега и друг // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 16–19.
13. Кагазбаева Э. М. Научно-педагогический путь профессора Галиева А. А. // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 19–20.
14. Макашева Ж. С. Научное наследие Ануара Абитаевича Галиева // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 21–26.
15. Kazybekova U. A person with a great mind and a great teacher of life dedicated to the memory of the doctor of historical sciences, a famous scientist, professor of Kazakh Ablai Khan University – Galiyev Anuar // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международ-

- ной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 26–28.
16. Сайкенева Д. К. Путь шамана: доведи меня до истины // Актуальные проблемы методологии востоковедческой науки. Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022). Алматы: 2023. С. 29–32.
  17. Галиев А. А. Этнополитические процессы у тюркоязычных народов: история и ее мифологизация. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. Алматы, 2010.
  18. Галиев А. А. и др. Политическая культура стран Востока. Алматы, 2021.
  19. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
  20. Wertsch J. V. How Nations Remember. A Narrative Approach to Mediated Action. New York: Oxford University Press, 2021.
  21. Сахаров А. Н., Буганов В. И. История России с древнейших времен до конца XVII века: Учеб. для 10 кл. общеобразоват. учреждений. Москва: Просвещение, 1995.
  22. История таджикского народа. Том 3. Период развития феодального общества. Душанбе: Дониш, 2013.
  23. Давлатов М. Сопrotивление таджикского народа монгольскому завоеванию. Душанбе: Деваштич, 2007.
  24. Турсунов Н. Хафхони Темурмалик. Хучанд: Хуросон, 2003.
  25. Усманов М., Хакимов Р. (ред.). История татар с древнейших времен. В 7-ми томах. Том 3. Улус Джучи (Золотая Орда). XIII – середина XV века. Казань: 2009.
  26. Галиев А. А. Политика памяти в странах Центральной Азии и проблемы нацистроительства // Вестник Кыргызского национального университета. Серия гуманитарные и социально-экономические науки. 2018. № 2 (94). С. 89–93.
  27. Галиев А. А. История и травмы прошлого в политике памяти государств Центральной Азии // Историческая память: травмы прошлого, противоречия настоящего, перспективы будущего. Саратов: Наука, 2018. С. 29–34.
  28. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. размышления об истоках и распространении национализма. Москва: Кучково поле, 2016.
  29. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.
  30. Геллнер Э. Нации и национализм. Москва: Прогресс, 1991.
  31. Андерсон Б., Бауэр О., Хрох М. и др. Нации и национализм. Москва: Праксис, 2002.
  32. Малинова О. Ю. Политика памяти как область символической политики // Методологические вопросы изучения политики памяти: Сб. науч. тр. Отв. ред. А. И. Миллер, Д. В. Ефременко. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2018. С. 27–53.
  33. Шнирельман В. А. Символическое прошлое (Борьба за предков в Центральной Азии) // Неприкосновенный запас. 2009. № 4 (66). С. 70–86.

34. Шнирельман В. А. Хазария в зеркале националистического дискурса: истоки символической конфронтации // Хазары: миф и история. Е. Э. Носенко-Штейн (ред.) и др. Москва: Мосты культуры, 2010. С. 316–332 (Khazars: myth and history. E. Nosenko-Stein (ed.). Jerusalem: Gesharim).
35. Шнирельман В. А. Быть аланами: интеллектуалы и политика на Северном Кавказе в XX веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2006.
36. Хазанов А. М. Кочевники и внешний мир. Алматы: Дайк-Пресс, 2000.
37. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Алматы: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985.
38. Абиль Е. А., Кузембайулы А. Историческая преемственность Золотой Орды и казахов: проблемы памяти и репрезентации // Бухарцы в Сибири: Сборник тезисов докладов II Международного научного симпозиума, Тобольск, 20 октября 2022 года. Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2022. С. 51–55. URL: <https://mcito.ru/publishing/erub/collections?view=551> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
39. Кушкумбаев А. К. Орды в политической истории Джучиева улуса (источники и историография). Алматы: Шығыс пен Батыс, 2020.
40. Данияров К. Альтернативная история Казахстана. Алматы: Жибек жолы, 1998.
41. Пищулина К. А. Очерки истории Казахского ханства. Сборник статей. Алматы: Институт истории и этнологии им. Ч. Ч. Валиханова, 2016.
42. Кузембайулы А., Абиль Е. История Республики Казахстан. Учебное пособие. Астана: Фолиант, 2002.
43. Масанов Н. Э. и др. Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
44. Оловинцев А. Г. Тюрки или монголы? Эпоха Чингисхана. Алматы: Алгоритм, 2018.
45. Институт истории и культурного наследия Национальной академии наук. URL: <http://www.naskr.kg/index.php/ru/struktura-nan-kr/nauchno-issledovatelskie-uchrezhdeniya/institut-istorii-i-kulturnogo-naslediya> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
46. Указ Президента КР от 25 апреля 2012 года УП № 94 «Об образовании Комиссии по развитию исторической науки при Президенте Кыргызской Республики и созданию Фонда исторического и культурного наследия народа Кыргызстана «Мурас». URL: <http://cbd.minjust.gov.kg/act/view/ru-ru/61335> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
47. Премьер-министр Темир Сариев провел заседание оргкомитета по проведению Года истории и культуры. URL: <https://www.gov.kg/ru/post/s/russkiy-premer-ministr-temir-sariev-provel-zasedanie-orgkomiteta-po-provedeniyu-goda-istorii-i-kulturyi> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
48. Об Указе Президента Кыргызской Республики «Об установлении Дней истории и памяти предков» от 26 октября 2017 года № 231. URL: <http://www.kenesh.kg/ru/article/show/2808/ot-2-noyabrya-2017-goda-1963-vi-ob-ukaze-prezidenta-kirgizskoy-respubliki-ob-ustanovlenii-dney-istorii-i-ramyati-predkov-ot-26-oktyabrya-2017-goda-231> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
49. Сооронбай Жээнбеков встретился с сотрудниками общественной академии наук КНР. URL: <https://kyrtag.kg/ru/news/sooronbay-zheebekov-vstretilsya>

- s-sotrudnikami-obshchestvennoy-akademii-nauk-knr (дата обращения: 28 августа 2023 года).
50. Убайдулло Насрулло Каримзода. URL: <https://institute-history.tj/ru/убайдулло-насрулло-каримзода> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  51. Шнирельман В. А. Арийский миф в современном мире. Том 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
  52. Концепция становления исторического сознания в Республике Казахстан. Алматы: Казахстан, 1995.
  53. Праздничные и выходные дни в Республике Казахстан в 2023 году. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/employment\\_relations/holidays-calend](https://egov.kz/cms/ru/articles/employment_relations/holidays-calend) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  54. Профессиональные праздники в Казахстане. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/prof\\_holidays](https://egov.kz/cms/ru/articles/prof_holidays) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  55. Участие в мероприятии, посвященном Дню благодарности. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/astana\\_kazakhstan/participation\\_in\\_events/uchastie-v-meropriyatii-posvyashchennom-dnyu-blagodarnosti](https://www.akorda.kz/ru/events/astana_kazakhstan/participation_in_events/uchastie-v-meropriyatii-posvyashchennom-dnyu-blagodarnosti) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  56. Токаев поручил снести резиденцию Президента в Алматы. URL: [https://tengrinews.kz/kazakhstan\\_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/](https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  57. Музейно-мемориальный комплекс жертв политических репрессий и тоталитаризма «АЛЖИР». URL: <http://museum-alzhir.kz/ru/> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  58. Нурмуханбетов М. Почему государство и наука проигнорировали важную дату национальной истории? // Central Asia Monitor. 2016. 28 августа.
  59. Миллер А. (ред.). Историческая политика в XXI веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
  60. Миллер А. Историческая политика. Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009, № 3–4 (46). Май — август. Т. 13. С. 6–23.
  61. Крымбек Кушербаев провел заседание Государственной комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий. URL: <https://www.akorda.kz/ru/krymbek-kuserbaev-provel-zasedanie-gosudarstvennoi-komissii-po-polnoi-reabilitacii-jertv-politiceskih-repressii> (дата обращения: 28 августа 2023 года).
  62. Масанова Л. (сост). Масанов Нурбулат Эдигеевич. Биобиблиография. Алматы, 2017.
  63. Шеретов С. Г. Новейшая история Казахстана (1985–2002 гг.). 2-е изд., перераб. и доп. Алматы: Юрист, 2009.
  64. Алланиязов Т. К. Военное дело кочевников Казахстана: опыт и проблемы изучения. Алматы, 2017.
  65. Ускенбай К., Хаутала Р. Рецензия на книгу Буркитбай Аяган «История Улуг Улуса – Золотой Орды. Курс лекций. – Алматы: Литера-М, 2020. – 224 с. // Вестник Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева. Серия Исторические науки. Философия. Религиоведение. 2022. № 1. С. 202–213.
  66. Сегодня в Акорде под председательством Главы государства Нурсултана Назарбаева состоялось расширенное заседание Правительства.

- URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/akorda\\_news/meetings\\_and\\_sittings/segodnya-v-akorde-pod-predsedatelstvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitelstva](https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/meetings_and_sittings/segodnya-v-akorde-pod-predsedatelstvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitelstva) (дата обращения: 28 августа 2023 года).
67. Ахметов С. Манифест «Ұлы Дала Елі» // Казахстанская правда. 2017. 11 мая. URL: <https://kazpravda.kz/n/manifest-ly-dala-el/> (дата обращения: 01.06.2023).
  68. Декларация по случаю 30-летия установления дипломатических отношений между Российской Федерацией и Республикой Казахстан. URL: <http://kremlin.ru/supplement/5871> (дата обращения: 01.06.2023).
  69. Куттыбаев Д. Политика исторической памяти // Казахстанская правда. 2020. 1 июня. URL: <https://kazpravda.kz/n/politika-istoricheskoy-pamyati/> (дата обращения: 01.06.2023).
  70. Казахстан: политика исторической памяти. 29 мая 2020. URL: <https://dknews.kz/ru/politika/97927-kazahstan-politika-istoricheskoy-pamyati> (дата обращения: 01.06.2023).
  71. Тоқаев Қ.-Ж. Тәуелсіздік бәрінен қымбат // Егемен Қазақстан. 2021. 5 қаңтар. URL: <https://egemen.kz/article/260146-tauelsizdik-barinen-qymbat> (дата обращения: 01.06.2023).
  72. Книги Калибека Даниярова о подлинной истории Казахстана. История Казахского народа и Казахского Государства. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditskaja-semja/danijarov-kalibek/knigi/?fbclid=IwAR3gvymBtkb1USVjkcMR3nxNZQdufqESo1BiagLAsZNUeCa7iYgrdZ39sQ> (дата обращения: 01.06.2023).
  73. Данияров Калибек Каирбаевич. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditskaja-semja/danijarov-kalibek/> (дата обращения: 01.06.2023).
  74. Kalibek Daniarov. Histoire de l'ouloous de Djötchi et de la Horde D'or. Aux sources du peuple kazakh. Traduit du russe par Boris Samkov. URL: [https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire\\_de\\_l\\_ouloous\\_de\\_djotchi\\_et\\_de\\_la\\_horde\\_d\\_or\\_aux\\_sources\\_du\\_peuple\\_kazakh\\_kalibek\\_daniarov-9782343139869-58910.html](https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire_de_l_ouloous_de_djotchi_et_de_la_horde_d_or_aux_sources_du_peuple_kazakh_kalibek_daniarov-9782343139869-58910.html) (дата обращения: 01.06.2023).
  75. Назарбаев: Меня коробит, когда называют казахами Томирис и Чингисхана. URL: <https://informburo.kz/novosti/nazarbaev-menya-korobit-kogda-nazyvayut-kazahami-tomiris-i-chingishana.html> (дата обращения: 01.07.2022).
  76. Ахметбек Нұрсила. Шыңғысхан қазақ па? Шыңғысханмен не үшін МАҚТАН-БАУ керек? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HffXBFAx1Y> (дата обращения: 01.06.2023).
  77. «Шыңғыс хан империясының мұрасы» атты дөңгелек үстел. URL: <https://iie.kz/?p=7266&fbclid=IwAR1oCzKFmzf4fzs3laTV07paVY4saMWYpcEk-9rBGgLertSXQZGpaXyHgOs> (дата обращения: 28.08.2023).
  78. Тілеуберді Әбенайұлы Тыныбайын. Шынына көш, тарих! Шыңғысхан кім? Шыңғысхан тарихы – қазақ тарихы (Шыңғысханның тегі – түрік, діні – ислам, ата мекені – қазақ даласы). 10 томдық. Алматы: Қазақ университеті, 2022.
  79. Казахские ученые раскрывают тайны Великой Степи. URL: <https://vecher.kz/kazakhskie-uchenie-raskrivayut-tayni-velikoy-stepi> (дата обращения: 28.08.2023).
  80. Ержан Исакулов. Правда о тюркских народах и Шыңғыз-хане. URL: <https://kazpravda.kz/n/pravda-o-tyurkskih-narodah-i-shyngyz-hane/?fbclid=IwAR3DAm6OdLtOzLU7NEh2SO8XTrNjPc31oJmCoNkHvYfV4eMWPFXFxxR2U> (дата обращения: 28.08.2023).

81. Ерден Хасенов. Новый сборник материалов «Шыңғыз хан» стал щедрым на сюрпризы и свежие новости. URL: <https://kazpravda.kz/n/novyuy-sbornik-materialov-shyzz-han-stal-shchedrym-na-syurprizy-i-svezhie-novosti/> (дата обращения: 28.08.2023).
82. Дархан Қыдырәлі. Ұлы даланың теңдессіз тарихнамасы // Егемен Қазақстан. 2018. 3 қазан. URL: [https://ult.kz/post/uly-dalanyyn-tendessiz-tarikhnamasy?fbclid=IwAR3lEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZu\\_JgISctKciVw](https://ult.kz/post/uly-dalanyyn-tendessiz-tarikhnamasy?fbclid=IwAR3lEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZu_JgISctKciVw) (дата обращения: 28.08.2023).
83. Зәріпбай Оразбай. Мыңжылдық құпиясының шешімі // Егемен Қазақстан. 2015. 9 желтоқсан. URL: [https://ult.kz/post/mynzhylidyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG\\_SXLP8l2SBbU0ztjfh5LlePsA-PmPCLw5NZ0](https://ult.kz/post/mynzhylidyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG_SXLP8l2SBbU0ztjfh5LlePsA-PmPCLw5NZ0) (дата обращения: 28.08.2023).
84. Президент РК: «Мавзолей Джучи хана должен стать объектом культурного туризма» // Казахстанская правда. 2019. 24 августа. URL: <https://kazpravda.kz/n/mavzoley-dzhuchi-hana-dolzhen-stat-obektom-kulturnogo-turizma-prezident-rk/> (дата обращения: 01.06.2023).
85. Егенбайұлы Ж. Археологические исследования комплекса Жошы-хана // Отан тарихы, 2001, № 2. С. 90–106.
86. Хорош Е. Х. К вопросу о строительной истории мавзолея Жошихан // Научные чтения памяти Н.Э. Масанова. Сборник материалов научно-практической конференции. Алматы, 2009. С.101–109.
87. Қинаятұлы З. Қазақ мемлекеті және Жошы хан. (Үшінші басылымы). Алматы, 2020.
88. Panyushkina Irina P., etc. Chronology of Golden Horde in Kazakhstan: 14C dating of Jochi Khan mausoleum. Radiocarbon, 2022. 64. 2: 323–331.
89. Послание Главы государства Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана. 2019. 2 сентября. URL: [https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses\\_of\\_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana](https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana) (дата обращения: 01.06.2023).
90. Касым-Жомарт Токаев принял участие в заседании дискуссионного клуба «Валдай». 2019. 3 октября. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/international\\_community/foreign\\_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai](https://www.akorda.kz/ru/events/international_community/foreign_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai) (дата обращения: 01.06.2023).
91. Выступление Главы государства Касым-Жомарта Токаева на торжественном собрании по случаю 30-летия Независимости Республики Казахстан. 15 декабря 2021 года. URL: <https://www.akorda.kz/ru/vystuplenie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-na-torzhestvennom-sobranii-posluchayu-30-letiya-nezavisimosti-respubliki-kazahstan-151155> (дата обращения: 01.06.2023).
92. Жошы хан, Едіге батыр, Әзілхан Нұршайықов. Нұр-Сұлтан көшелеріне кімдердің есімі беріледі? URL: [https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshyhan-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2\\_52AbmK0hg87QYUei9605HVCIA4yhVg\\_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo](https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshyhan-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2_52AbmK0hg87QYUei9605HVCIA4yhVg_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo) (дата обращения: 01.06.2023).
93. Бахыт Жанаберген. Жошы-хан и Ленин: кто более важен для казахской истории? URL: <https://qmonitor.kz/society/5817> (дата обращения: 28.08.2023).
94. Молдабаев Дулат. Степной Рим кочевой цивилизации // Казахстанская правда. 2021. 31 мая. URL: <https://kazpravda.kz/n/stepnoy-rim-kochevoy-tsivilizatsii/> (дата обращения: 01.06.2023).

95. Кыдырали Дархан. Улус Джучи через призму духовного возрождения // Казахстанская правда. 2021. 15 октября. URL: <https://kazpravda.kz/n/ulus-dzhuchi-cherez-prizmu-duhovnogo-vozhrozhdeniya-n4/> (дата обращения: 01.06.2023).
96. Козырев Тимур. Независимый Казахстан: Борьба за прошлое. Астана, 2013.
97. Нурсеитова Торгын. Тимур Козырев: Золотая Орда была великой евразийской сверхдержавой, как и Советский Союз // Zakon.kz. 2014. 03 октября. URL: <https://www.zakon.kz/4657361-timur-kozyrev-zolotaja-orda-byla.html> (дата обращения: 01.06.2023).
98. Паниев Юрий. Националисты и русофобы у Токаева не приживутся // Независимая газета. 2022. 7 февраля. URL: [https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7\\_8365\\_kazakhstan.html](https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7_8365_kazakhstan.html) (дата обращения: 01.06.2023).
99. Yerkin A. The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs // InterConf. 2021. № 75. P. 148–154. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/2709-4685/issue/view/19-20.09.2021/120> (дата обращения: 01.06.2023).
100. Учебник «Общeturкская история» начали использовать в школах Азербайджана, Казахстана и Турции. 2020. 22 февраля. URL: <https://twesco.org/post/184> (дата обращения: 01.06.2023).

## THE SYMBOLIC DISCOURSE OF POWER AND THE CONTEMPORARY POLITICS OF MEMORY

Yet how can I resign myself to  
seeing you appear in no more  
than a few chance references?

Marc Bloch, May 10, 1941

A famous Kazakh historian and ethnosemiologist, Doctor of Historical Sciences, Professor Anuar Abitaevich Galiev was the ideological inspirer and the first scientific director of the project of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan "Languages of Kazakh culture as the basis of ethnic identity: semiotics and semantics". He passed away on 19 May 2022 [1, p. 152].

At the request of his colleagues, co-executors of this project, and according to the decision of the National Scientific Council in the direction of "Research in the field of social and human sciences" of the Committee of Science of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan, my nomination was proposed and approved as the new head of the project. To the best of my ability I tried to summarise some ideas and texts of Anuar Abitaevich Galiev and to complete them with some of my own considerations.

The words in the epigraph belong to the outstanding French historian Marc Bloch (1886-1944), the author of the immortal book "Apologie pour l'histoire, or The Historian's Craft" [2, p. 3]. He addressed them to his friend Lucien Febvre (1878-1956), the author of another remarkable book "Fights for History" [3]. I cite these words here also because some of the contents of this chapter were written and partly published in earlier works by my friend, colleague and like-minded friend Anuar Abitaevich Galiev (1959-2022), while other parts originated in conversations and discussions with him and therefore, I dared to put his name as the author. According to his advice I studied some studies devoted to the problems of mythologisation of history, the invention of the past (traditions), the search for identity, and the reflection of historical processes in school history textbooks. He introduced me to a classic book by another French historian and representative of the Annales school, Marc Ferro (1924-2021), *The Use and Abuse of History: Or How the Past Is Taught* [4], which, among other things, prompted some of the ideas in this part of the monograph.

Anuar Galiev, a famous Kazakh scholar, Doctor of Historical Sciences, Professor, was an academician of the Academy of Cultural Heritages (Finland-Greece), member of the Executive Committee of the International Association for Semiotic Studies, Visiting Professor at the Institute of Open Community at Central European University (Budapest) and the International Institute for Semiotic Studies (Imatra, Finland). He left a rich scientific heritage [5]. I am sure that his biographers will conduct thorough biobibliographical searches and establish the exact number, topics and focus of all his research in the future. On the anniversary of Anuar



Galiev's death his colleagues and students prepared a bibliographical index of his works [6], held an international scientific-practical conference and published its proceedings "Actual Problems of Methodology of Oriental Studies" [7].

Klara Khafizova [8], Ablet Kamalov [9], other colleagues and friends [10; 11; 12; 13] wrote about their memories about their colleague Anuar Galiev and his scientific heritage. Historian Zhanat Makasheva published a small review of the scholar's scientific heritage [14], and his mentorship was written about by his students [15; 16].

Anuar Galiev has written 30 scientific monographs, popular science books and textbooks, more than 200 scientific articles and conference reports, and Anuar Abitayevich often talked to the media [6].

Many years the main direction of his scientific research was focused on the problems of mythologised history, its role, influence on ethnic and political processes in Turkic-speaking peoples from the early Middle Ages to the present day. The list of his works includes about 70 scientific publications on the problems of mythologisation of the history of Turks, Kazakhs and other peoples of Central Asia [6]. As far as I know, Anuar Galiev's doctoral dissertation remains the only one in Kazakhstan that is directly devoted to the topic of mythologisation [17].

Another most important area of his research was semiotics and methods of semiotic research in historical science. He was one of the first in Kazakhstan who realised the importance of methods of semiotic analysis and put them at the heart of his doctoral thesis. During our private conversations, Anuar Abitayevich shared his vision of this scientific direction. In his fair opinion, ethnosemiotic research in Kazakhstan had been presented before. For example, Yuri Zuev's remarkable historical research on Turkic mythology was in fact a vivid example of a usage of the methods of semiotic analysis. Today, according to Anuar Galiev, one of the leading Kazakhstani ethnosemioticians is Emma Usmanova, who successfully uses semiotic methods in the archaeology of the Bronze Age. The contribution of Anuar Galiev himself to semiotic research can be better described by specialists in this field.

Anuar Galiev's scientific research is directly related to and devoted to the problems of nation-building in the countries of Central Asia, which is carried out, among other things, through the relevant politics of memory, or historical and symbolic politics. His latest monograph, which he did not get the chance to see and hold in his hands, is called "Political Culture of Eastern Countries". It was written in co-authorship with colleagues from the Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World languages [18]. In this book he examines the symbolic politics in the Turkic-speaking states of Central Asia in details. The enormous theoretical and factual material given in is very important for understanding the peculiarities of memory politics. Anuar Galiev wrote that "Political culture is connected by a thousand threads with symbolic politics, which is implemented in the form of signs or iconic phenomena, many of which, being fiction or myth, serve to achieve certain goals, first of all..., to legitimise the objectives of both foreign and domestic policy" [18, c. 37].

\*\*\*

*In search of precursor state.* The collapse of the Soviet state and the acquisition of sovereignty by the republics of Soviet Central Asia, which then became Central Asia, initiated their own politics of memory in these countries, the search for a new identity and nation-building. The formation of new states is always accompanied by the formation of a politics of memory. Its functions are to unite the nation, legitimise existing borders and territory, and justify foreign and domestic policies. Below, we will consider the main provisions of memory politics in various states of post-Soviet Central Asia and after that the peculiarities of the historical policy of Kazakhstan on the example of the Golden Horde.

One of the functions performed by the state is the implementation of domestic and foreign policy. To this end a number of instruments are used, and first of all politics of memory ("commemorative" or "historical politics", "politics of the past", "collective" or "public memory", "memory games", "memory wars", etc.). Consequently, it has an instrumental character and certain political goals are achieved by its means, including the legitimisation of the ruling regime, party, clan, etc., perceptions of the antiquity of a nation and its ethnic territory are consolidated, and territorial claims to neighbours receive an "evidential basis". Some countries try to get reparations for former wars. Modern history gives us a huge number of examples of the use of historical politics, often leading to conflicts between states (Greece and Macedonia, Japan on the one hand, China and South Korea on the other, etc.).

The politics of memory uses a variety of different, sometimes diametrically opposed subjects: the memory of a nation's trauma and often mythologised and hyperbolised representations of its former power. This flexibility of memory politics allows it to shape historical consciousness for a certain period of time.

The formation of politics of memory is especially relevant for young states, including those, formed in the post-Soviet space. It helps to reduce economic difficulties, as it successfully uses cyclic view of time ("our ancestors were great, we have difficulties now but in the future we will enjoy unprecedented prosperity"). It justifies the existence of a given nation on a given territory since ancient times, territorial claims to its neighbours, and more.

National memory is multidimensional and pursues a variety of objectives. Nevertheless, a number of obligatory elements can be identified in its structure. Thus, one of them is the trauma memory experienced by this or that nation [19, pp. 66–68, 98, 225]. Another crucial element is the myth of the great precursor state (the so-called "Golden Age"). These two elements form a kind of binary opposition and are different sides of the same coin. Indeed, the myth of the greatness of the people in the past, draws a strong, powerful and cultural state. There is no need of looking far for other examples. J. Werch in his latest monograph says that the Chinese like to recall the "Century of humiliation" but at the same time we know that they are proud of their ancient history and culture [20]. The collective memory of Kyrgyzstan combines "great power" and Urkun (tragic events of 1916), Armenians remember the genocide of 1915 along

with Great Armenia. We cannot fail to mention the problem raised by Professor Wertsch in the above-mentioned book: the different interpretations of the same events. If we turn to the post-Soviet space, we see that the same Mongol period is interpreted differently among today's independent states. In Russia and Tajikistan, it is a deepest trauma [21, p. 167; 22, pp. 301–302; 23; 24], meanwhile in Tatarstan, it is a period of greatness [25]. Since the elements of national policy are quite numerous and each of them deserves a separate study, and some of them were addressed by one of the authors of this chapter earlier [26, pp. 89-93; 27, pp. 29–34], here, we will dwell only on the consideration of the formation of perceptions of the great precursor state in the Central Asian region and, first of all, in Kazakhstan.

Almost all the classics of nationalism and nation-building theory, primarily the constructivists Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, and Ernest Gellner, have noted the instrumental role of history, primarily the “politics of memory” or “commemorative politics” in the formation and establishment of new states [28; 29; 30; 31]. A classic example is the one considered by Benedict Anderson in *Imagined Communities*, by which he illustrated the use of the Angkor temple in the formation of Kampuchea [28, pp. 255–265].

“Where the history is at the service of identity formation,” writes Aleida Assmann, “where history is learnt by citizens and appealed to by politicians, we can speak of ‘political’ or ‘national’ memory. In contrast to the multi-voiced social memory, which is the memory “from below” and which disappears again and again with the change of generations, national memory turns out to be a long-term and much more unified construction, which is fixed by political institutions, influencing society “from the top” [19, p. 35]. The important thing in the quoted fragment of the work is the idea of the short-term nature of the national memory itself and the memory policy artificially constructed by the top.

An equally important methodological position in the study of the politics of memory is that the latter can be considered as one of the main areas of symbolic politics. In any case, the politics of memory is not part of the science of history, but a function of politics.

In the opinion shared by Olga Malinova: «Politics does not work with the past (because it is something that no longer exists) but with social representations of the past. In this case, it deals not so much with *history* – a systematic reconstruction of the past based on critical selection – but with what is commonly called *collective memory*, i.e. with socially shared cultural knowledge about the past, which is based on different sources and is characterised by fundamental incompleteness and selectivity» [32, p. 32].

In the territory of the former Soviet Union, one of those who was the first developing the problem of usage the element of commemorative politics as the existence of an ancient precursor state of this or that modern post-Soviet entity is Victor Shnirelman [33, p. 70-86]. He also paid much attention to such subjects that are relevant for the post-Soviet states of Central Asia as the heritage of the ancient Alans and Khazar Kaganate [34; 35]. As for the demonisation of the role

of nomads in the history of this or that people, country and humanity as a whole, the real motives of such perceptions are perfectly revealed in Anatoly Khazanov's monograph "Nomads and the outside world" [36, p. 68].

If we discuss about the historiographical tradition of identifying the succession of Kazakhs from the Golden Horde (Ulus of Jochi), it should be said that Shokan Valikhanov wrote about it, pointing to the available folklore material. Naturally, being a professional orientalist, he did not identify Kazakhs with the Golden Horde. His expression "according to their (legends), the Kyrgyz people (Kazakhs. - A.G., K.U.) consider themselves (descendants) of the Tatars of the Golden Horde, which in heroic poems – *jirs* – is called (nogailynynyn uz yurt / numerous Nogai people), and the hero of all their poems – the Golden Horde Nogai: Idegei, his escape to Tamerlan and his expulsion by him" [37, p. 163] modern authors opinions indicate that Valikhanov "repeatedly emphasised the continuity of the Kazakhs and the Golden Horde" [38, p. 53; 39, p. 45]. Whereas, firstly, we are not mentioning about the people as a whole but "the social group of Chingizids" [37, p. 369], and secondly, here and further he speaks about Nogai legends, and this is a later period. In any case, it is not a question of identifying the two states. This step was taken by one of the "fathers" of Kazakh mythologised history, candidate of technical sciences Kalibek Daniyarov, whose works have no ties to science itself, proclaimed Genghis Khan as an ethnic Kazakh, and his empire as the First Kazakh state, and the Golden Horde as the Second Kazakh state [40]. The inconsistency of all these statements of Daniyarov is well shown in the book by Klavdia Pischulina [41, p. 335–345]. Nevertheless, Daniyarov's ideas proved to be popular and in a great demand. Following the "man with technical background" – Daniyarov, Kazakh historians as Amanzhol Kuzembayuly and Erkin Abil in the textbook "History of the Republic of Kazakhstan" also called the Golden Horde (they called it "Ulug Ulus") the first centralised Kipchak (ancient Kazakh) state in the history [42, p. 83]. This "Daniyarov-like" ambitious statement was also subjected to the scientific criticism [41, p. 344; 43, p. 74–78]. Daniyarov's baton was picked up by Anatoly Olovintsev, whose book, postulating the Turkic-speaking Mongols, went through several editions [44]. Even now, the thesis about the ethnicity of Genghis Khan is the cornerstone of the mythologised version of the history of Kazakhstan.

In the Republic of Uzbekistan, the Institute of History, Institute of archaeological research named after Y.Gulyamov are involved in the formation and implementation of politics of memory. In 2012 the Karakalpak Scientific Research Institute of the Humanities was established on the ground of association of the Institute of Language and Literature named after N. Davkaraev and the Institute of History, Archaeology and Ethnography. The centrepiece of Uzbekistan's new historical policy belongs to Amir Temur, who was named one of the founders of Uzbek nationhood. Monuments have been erected and museums opened in his honour. The image of the monument to Amir Temur has been duplicated on money, postage stamps and State awards. A museum dedicated to the history of Central Asia during the reign of Amir Temur and the representatives of the dynasty he founded was opened in the centre of Tashkent. The State Museum of the Temurids History was opened in 1996 on the initiative of President Islam

Karimov, in honour of the 660th anniversary of the birth of Amir Temur, who was given a central role in the memory politics of independent Uzbekistan. For details, see: [18, p. 67-74].

The fundamental research is carried out by the Institute of History and Cultural Heritage of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic. The main areas of research are the following: – the history of formation and development of Kyrgyz nationhood from antiquity up to the present time; – the processes of democratisation of modern Kyrgyzstan, the development of civil society; – the interaction of world civilisations on the route of the Great Silk Road, the emergence of medieval settlements, cities and communications; – ethnic history and cultural heritage of the peoples of Kyrgyzstan [45].

In 2012, by the decree of the President of the Kyrgyz Republic, the Commission for the Development of Historical Science under the President was formed and the Muras Foundation for Historical and Cultural Heritage of the People of Kyrgyzstan was established [46]. On 30 December 2016, President Almazbek Atambaev, signed a decree "On declaring that the year 2016 as the Year of History and Culture". The Decree stated that "the year 2016 marks the 25th anniversary of the state independence of the Kyrgyz Republic. Kyrgyz people and the entire Turkic world celebrate the 1000th anniversary of the great thinker Yusuf Balasaguni. These events and personalities played a huge role in the formation of Kyrgyz statehood and occupy a special place in the historical and cultural heritage of the people of Kyrgyzstan [47]. On 2 November 2017, the Kyrgyz Parliament approved a resolution that transforms the Soviet-era holiday, October Revolution Day, into a two-day holiday called Days of History and Ancestral Remembrance [48]. The Kyrgyz Kaganate is designated as the ancestor state, mention of which is always accompanied by the definition of "great power". However, the history of the people is constantly being extended and recently it was pushed back several millennia [49]. Among the important events celebrated in the republic during the period of independence are the 1000th anniversary of Manas and the 3000th anniversary of the city of Osh. See also: [18, c. 100–113].

In independent Turkmenistan, memory policy can probably be divided into two periods, coinciding with the rule of two presidents. Under Saparmurad Niyazov, the Institute of History gained a very high status under the government. Large-scale excavations were carried out in the country, involving renowned archaeologists, and historians travelled to various countries in search of material on the Turkmens. The main ideas of understanding the historical path of the country were laid down in the book of the President "Ruhnama". Its study became compulsory for citizens of all ages. The "Ruhnama" was first published in 2001. This work outlines the main provisions of the new national history: the exceptional antiquity of the Turkmen people (several thousand years), cultural regeneration (domestication of wheat – ak bugday), foundation of many states.

Turkic mythology's heroes monuments have been erected in the centre of Ashgabat, among many of them are considered ethnarchs of the Turkmen people. Mr. Niyazov, the first President of the country, in whose honour pompous

monuments were erected and various geographical objects were named, was probably to be among them. In turn, at Niyazov's suggestion, the months of the year were renamed, an attempt to immortalise the memory of his mother. The country's new president, Gurbanguly Berdimuhamedov, has pursued a similar policy of remembrance, and all sites associated with Turkmenbashi are being renamed again. At the same time, the status of the Institute of History was downgraded. In March 2022, his son Serdar Berdymukhamedov came to power in the country. For details, see: [18, p. 87–100].

The main tone in the development of historical science in Tajikistan is set by the A. Donish Institute of History, Archaeology and Ethnography, which was organised in 1951 and it is the oldest scientific institution of the Republican Academy of Sciences. The Institute was headed by Academician Rahim Masov in the period of starting from 1988 up to 2015. Since 2015, the director of the Institute is Doctor of Historical Sciences, Professor Zikrie Akrami. In 2019, Nasrullo Ubaidullo (Nasrullo Ubaidulloev) was appointed as the new director [50]. As far as is known, Tajikistan is the only Iranian-speaking country in post-Soviet Central Asia. Undoubtedly, this circumstance has an impact on the politics of memory in Tajikistan. First of all, it is expressed in emphasising the autochthony of Iranian peoples, in contrast to the Turkic-speaking ethnic groups surrounding them. Autochthonousness is justified by various means and, above all, by constructing a link with the past and with the territory: the Leninabad province is renamed the Sogdian province, the monetary unit is called "somoni" after the name of the medieval state. Autochthony allows to claim all the ancient historical heritage in the region and, most importantly, the ancient cities of Samarkand and Bukhara. Genghis Khan in this country, unlike the Turkic-speaking countries of the region, is regarded exclusively as a barbarian who destroyed the ancient civilisation. Tajikistan now celebrates 64 holidays, including the Victory Day. But this holiday is dissonant with the Aryan discourse widely propagated in the country. The year 2006 was declared as the Year of Aryan Civilisation. The Aryan idea in Tajikistan is the centre of historical policy. It provides important political objectives: to unite the nation by appealing to united ancient ancestors, to give Tajiks the glory of the oldest civilisations. This idea creates deep cultural and historical grounds for alliances with Russia and with Iran, and allows a sharp distinction to be drawn between Tajiks and Uzbeks, portraying them as peoples with very different origins, including "racial" ones. This was the rationale behind the state-sponsored broad campaign to celebrate the Year of Aryan Civilisation, held from 2001–2006 and culminating in the ceremonial honouring of "Aryan ancestors" in September 2006. At the beginning of the twenty-first century, "Aryanism" served as the official national idea in Tajikistan and was actively promoted by the authorities. The media, schools, and fiction were used for this purpose [51, p. 220].

The politics of memory in independent Kazakhstan. We can see that while our regional neighbours have a key idea shaping the politics of memory, in Kazakhstan it is difficult to find anything similar in the commemorative politics of the state in the three decades after independence. Moreover, it can be argued that in our country there was no clear modern concept of understanding the

history of development and formation of Kazakhstan at all. To be more precise, the line, outlined during the period of domination of “the only correct doctrine”, continued to develop here. This line, as it is supposed to be, was primordialist, where all previous state formations developed in strict accordance with the “class” theory with adjustments taking into account the far-fetched version of feudalism, the so-called patriarchal-parental feudal system. The primordialist understanding of history can also be traced in the “Concept of the formation of historical consciousness in the Republic of Kazakhstan” adopted in 1995, which largely predetermined the course of the politics of memory. The continuity of Kazakhstan history, the succession of the cultures of the peoples who inhabited the country, the continuation in the history of the Kazakh people of the traditions and culture of the nomadic Turkic-speaking tribes of Eurasia, the autochthony of the Kazakhs for the territory of the country are fundamental ideas that can become the basis of historical knowledge. The continuity of the history of Kazakhstan means that the tribes and peoples living on its territory were mainly the original aboriginal population. They did not disappear without a trace, but were influenced by different ethnoses, changed ethnonyms, gave rise to other peoples. The genealogical chain of kinship, community of origin of peoples can be continuously traced from modern Kazakhs to Sakas, Wusuns, Kanglys and further – tribes of Andronovo culture.

The idea of the continuity of the history of Kazakhstan is connected with the idea of the continuity of origin, history and culture of the peoples who inhabited the country. According to anthropological features, they were representatives of mixed Caucasoid-Mongoloid type, according to linguistic characteristics – mainly representatives of Turkic-speaking tribes, according to the type of civilisation – carriers of predominantly nomadic civilisation. The Kazakh people became the successor of the history and culture of the peoples who inhabited Kazakhstan, the bearer of their inherent way of life, language and culture.

This concept lists ancient and medieval tribes, but does not name the great states on the basis of which the Kazakh khanate emerged and holds the idea of refusing to consider the history of Kazakhs and Kazakhstan as it was based only on nomadism: “it is impossible to reduce the history of Kazakhstan solely to the history of nomads. And the very concept of nomadism needs a new interpretation, which implies the consideration of transitional to sedentary forms. So, for example, urban culture in the territory of Kazakhstan was part of both nomadic and sedentary civilisations” [52, p. 23].

Kazakhstan officially celebrates such state and national holidays as New Year’s Day (1–2 January), International Women’s Day (8 March), Nauryz meiramy (21–23 March), the Day of Unity of the People of Kazakhstan (1 May), Defender of the Fatherland Day (7 May), Victory Day (9 May), Capital Day (6 July), Constitution Day (30 August), Republic Day (25 October), Independence Day (16 December) [53]. Among the unofficial holidays are the Day of Remembrance of Victims of Political Repression and Famine (31 May), the Day of State Symbols of the Republic of Kazakhstan (4 June), Abai Day (10 August), and the Day of Closure of the

Semipalatinsk Nuclear Test Site (29 August) [54]. Since 2016, in Kazakhstan there is the Day of Gratitude (1 March), when representatives of different peoples, who by fate found themselves on the Kazakh land, can thank each other and Kazakhs for the care and hospitality during the years of repression and deportation of peoples. Undoubtedly, this holiday should show on a symbolic level the primary role of the Kazakh ethnos in the history of the state. In his speech on the occasion of this holiday Nursultan Nazarbayev noted the main pages of the tragic history of Kazakhs in the Soviet period and said that on his "instructions, these pages of our history will be reflected in the expositions of the new Museum of National History in Astana" [55].

The institutionalisation of the national version of the history is entrusted to a number of specialised institutions as the Institute of History and Ethnology, the Institute of Archaeology and the Institute of Oriental Studies. The Institute of History of the State was established in 2008. Its purpose is systematic and theoretical substantiation of the modern history of Kazakhstan and substantiation of the role of the First President in the formation of Kazakh nationhood. The Historical and Cultural Centre of the First President was opened in 2011 in Temirtau with the participation of the Head of State - Nursultan Nazarbayev. The purpose of the centre is to reveal through the prism of the President's biography the theme of the formation of Independent Kazakhstan and the giant of heavy industry – Kazakhstan's Magnitka. An indicator of changes in symbolic policy is the history of the Almaty residence of the president.

The building was conceived back in the Soviet years as a branch of the Lenin Museum. After gaining sovereignty, the building changed its purpose and became the residence of the President of Kazakhstan Nursultan Nazarbayev. During the tragic events of January 2022 (Qantar-2022), it was seized and burnt by protesters, after this, by the decision of President Kassym-Jomart Tokayev, it was demolished and a public garden was laid out in its place [56]. In addition, many other sites related to Nazarbayev's activities were opened in the country, which is undoubtedly related to the existing politics of memory. In particular, the Museum of the First President of the Republic of Kazakhstan was opened at the place of his former residence in Astana. The Nazarbayev Memorial Museum was opened in Nazarbayev's native aul Shamalgan (Chemolgan). The institutionalisation of the version of history existing at the time was also entrusted to museums. The emerging policy of memory in the process of nation-building often emphasises the criminality of the previous regime and includes the demonstration of those atrocities that were previously silenced. Undoubtedly, the Stalinist era is among them.

A museum and memorial complex for victims of political repression and totalitarianism was opened on 31 May 2007 on the site of the Akmol concentration camp of wives of traitors to the motherland (ALZHIR), where more than 18,000 women were held [57]. As part of the decommunisation that took place in all post-communist countries and the related commemoration of the victims of the communist regime, Kazakhstan has erected monuments to the



victims of political repression in various regions of the country and to the victims of famine (asharshylyk).

At the same time, monuments to Lenin and Russian Bolsheviks were moved to specially designated locations, usually in remote areas of the cities. Monuments to Kazakh Bolsheviks remained in their original places. The same applies to street names. Of course, it cannot be said that there is a complete eradication of the memory of the joint past.

During the period of independence, monuments-busts were erected to the great Russian poet – Alexander Pushkin and the great Ukrainian poet – Taras Shevchenko, the Uyghur composer – Kuddus Kujamyarov, the Soviet singer of Korean origin – Viktor Tsoy, the Indian politician – Mahatma Gandhi, and the British rock band – the Beatles. Almaty has streets named in honour of the Kyrgyz epic hero Manas, the Central Asian explorer – Grigory Potanin, and even a Russian general, one of the greatest figures of the period of the conquest of Central Asia, the governor of the Semirechensk region – Gerasim Kolpakovsky. Over the years of independence, the names of towns, auls and streets in Kazakhstan have been changed and this process is still ongoing.

Since monuments are visual embodiments of historical memory, various ethnic groups try to immortalise their heroes. For example, the Armenian community of Aktobe without proper permits erected a monument to Levon Mirzoyan, the former First Secretary of the Kazakh Regional Party Committee. As he was involved in mass political repressions, this act caused a negative reaction of the Kazakh intelligentsia. The attempt to erect a monument to the last Russian emperor in the north of Kazakhstan caused the same reaction.

One of the latest trends is the construction of monuments to the first President of Kazakhstan Nursultan Nazarbayev, renaming of the capital of Kazakhstan and the central street in his honour. In many respects the course of memory policy was predetermined by the above-mentioned “Concept of formation of historical consciousness in the Republic of Kazakhstan”. The importance of adopting such a document in the process of building a new state is dissonant with the attitude to the memory of the historical past. Thus, in recent years, such events as the 550th anniversary of the formation of the Kazakh Khanate (2015), the 100th anniversary of the uprising of the peoples of Central Asia (2016) [58], the 100th anniversary of the establishment of the “Alash” party and the Alash autonomy have been left without due attention or practically unnoticed. All these events are important milestones in the history of Kazakh statehood, but the scale of their honouring did not allow them to take their proper place in commemorative politics.

As to the idea, so important to essentially nation-building subject as a powerful precursor state, it was practically absent. Meanwhile, for Kazakhstan it is more relevant than for any other Central Asian state. We mean the regular statements of the top establishment (including the President) of the neighbouring state about the absence of any tradition of state existence among Kazakhs and about the fact that Kazakhstan itself was actually formed on lands given by its neighbours.

In such conditions, the search for a precursor state became vital. Naturally, ordinary kaganates, sultanates, khanates that existed in Kazakhstan in different periods of the history are not suitable for the role of such a state. The main requirement for such a state, in conditions of territorial claims from neighbours is a large territory, maximally including the territory of modern Kazakhstan. In the first years of independence, the function of fixing in the minds of both its citizens and foreigners the idea of the primordial borders was performed by the most frequently used in politics, simple but widely replicated drawing of the map of the republic in the existing borders on the currency signs. In recent years, due to the intensification of territorial claims, there has been an urgent need for a myth similar to those already created by neighbours. That requirement, mentioned above, was most of all met by the Golden Horde. Before we talk about the Golden Horde in contemporary politics of memory, we should briefly characterise the presence of historical politics properly in "New Kazakhstan".

*The historical policy of Kazakhstan.* Is it possible to say that modern Kazakhstan has a historical policy in general, and specifically in the field of the Golden Horde, what is its essence and expression?

Researchers of historical politics continue to argue about the essence of terms and definitions. We will not delve into the history of the issue and recommend the collective work edited by Alexei Miller "Historical Politics in the XXI century" [56]. [59]. According to the authors of this book, this concept originated in Germany in the era of Helmut Kohl (*Geschichtspolitik*), then it was borrowed from them by Polish historians (*polityka historyczna*) [60, p. 9].

Supporters of historical policy argue that it has always been there, because the state needs to use history to promote healthy patriotism, to oppose "distortions" of history in the country and abroad. In their opinion, there is nothing fundamentally new in this, everyone has always done this way and does so, on the contrary, the "abnormal" is a situation where the state does not have a clear and vigorous historical policy [60, p. 9]. Thus, historical policy is a set of techniques and methods by means of which the state or other political forces, using administrative and financial resources, seek to approve certain interpretations of historical events as dominant in the interests of the ruling party [59, p. 19].

In view of the foregoing, we can state with certainty the existence of its own historical policy (politics of memory) in Kazakhstan. Researchers identify five methods of historical policy. Their application in practice indicates the presence of historical policy in the life of the state and society [59, p. 18–20]:

1. *Creation of special institutions to impose interpretations of the past that are favourable to the state.* Above we listed the specialised institutions in Kazakhstan, which are responsible for institutionalising the national version of the history. Under the new president in 2021, one more institute was added to the four previous ones (history and ethnology; archaeology; oriental studies; history of the state): the "Scientific Institute for the Study of Ulus of Jochi" was opened by a decree of Kazakhstan government. At the same time, official sources, media and expert circles circulated information about the need to open an "Institute of

National Memory on Political Repression” [61]. The work of the commission for the full rehabilitation of victims of political repressions, as well as the former state programmes “Cultural Heritage”, “People in the Flow of History”, “Archive – 2025” belong to the same point.

2. *Political interference on media activities.* Media activities in Kazakhstan are regulated by the relevant law, according to which the Government of the Republic of Kazakhstan develops and ensures the implementation of the main directions of state policy in the field of mass media, pursues state information policy through a state order, carries out compulsory registration, and issues accreditation to journalists.

3. *Manipulation of archives.* The activities of archival institutions in Kazakhstan are regulated by the law “On the National Archive Fund and Archives”, according to which there are restrictions on the use of documents of the National Archive Fund containing state and non-state secrets. A substantial amount of historical documents on the Soviet period remains classified. On 24 November 2020, the President of the Republic of Kazakhstan, Kassym-Jomart Tokayev, signed a decree on the State Commission for the full rehabilitation of victims of political repression. The Commission and its chairman make decisions to ensure access for members of the State Commission and experts to materials on victims of political repression located in closed fonds, archives of the President of the Republic of Kazakhstan, the Ministry of Internal Affairs, the National Security Committee, prosecutor’s offices, other state bodies and organisations.

4. *Control over the activities of historians, moral and/or material encouragement or pressure.* Various forms of encouragement or pressure on historians of Kazakhstan using administrative and financial levers are present in the state policy, nevertheless, it is more difficult to find documentary evidence of this. From the previous practice in this area, we can cite the example of Doctor of Historical Sciences Nurbulat Masanov, who was dismissed from the university in 1998 after high-profile scientific articles and political statements [62, p. 12–14]. The same fate befell historian Sergei Sheretov, author of the book “Modern History of Kazakhstan” [63], who was forced to resign from the university, and later changed the field of scientific activity altogether. There are reverse examples when individual historians, despite criticism and accusations of plagiarism, continue to be encouraged and appointed to high administrative positions [64, p. 37; 65, p. 202–213].

5. *Political interference in the content of textbooks and history teaching programmes.* The content of textbooks and programmes for teaching history in Kazakhstan is regulated by the “Rules for the provision of textbooks and teaching materials to students and pupils of state educational organisations”, approved by the order of the Minister of Education and Science of the Republic of Kazakhstan. Control over the education system, the most important prerogative of the historical policy of the state, which in Kazakhstan is carried out in full measure through the system of the state compulsory standard of education, standard curriculum. Even on the initiative of the first President of Kazakhstan

Nursultan Nazarbayev in 2013, under the leadership of State Secretary Marat Tazhin, an interdepartmental working group on the study of national history was created, which developed the programme "People in the flow of history". Its goal was "to create conditions for a qualitative breakthrough in the historical science of Kazakhstan on the basis of advanced methodology and techniques, to expand the horizons of the national history of Kazakhs, to form a new historical worldview of the nation, as well as to comprehend two decades of the modern history of our country". The President instructed a working group to create a "canonical textbook" on Kazakhstan's history. On 11 October 2013, at a government meeting, Nazarbayev said: "I believe that history, like the Constitution, should be written and approved by professionals. It is such specialists that we should attract for this serious endeavour. We will continue to approach this issue with utmost objectivity and reliability". However, the assignment to create a canonical textbook on national history was not fulfilled, and the President criticised the work of the Secretary of State (information about this can be found in official sources [66]. The idea of writing a "canonical textbook" did not disappear. In 2017, Serik Akhmetov, head of the secretariat of the state secretary of the RK, wrote in "Kazakhstanskaya Pravda": "our society is in dire need of a canonical textbook on the history of the country..., the future classical textbook should be freed from various kinds of ideological diktat and inherent stamps" [67]. As we can see, the state in Kazakhstan pursues an active historical policy. All the above methods are present in Kazakhstan in one way or another, which indicates the full-fledged implementation of historical policy.

This list also includes the impact of the state on the symbolic sphere (creation and promotion of the pantheon of historical figures, establishment of memorial days and plaques, holding commemorative actions, etc.) and the adoption of laws aimed at dogmatising one or another interpretation of historical events, and the creation of all kinds of commissions on national history. A vivid example of this is the adoption of the "Declaration on the occasion of the 30th anniversary of the establishment of diplomatic relations between the Russian Federation and the Republic of Kazakhstan", signed by the Presidents of the two countries Kassym-Jomart Tokayev and Vladimir Putin in Moscow on 28 November 2022. Its final paragraph reads: "The Russian Federation and the Republic of Kazakhstan do not accept any attempts to falsify, rewrite and "blacken" the common history of the two countries, which is the most important basis of allied relations between the Russian Federation and the Republic of Kazakhstan, are committed to the careful preservation of the historical truth about the Second World War, the decisive role of the multinational people of the Soviet Union in the defeat of Nazi Germany" [68]. In 2020, Deputy Chairman of the Assembly of the People of Kazakhstan Zhansait Tuimebayev (now he is the rector of KazNU named after al-Farabi) speaking at the international conference "Kazakhstan: the policy of historical memory" in Nur-Sultan (modern Astana) said that "the policy of historical memory of Kazakhstan is not directed against anyone, but it is a field of internal spiritual work of our society", it brings together and unites peoples, poles of national consciousness, horizons of the past, present and future [69; 70].

On 5 January 2021, the President of Kazakhstan Kassym-Jomart Tokayev published in the newspaper "Egemen Kazakhstan" the article "Tauelsizdik barinen kymbat" ("Independence is more valuable than anything") in which he outlined the main priorities in the field of historical policy of Kazakhstan [71]. According to the Head of the State, each nation should write its own history from the position of its national interests: "Arbir halyk ozinin argy-bergi tarikhyn ozi zhazuga tiis.... ", "Ulttyk mudde turgysynan...", "Ulttyk muddemizge sai" (Every nation should write its own history", "without being influenced by foreign ideology", "in accordance with our national interests"). The important moments of national history voiced in this article draw the attention of the expert community to the tragic events of the past – the Dzungar invasion, famine (alapat ashharshylyk, zulmat), repressions, World War II, Semipalatinsk nuclear tests, December 1986 events.

These and other objects of commemoration will obviously be reflected in a new academic publication on the history of Kazakhstan, to the preparation of which, the President instructed to begin "without a delay". He sees the revival of our historical consciousness in this (Kazakstannin Akademiyalyk ulgydegi zhana tarihin zhazudy dereu bastau kerek. Tuptep kelgende, tarihi sanany zhangyrtu maselesinin tuyini – osy). At the same time, the external foreign audience is also the object of Kazakhstan's politics of memory. The President ordered to prepare a brief history of Kazakhstan and translate it into the main languages of the world for this audience (shetel auditoriyasina arnalgan Kazakstannin kyskasha tarihin zhazyp, alemnin negizgi tilderine audarudu usynamin). Based on the President's opinion, the deep roots of national history going back to the antiquity should be studied by historians, not politicians (tarikhpen sayasatkerler emes, tarikhshylar analysuy kerek) [71].

*The Golden Horde is a new precursor state.* The essential element of modern historical policy of Kazakhstan is the Golden Horde, specifically, its place and role in the history of national nationhood. This medieval state was elected as the leading state – the precursor of the Kazakh state. In this context, everywhere in the mass media the Golden Horde that became known as its late Turkic name "Ulug Ulus", is repeatedly mentioned in official speeches of statesmen. Before quoting official documents on this issue, let us try to understand the reasons why the Golden Horde was chosen as the precursor of the Kazakh state, and in a number of cases it is directly called the Kazakh state. At the beginning of the chapter, we mentioned the ideas of the candidate of technical sciences – Kalibek Daniyarov. His books available to the average reader for 25 years, today they are still in the public domain [72]. As far as we know, he was the very first man who proposed his idea that can be conditionally expressed as follows: "Genghis khan is a Kazakh and the Golden horde is an ancient Kazakh state". In those same years, the discussion about the role of Genghis Khan in Kazakh history took place among the literary community, where writers Mukhtar Magauin and Mukhtar Shakhanov held diametrically opposite views. Daniyarov did not immediately take up writing books on Kazakh history. Kalibek Kairbayevich Daniyarov was born in 1931 in the East Kazakhstan region, he spent most of his life in spheres unrelated to historical science. He was a mining engineer and honoured builder of

the Kazakh SSR, a member of the Communist Party during the Soviet years, and he worked as an associate professor at Satbayev University for three years before retiring in 1991, after he was a financial director of the TAN TV channel. In 1998, he published a series of books on the “alternative” history of Kazakhstan [73]. Nowadays his books were translated and published in French by the publishing house “Groupe L’Harmattan” under the title “Histoire de l’ouloous de Djötchi et de la Horde d’Or” [74].

His idea that Kazakhstan is the direct heir, indeed, successor of the Golden Horde was based on the assertion that Genghis Khan was an ethnic Kazakh. However, this idea did not find support in the same commemorative politics for a long time. Kazakhstan’s first president, Nursultan Nazarbayev directly said: “I cringe when they call Tomiris and Genghis Khan Kazakhs. Like we just “have nothing to say else” [75]. Among popular bloggers there were opinions that we should not promote the cult of brutality and violence that Genghis Khan himself is associated with, we should switch to the “Kazakh al-Farabi” instead, who brought good will and knowledge. Activities of Genghis Khan are compared to all fascist’s atrocities in Nazi Germany, and his conquests with the Nanjing massacre organised by the Japanese during the Japanese-Chinese war [76].

Despite such views, the idea of Genghis Khan’s “Kazakh-ness” has become more and more in demand, and already specialised scientific institutions in Kazakhstan, that responsible for institutionalising the national version of history, are cautiously begin to promote similar ideas. Since 2018, the Institute of History and Ethnology named after Ch.Ch. Valikhanov of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan regularly holds round tables and book presentations dedicated to substantiating the idea of Turkic-speaking (Kazakh-speaking) Genghis Khan. So, in 2018 the Institute held a round table “Shyngys khan empiriyasinin murasy” (Legacy of Genghis Khan’s Empire) in the framework of which the presentation of two books by Anatoly Olovitsov “Status of Russia in the XIII–XVI centuries” and “Turks or Mongols? “Yoke or confrontation?” [77].

According to the author of these books, the state language of Mongol Empire created by Genghis Khan was Turkic. In 2022 at the Institute of History and Ethnology named after Ch.Ch. Valikhanov published and presented a 10-volume collection of Tileuberdi Abenayuly Tynybayyn’s works with a loud and completely unscientific title “Shynyna kosh, tarikhi! Shyngyskhan kim? Shyngyskhan tarikhy – kazak tarikhy (Shyngyskhan tagi – turik, dini – Islam, ata mekeni – kazak dalasy)” (Come to the truth, history! Who is Genghis Khan? Genghis Khan’s history is Kazakh history (Genghis Khan’s origin is Turkic, his religion is Islam, his homeland is the Kazakh steppe) [78]. This collection of works was published under the editorship of the head of the Department of Ancient and Medieval History of Kazakhstan Institute of History and Ethnology named after Ch. CH. Valikhanov, candidate of historical sciences Zheinis Zhomart. Reviewers of the book: Director of the Institute of History and Ethnology named after Ch. CH. Valikhanov, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Kazakhstan, Doctor of Historical Sciences,

Professor Ziyabek Ermukhanuly Kabyldinov and Chief Scientific Officer of the Institute of History and Ethnology named after Ch. CH. Valikhanov, candidate of historical sciences, associate professor Arman Kabdeshuly Zhumadil. Moreover, all of these mentioned participants of the publication wrote three separate prefaces to the book [78].

In just over a year before this, in December 2020, the Institute held a presentation of another "unique information cluster on the Persian-Turkic-Mongol period of Kazakhstan – the book called "Shyngys khan" [79]. The authors of the book are the following: Kazakhstani statesman and politician, doctor of political sciences, professor of L. N. Gumilyov Eurasian National University, Major General of NSC retired – Yerzhan Isakulov and famous theologian, senior researcher of Auezov South Kazakhstan State University – Orazbay Zariypbai [79]. The presentation was addressed by the President of the National Academy of Sciences of Kazakhstan – Murat Zhurinov, former Minister of Science – Zhaksybek Kulekeev, Director of the Institute of History and Ethnology, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Kazakhstan, Doctor of Historical Sciences, Professor Ziyabek Kabuldinov, Chief Researcher of the Institute of History and Ethnology, Doctor of Historical Sciences, Professor – Murat Abdirov and others [79].

One of the mentioned authors of the new book on the pages of "Kazakhstan Truth" wrote that "Since the VII century, Shyngyz-khan and his clan lived on the territory of the present East Kazakhstan region in the floodplains of the rivers Unan (Bukhtarma), Kiluran (Black Irtysh), Tugla (Kurchum), flowing from the mountains Burkhan and Khaldun into the Irtysh... And there was the headquarters of Shyngyz-khan in the valley Karakorym on the right bank of the Irtysh, his successor Ogedei-khagan built there the city of the same name Karakorym" [80].

In 1952 the Soviet authorities made the "most unprecedented" change by flooding the floodplains of the Irtysh and Bukhtarma rivers and building the Bukhtarma Reservoir there. By these actions they hid the place where "Shyngyz-khan was born and created by him capital (Karakorym) of the empire was located" [80]. Thus, Soviet historians "primitive and unsophisticated" distorted the history of Turkic tribes and in general the history of the whole world [80]. According to readers of the book, it contains "a stream of sensational news and shocking hypotheses" [81]. This author tandem (Yerzhan Isakulov and Orazbay Zariypbai) is the first and so far the only complete translation of Rashid ad-Din's "A Compendium of Chronicles" from Persian into Kazakh, published under the auspices of the International Turkic Academy [82].

It should be noted that the viewpoint of the book's publishers on the early history of the Mongols makes this work vulnerable to the scientific criticism. Thus, according to the author of the translation and comments Zariypbai Orazbai ethnonym Mongol did not exist; in the text of Rashid ad-Din there is no term Mongol, and there is only the term mughal (mogul); the concept of mughal comes from ancient times, and it included only Turkic tribes; the word mughal comes from two words mun ul and denotes a simple, friendly, kind boy and at the same time sad poor man [83].



As we can see, the Institute of History and Ethnology is trying to change the symbolic policy towards Genghis Khan and his legacy. Nevertheless, the state authorities still show a certain caution. Having prioritised the legacy of Jochi (son of Genghis Khan), they do not focus on his father, as giving priority right tacitly to him (Genghis Khan) to Mongolia.

Let us turn to some statements of the President of the Republic of Kazakhstan Kassym-Jomart Tokayev.

On 24 August 2019, President K.J. Tokayev took part in the International Tourism Forum "Ulytau – 2019", where he spoke about the need to celebrate the 750th anniversary of the Golden Horde: "Ulytau should become a centre of ethnographic tourism of international level. These works should be started on the threshold of celebrating the 750th anniversary of the Golden Horde".

"Following the example of Mongolia, which effectively uses the personality of Genghis Khan to develop international tourism, we need to draw the attention of foreign tourists to the historical personality of Jochi and make his mausoleum in Ulytau a place of attraction and a centre of ethnographic tourism of international level," said the Head of the State. And further: "Today, many people in the country and abroad do not know that the tomb of Genghis Khan's eldest son, Jochi, is located on Kazakh land" [84]. Some of Kazakhstani historians and archaeologists' cautious objections that the man buried in the mausoleum of Jochi khan may have been buried later and he is not Jochi at all, were not heard by the authorities neither then, nor afterwards. Archaeologist Zhuman Eginbayuly, who led the excavations of the mausoleum of Jochi khan [85, p. 90–106], architect Elena Khorosh, who conducted the restoration of the mausoleum of Jochi khan [86, p. 101–109] have written about it. A similar idea was expressed by the historian Zardykhan Kinayatuly, author of a monographic study on Jochi khan [87, p. 146–147]. The latest comprehensive study of the mausoleum of Jochi khan allowed to date its construction to the XIV century [88, p. 323–331].

On September 2, 2019, President K. J. Tokayev delivered a message to the people of Kazakhstan "The constructive public dialogue is the basis of stability and prosperity of Kazakhstan", which also touched upon the topic of the Golden Horde, saying that "The 750th anniversary of the Golden Horde should be celebrated in terms of attracting the attention of tourists to our history, culture, and nature" [89]. On 3 October 2019, President Tokayev arrived in Sochi to participate in a meeting of the Valdai Discussion Club, where he met with Russian President Vladimir Putin. In his speech among other things, he said that "The Great Silk Road, the Golden Horde, and Eurasianism constitute important links in the cultural code of the Kazakhs" [90]. On 15 December, speaking in honour of the 30th anniversary of Independence President Tokayev said that "Altyn Orda gasyrdagy alyp memleket retinde belgili. Kazakh Khalky osy ulyk ulustyn tikelei murageri bolyp sanalady" (The Golden Horde is known as a powerful state of the Middle Ages. The Kazakh people are considered the direct heir of this great ulus) [91].

Thus, the Golden Horde was chosen as an important precursor state of national nationhood. As Anuar Galiev wrote in his research: similar processes



took place even earlier in Turkey, Azerbaijan, Central Asian states [18, p. 37–119]. In Kazakhstan, in accordance with the new guidelines of commemorative policy, various activities (lavish international conferences, reprinting books on the Golden Horde, installation of monuments, renaming of streets, new museum expositions, opening of the Institute for the study of Ulus of Jochi) began to be carried out, which were supposed to substantiate the direct succession of the Kazakh Khanate from the Golden Horde – Ulug Ulus.

In Astana, two new streets were named Jochi khan and Yedige [92]; in Ulytau, the historical and cultural complex “Jochi Khan” was opened at the state level. The complex includes the restored mausoleum of Jochi as well as a monument to the eldest son of Genghis Khan, (its height together with the pedestal is more than four and a half metres), a museum building and other objects erected in 2020. Several billion tenge were allocated for this from the national budget, and the place was declared as the sacred one [93].

Once again, there were reappeared the statements that Ulug Ulus was the Kazakh state. Statesmen, historians and political scientists found numerous similarities and direct connection of Ulug Ulus with the Kazakh Khanate, idealised this medieval state. Such epithets as “Great Empire”, “Steppe Rome”, “a Heaven of Peace and Harmony”. According to Dauren Abayev, then Minister of Culture and Sport, “without any exaggeration, we can say that the Golden Horde is the cradle of our nationhood” [94].

The Minister of Information and Public Development of the Republic of Kazakhstan Darhan Kydyrali, when he was the President of the International Turkic Academy, wrote that “knowledge about Jochi and his Ulus should be included in textbooks, every Kazakhstani schoolchild should know from childhood about the Golden Horde, the Talas Kurultai, about the historical figures of Jochi, Batu, Berke and Kaidu, about Uzbek-khan and Az-Zhanibek.... There should be streets and avenues in our cities with the names of outstanding personalities of Horde history.... At least a museum of the Golden Horde should appear in our capital... The society is waiting for quality film productions based on the stories of the history of the Golden Horde”. He spoke about the need to start “now”, the work on preparations for a significant date – the 800th anniversary of the accession of Jochi to the throne in 2025. This date “should be marked by the academic community of Kazakhstan, as well as at the state level” [95].

Political scientist, Timur Kozyrev, believes that positioning Kazakhstan as the heir to the Golden Horde will strengthen the positive self-esteem of Kazakhs and the Eurasian brand of Kazakhstan, deepening “historical roots”, as the Golden Horde was in fact a great Eurasian state, connecting two continents and tolerating all ethnicities and religions within its borders, he also includes “Turkic-Slavic symbiosis” and “greatness of ancestors” in one harmonious bottle, without opposing one to the other [96, p. 23; 97].

In our opinion, all these preferences are very conditional. Thus, the growth of positive self-esteem of the people at the expense of distorting historical realities does not seem to be the best prospect, but it is one of the priority tasks

in the state politics of memory. Everything connected with Eurasianism, from today's vantage point, when the Kipchak Khanate theme has been intensively promoted, appears archaic and does not meet modern needs. This becomes even more obvious, because in the Russian Federation, with the exception of some regions, the Golden Horde history hardly evokes feelings of patriotism that would contribute to the integration and cohesion of peoples. This is confirmed by the recent demarche of the Russian ambassador to Kazakhstan, Alexei Borodavkin. Among the problems of Russian-Kazakh cooperation that hinder its absolutely harmonious development, he named the perception of the Golden Horde in Kazakhstan: "Kazakhs believe that they trace their history back to the Golden Horde, the 750th anniversary of which was celebrated here last year.

It is clear that in Kazakhstan they speak about this state with piety. But for Russia, the Golden Horde is associated with the Mongol-Tatar invasion and the 300-year's yoke. Well, everyone is free to have their own point of view on historical events. There is only one important thing that their interpretations should meet the objective historical truth, no fakes are extended, and the history is not used for destructive political purposes in order to sow conflict and discord between peoples" [98].

The theme of "destructiveness" touched upon in the interview of the Russian ambassador has become relevant in Kazakhstan. The public of Kazakhstan witnessed repeated statements of Russian politicians from President Putin and State Duma deputies to various political scientists and journalists about the absence of nationhood of Kazakhs and Russia's territorial claims to Northern Kazakhstan. It should be noted that statements about the absence of nationhood, borders and capitals of Kazakhs were made even by the President of Kazakhstan – Nazarbayev.

The director of the Institute of State History Professor – Erkin Abil (currently a deputy of the Mazhilis) in the article "The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs" writes about "attempts to manipulate historical memory to involve certain groups of the population of Kazakhstan in destructive, xenophobic discourse" [99 p. 152]. Here, obviously, we are talking about the words of Russian deputies about the absence of Kazakhs nationhood in the past, but for some reason the author of the quote twice refers to the scientific monograph by Kanat Uskenbay on the history of the Golden Horde and Ak-Orda, and specifies that Uskenbay with his "intellectual construct" about Ak-Orda "tears Kazakhs away" from the Golden Horde and the true Kazakh historical tradition [99, p. 152; 38, p. 51–55].

*Conclusion.* After the jubilee events dedicated to the 750th anniversary of Ulug Ulus, Kazakhstani media practically stopped mentioning the Golden Horde. It also disappeared from the agenda of state officials. The historical policy of the state switched to the events timed to the 800th anniversary of Sultan Beibars of Egypt. There were held several conferences, a new street in Astana was named after him. The baton of Daniyarov, Olovintsev and other representatives of mythologised historiography was picked up at the state level. These are the peculiarities of

modern politics of memory in Kazakhstan. Its study represents a great field for future research on the symbolic past.

Thus, it can be stated that in Kazakhstan, as well as in various states of post-Soviet Central Asia, the politics of memory fulfils a very important instrumental function. In addition to legitimising the ruling regimes and their foreign and domestic policies, history serves as a tool for nation-building.

The subjects about the exceptional antiquity of the people and their autochthony, unique culture which is going back centuries, prestigious ancestors, heroes and their exploits, strong and treacherous enemies, in the struggle against whom unity was forged, are in a great demand. Other actors interested in being present in the region are also included in the formation of collective memory, trying to include their interpretation of historical events.

Different assessments of certain historical subjects, attempts to appropriate the past, make it problematic to create a common history of the peoples of the region, although such attempts are regularly made, as a result, a school textbook of the general history of the Turkic-speaking peoples of the ancient and medieval period was presented recently [100].

## References

1. *Kamalov A. K.* Anuar Abitaevich Galiev (1959–2022) // Bulletin of IICAS (International Institute for Central Asian Studies). Issue. 34. Samarkand, 2022. C. 152–154. URL: <https://unesco-iicas.org/ru/book/158> (access date: 27.09.2023).
2. *Blok, M.* 1973. Apologiya istorii ili remeslo istorika [The apology of history or the craft of the historian]. Moscow: Nauka, 1973.
3. *L. Fevr*, Fights for history, Nauka, Moscow, 1991.
4. *Ferro M.*, The Use and Abuse of History Or How the Past is Taught to Children, Moscow: Knizhny Klub, 2010.
5. *Kamalov A. K.*, *Uzhkenov E. M.* Sign and history (to the 60th anniversary of A. A. Galiyev) // Electronic scientific journal "edu.e-history.kz" 2019. № 6 (3). URL: <http://89.250.84.165/index.php/history/article/view/546> (access date: 27.09.2023).
6. *Gumarova A.*, *Galieva S.* (co-editors). Bibliographic index of scientific works of Doctor of Historical Sciences, Professor Galiev Anuar Abitaevich Galiev (1959–2022). Almaty, 2023.
7. *Baisultanova K. Ch.*, *Bugytayeva S. K.* (co-authors). Actual problems of methodology of oriental science. Collection of materials of the international scientific-practical conference dedicated to the anniversary of the memory of Doctor of Historical Sciences, Professor Galiev Anuar Abitaevich Galiev (1959–2022). Almaty: 2023.
8. *Hafizova K.Sh.* Vospominaniya o kollege Anuare Galieve [Memories about colleague Anuar Galiev] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 7–8.
9. *Kamalov A. K.* O vklade Anuara Galieva v povyshenii kvalifikacii specialistov v ramkah programm Instituta otkrytogo obshhestva [About Anuar Galiyev's

- contribution to professional development of specialists within the Open Society Institute programs] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 8–11.
10. *Hamiev N. S.* O chem rasskazala piala [the piala said] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 12–13.
  11. *Hasanov B.* Neskol'ko slov o professore Anuare Abitaeviche Galieve, s kotorym mne vypala chest' podruzhitsja [A few words about Professor Anuar Abitayevich Galiev, with whom I have the honour to befriend] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 14–16.
  12. *Baisultanova K. Ch.* Galiev Anuar Abitaevich – uchenyj, kollega i drug [Galiev Anuar Abitaevich – scientist, colleague and friend] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 16–19.
  13. *Kagazbaeva E. M.* Nauchno-pedagogicheskij put' professora Galieva A. A. [Scientific and pedagogical path of Professor Galiev A. A.] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 19–23.
  14. *Makasheva Zh. S.* Nauchnoe nasledie Anuara Abitaevicha Galieva [Scientific Heritage of Anuar Abitayevich Galiev] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 21–26.
  15. *Kazybekova U. A.* A person with a great mind and a great teacher of life dedicated to the memory of the doctor of historical sciences, a famous scientist, professor of Kazakh Ablai Khan University – Galiyev Anuar // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 26–28.
  16. *Saikeneva D. K.* Put' shamana: dovedi menja do istiny [The path of the shaman: lead me to the truth] // Aktual'nye problemy metodologii vostokovedcheskoj nauki. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj godovshhine pamjati doktora istoricheskikh nauk, professora Galieva Anuara Abitaevicha (1959–2022). Almaty: 2023. S. 29–32.
  17. Galiev A. A. Jetnopoliticheskie processy u tjurkojazychnyh narodov: istorija i ee mifologizacija [Ethno-political processes among Turkic-speaking peoples: history and its mythologization]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora istoricheskikh nauk. Almaty, 2010.

18. Galiev A. A. i dr. Politicheskaja kul'tura stran Vostoka [Political Culture of the East.]. Almaty, 2021.
19. Assman A. Dlinnaja ten' proshlogo. Memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika [Long shadow of the past. Memorial culture and historical policy]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
20. Wertsch J. V. How Nations Remember. A Narrative Approach to Mediated Action. New York: Oxford University Press, 2021.
21. Saharov A. N., Buganov V. I. Istorija Rossii s drevnejshih vremen do konca XVII veka: Ucheb. dlja 10 kl. obshheobrazovat. Uchrezhdenij [History of Russia from ancient times until the end of the XVII century: Textbook for the 10 grade. General Education. Institutions.]. Moskva: Prosveshhenie, 1995.
22. Istorija tadzhikskogo naroda. Tom 3. Period razvitija feodal'nogo obshhestva [History of the Tajik people. Volume 3. The period of development of feudal society.]. Dushanbe: Donish, 2013.
23. Davlatov M. Soprotivlenie tadzhikskogo naroda mongol'skomu zavoevaniju [Resistance of the Tajik people to the Mongol conquest]. Dushanbe: Devashtich, 2007.
24. Tursunov N. Hafthoni Temurmalik. Huchand: Huroson, 2003.
25. *Usmanov M., Hakimov R.* (red.). Istorija tatar s drevnejshih vremen. V 7-mi tomah. Tom 3. Ulus Dzhuchi (Zolotaja Orda). XII – seredina XV veka. [History of the Tatars since ancient times. In 7 volumes. Volume 3. Ulus Dzhuchi (Golden Horde). XIII – the middle of XV century.]. Kazan': 2009.
26. Galiev A. A. Politika pamjati v stranah Central'noj Azii i problemy naciostroitel'stva [Memory Policy in Central Asian Countries and Problems of Nation-building]// Vestnik Kyrgyzskogo nacional'nogo universiteta. Serija gumanitarnye i social'no-jekonomicheskie nauki. 2018. № 2 (94). S. 89–93.
27. Galiev A. A. Istorija i travmy proshlogo v politike pamjati gosudarstv Central'noj Azii [History and traumas of the past in the policy of memory of the Central Asian States] // Istoricheskaja pamjat': travmy proshlogo, protivorechija nastojashhego, perspektivy budushhego. Saratov: Nauka, 2018. S. 29–34.
28. Anderson B. Voobrazhaemye soobshhestva. razmyshlenija ob istokah i rasprostranenii nacionalizma [Imaginary communities. reflections on the origins and spread of nationalism]. Moskva: Kuchkovo pole, 2016.
29. Hobsbaum Je. Nacii i nacionalizm posle 1780 goda [Nations and nationalism after 1780]. Sankt-Peterburg: Aletejja, 1998.
30. Gellner Je. Nacii i nacionalizm [Nations and nationalism]. Moskva: Progress, 1991.
31. Anderson B., Baujer O., Hroh M. i dr. Nacii i nacionalizm [Nations and nationalism]. Moskva: Praksis, 2002.
32. Malinova O. Ju. Politika pamjati kak oblast' simvolicheskoi politiki [Memory Policy as a Symbolic Policy Area] // Metodologicheskie voprosy izuchenija politiki pamjati: Sb. nauch. tr. Otv. red. A. I. Miller, D. V. Efremenko. Moskva; Sankt-Peterburg: Nestor-Istorija, 2018. S. 27–53.
33. Shnirel'man V. A. Simvolicheskoe proshloe (Bor'ba za predkov v Central'noj Azii) [Symbolic Past (The Struggle for Ancestors in Central Asia)] // Neprikosnovennyj zapas. 2009. № 4 (66). S. 70–86.

34. *Shnirel'man V. A.* Hazarija v zerkale nacionalisticheskogo diskursa: istoki simvolicheskoj konfrontacii [Khazaria in the Mirror of Nationalist Discourse: The Origins of Symbolic Confrontation] // Hazary: mif i istorija. E.Je. Nosenko-Shtejn (red.) i dr. Moskva: Mosty kul'tury, 2010. S. 316–332 (Khazars: myth and history. E. Nosenko-Stein (ed.). Jerusalem: Gesarim).
35. *Shnirel'man V. A.* Byt' alanami: intellektualy i politika na Severnom Kavkaze v XX veke [Being Alans: Intellectuals and Politicians in the North Caucasus in the 20th Century]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
36. Hazanov A. M. Kochevniki i vneshnij mir [Nomads and the outside world]. Almaty: Dajk-Press, 2000.
37. Valihanov Ch. Ch. Sbranie sochinenij v pjati tomah [Collection of works in five volumes]. T. 1. Almaty: Glavnaja redakcija Kazahskoj sovetskoj jenciklopedii, 1985.
38. Abil' E. A., Kuzembajuly A. Istoricheskaja preemstvennost' Zolotoj Ordy i kazahov: problemy pamjati i reprezentacii [Historical continuity of the Golden Horde and Kazakhs: problems of memory and representation] // Buharcy v Sibiri: Sbornik tezisov dokladov II Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma, Tobol'sk, 20 oktjabrja 2022 goda. Kirov: Mezhtional'nyj centr innovacionnyh tehnologij v obrazovanii, 2022. S. 51–55. URL: <https://mcito.ru/publishing/epub/collections?view=551> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
39. Kushkumbaev A. K. Ordy v politicheskoj istorii Dzhuchieva ulusa (istochniki i istoriografija) [Hordes in the political history of Juchiev Ulus (sources and historiography)]. Almaty: Shyrys pen Batys, 2020.
40. Danijarov K. Al'ternativnaja istorija Kazahstana [Alternative history of Kazakhstan]. Almaty: Zhibek zholy, 1998.
41. Pishhulina K. A. Ocherki istorii Kazahskogo hanstva. Sbornik statej. [Essays on the history of the Kazakh Khanate. Collection of articles] Almaty: Institut istorii i jetnologii im. Ch. Ch. Valihanova, 2016.
42. Kuzembajuly A., Abil' E. Istorija Respubliki Kazahstan [History of the Republic of Kazakhstan]. Uchebnoe posobie. Astana: Foliant, 2002.
43. Masanov N. Je. i dr. Nauchnoe znanie i mifotvorchestvo v sovremennoj istoriografii Kazahstana [Scientific knowledge and mythology in modern historiography of Kazakhstan]. Almaty: Dajk-Press, 2007.
44. Olovincev A. G. Tjurki ili mongoly? Epoha Chingishana [Turks or Mongols? Age of Genghis Khan]. Almaty: Algoritm, 2018.
45. Institut istorii i kul'turnogo nasledija Nacional'noj akademii nauk [National Academy of Sciences Institute of History and Cultural Heritage]. URL: <http://www.naskr.kg/index.php/ru/struktura-nan-kr/nauchno-issledovatel'skie-uchrezhdeniya/institut-istorii-i-kul'turnogo-naslediya> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
46. Ukaz Prezidenta KR ot 25 aprelja 2012 goda UP № 94 «Ob obrazovanii Komissii po razvitiu istoricheskoi nauki pri Prezidente Kyrgyzskoj Respubliki i sozdanii Fonda istoricheskogo i kul'turnogo nasledija naroda Kyrgyzstana "Muras" [Decree of the President of the Kyrgyz Republic of 25 April 2012 UP 94 On the formation of the Commission for the Development of Historical Science under the President of the Kyrgyz Republic and the establishment of the Fund of Historical and Cultural Heritage of the People of Kyrgyzstan "Muras"]. URL: <http://cbd.minjust.gov.kg/act/view/ru-ru/61335> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).

47. Prem'er-ministr Temir Sarijev provel zasjedanie orgkomiteta po provedeniju Goda istorii i kul'tury [Prime Minister Temir Sariyev held a meeting of the organizing committee for the Year of History and Culture.]. URL: <https://www.gov.kg/ru/post/s/russkiy-premer-ministr-temir-sarijev-provel-zasedanie-orgkomiteta-po-provedeniyu-goda-istorii-i-kulturyi> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
48. Ob Ukaze Prezidenta Kyrgyzskoj Respubliki «Ob ustanovlenii Dnej istorii i pamjati predkov» ot 26 oktjabrja 2017 goda № 231. [On the Decree of the President of the Kyrgyz Republic «On the establishment of the Days of History and Memory of Ancestors» of October 26, 2017, №231] URL: <http://www.kenesh.kg/ru/article/show/2808/ot-2-noyabrya-2017-goda-1963-vi-ob-ukaze-prezidenta-kirgizskoy-respubliki-ob-ustanovlenii-dney-istorii-i-pamyati-predkov-ot-26-oktyabrya-2017-goda-231> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
49. Sooronbaj Zhhejenbekov vstretilsja s sotrudnikami obshchestvennoj akademii nauk KNR [Sooronbay Zhenbekov met with employees of the Social Academy of Sciences of China]. URL: <https://kyrtag.kg/ru/news/sooronbay-zheenbekov-vstretilsya-s-sotrudnikami-obshchestvennoj-akademii-nauk-knr> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
50. Ubajdullo Nasrullo Karimzoda [Ubaydullo Nasrullo Karimzoda]. URL: <https://institute-history.tj/ru/ubajdullo-nasrullo-karimzoda> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
51. Shnirel'man V. A. Arijskij mif v sovremennom mire [Aryan myth in the modern world]. Tom 2. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
52. Koncepcija stanovlenija istoricheskogo soznaniya v Respublike Kazahstan [Concept of formation of historical consciousness in the Republic of Kazakhstan]. Almaty: Kazakhstan, 1995.
53. Prazdnichnye i vyhodnye dni v Respublike Kazahstan v 2023 godu [Holidays and weekends in the Republic of Kazakhstan in 2023]. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/employment\\_relations/holidays-calend](https://egov.kz/cms/ru/articles/employment_relations/holidays-calend) (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
54. Professional'nye prazdniki v Kazahstane [Professional holidays in Kazakhstan.]. URL: [https://egov.kz/cms/ru/articles/prof\\_holidays](https://egov.kz/cms/ru/articles/prof_holidays) (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
55. Uchastie v meroprijatii, posvjashhennom Dnju blagodarnosti [Participation in the event dedicated to the Day of Gratitude]. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/astana\\_kazahstan/participation\\_in\\_events/uchastie-v-meroprijatii-posvyashhennom-dnyu-blagodarnosti](https://www.akorda.kz/ru/events/astana_kazahstan/participation_in_events/uchastie-v-meroprijatii-posvyashhennom-dnyu-blagodarnosti) (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
56. Tokaev poruchil snesti rezidenciju Prezidenta v Almaty [Tokayev instructed to demolish President's residence in Almaty]. URL: [https://tengrinews.kz/kazahstan\\_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/](https://tengrinews.kz/kazahstan_news/pochemu-reshili-snesti-rezidentsiyu-prezidenta-v-almaty-463511/) (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
57. Muzejno-memorial'nyj kompleks zhertv politicheskikh repressij i totalitarizma «ALZHIR» [Museum-memorial complex of victims of political repression and totalitarianism «ALZHIR»]. URL: <http://museum-alzhir.kz/ru/> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
58. Nurmuhambetov M. Pochemu gosudarstvo i nauka proignorirovali vazhnyju datu nacional'noj istorii? [Why did the state and science ignore an important date of national history?] // Central Asia Monitor. 2016. 28 avgusta.



59. Miller A. (red.). Istoricheskaja politika v XXI veke [Historical Politics in the 21st Century.]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
60. Miller A. Istoricheskaja politika. Rossija: vlast' i istorija [History. Russia: power and history] // Pro et Contra. 2009, № 3–4 (46). Maj – avgust. T. 13. S. 6–23.
61. Krymbek Kuserbaev provel zasedanie Gosudarstvennoj komissii po polnoj reabilitacii zhertv politicheskikh repressij [Krymbek Kuserbayev held a meeting of the State Commission for the full rehabilitation of victims of political repression]. URL: <https://www.akorda.kz/ru/krymbek-kuserbaev-provel-zasedanie-gosudarstvennoi-komissii-po-polnoi-reabilitacii-jertv-politicheskikh-repressii> (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
62. Masanova L. (sost). Masanov Nurbulat Jedigeevich. Biobibliografija. Almaty, 2017.
63. Sheretov S. G. Novejšhaja istorija Kazahstana (1985–2002 gg.) [Modern History of Kazakhstan (1985–2002)]. 2-e izd., pererab. i dop. Almaty: Jurist, 2009.
64. Allanijazov T. K. Voennoe delo kočevnikov Kazahstana: opyt i problemy izuchenija [The military case of nomads of Kazakhstan: experience and problems of study]. Almaty, 2017.
65. Uskenbaj K., Hautala R. Recenzija na knigu Burkitbaj Ajagan «Istorija Ulug Ulusa – Zolotoj Ordy. Kurs lekcij» [Review of the book Burkitbai Ayagan History of Ulug Ulus – Golden Horde. Course of lectures]. – Almaty: Litera-M, 2020. – 224 s. // Vestnik Evrazijskogo nacional'nogo universiteta im. L. N. Gumileva. Serija Istoricheskie nauki. Filosofija. Religiovedenie. 2022. № 1. S. 202–213.
66. Segodnja v Akorde pod predsedatel'stvom Glavy gosudarstva Nursultana Nazarbaeva sostojalos' rasshirennoe zasedanie Pravitel'stva [Enlarged meeting of the Government held in Akorda today under the chairmanship of President Nursultan Nazarbajev]. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/akorda\\_news/meetings\\_and\\_sittings/segodnja-v-akorde-pod-predsedatel'stvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitel'stva](https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/meetings_and_sittings/segodnja-v-akorde-pod-predsedatel'stvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirennoe-zasedanie-pravitel'stva) (data obrashhenija: 28 avgusta 2023 goda).
67. Ahmetov S. Manifest «Uly Dala Eli» [Manifesto «Uly Dala Eli»]// Kazahstanskaja pravda. 2017. 11 maja. URL: <https://kazpravda.kz/n/manifest-ly-dala-el/> (data obrashhenija: 01.06.2023).
68. Deklaracija po sluchaju 30-letija ustanovlenija diplomatičeskikh otnoshenij mezhdu Rossijskoj Federaciej i Respublikoj Kazahstan [Declaration on the occasion of the 30th anniversary of the establishment of diplomatic relations between the Russian Federation and the Republic of Kazakhstan]. URL: <http://kremlin.ru/supplement/5871> (data obrashhenija: 01.06.2023).
69. Kuttybaev D. Politika istoričeskoj pamjati [policy of historical memory] // Kazahstanskaja pravda. 2020. 1 ijunja. URL: <https://kazpravda.kz/n/politika-istoričeskoj-pamyati/> (data obrashhenija: 01.06.2023).
70. Kazahstan: politika istoričeskoj pamjati. 29 maja 2020 [Kazakhstan: policy of historical memory. 29 May 2020.]. URL: <https://dknews.kz/ru/politika/97927-kazahstan-politika-istoričeskoj-pamyati> (data obrashhenija: 01.06.2023).
71. Tokaev K. -Zh. Təuelsizdik bərinen kymbat [The most important is independence]// Egemen Qazaqstan. 2021. 5 қаңтар. URL: <https://egemen.kz/article/260146-tauelsizdik-barinen-qymbat> (data obrashhenija: 01.06.2023).
72. Knigi Kalibeka Daniyarova o podlinnoj istorii Kazahstana. Istorija Kazahskogo naroda i Kazahskogo Gosudarstva [Books by Kalibek Daniyarov about the true



- history of Kazakhstan. History of the Kazakh people and the Kazakh State]. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditelskaja-semja/danijarov-kalibek/knigi/?fbclid=IwAR3gyvmBtKb1USVjkcMR3nxZNZQdufQESo1BiagLASZNUeCa7iYgrdZ39sQ> (data obrashhenija: 01.06.2023).
73. Danijarov Kalibek Kairbaevich. URL: <https://www.leila-khrapunova.com/roditelskaja-semja/danijarov-kalibek/> (data obrashhenija: 01.06.2023).
  74. Kalibek Daniarov. Histoire de l'oulous de Djotchi et de la Horde D'or. Aux sources du peuple kazakh. Traduit du russe par Boris Samkov. URL: [https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire\\_de\\_l\\_oulous\\_de\\_djotchi\\_et\\_de\\_la\\_horde\\_d\\_or\\_aux\\_sources\\_du\\_peuple\\_kazakh\\_kalibek\\_daniarov-9782343139869-58910.html](https://www.editions-harmattan.fr/livre-histoire_de_l_oulous_de_djotchi_et_de_la_horde_d_or_aux_sources_du_peuple_kazakh_kalibek_daniarov-9782343139869-58910.html) (data obrashhenija: 01.06.2023).
  75. Nazarbaev: Menja korobit, kogda nazyvajut kazahami Tomiris i Chingishana [Nazarbayev: I feel sick when they call Tomiris and Genghis Khan Kazakhs]. URL: <https://informburo.kz/novosti/nazarbaev-menja-korobit-kogda-nazyvajut-kazahami-tomiris-i-chingishana.html> (data obrashhenija: 01.07.2022).
  76. Ahmetbek Nursila. Shingis khan kazak pa? Shingizhanmen ne ushin maktabau kerek? [Is Cenhis khan kazakh? Why we shouldn't be proud of genhis khan?] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HfXBF9Ax1Y> (data obrashhenija: 01.06.2023).
  77. «Shingys khan imperiyasinin murasy» atty dongelek ustel [the heritage of Genhis kan. Round table]. URL: <https://iie.kz/?p=7266&fbclid=IwAR1oCzKfMzf4fs3laTV07paVY4saMWYpcEk-9rBGgLertSXQZGpaXyHgOs> (data obrashhenija: 28.08.2023).
  78. Tileuberdi Abenaiuly Tynybajyn. Shynyna kosh, tarih! Shyngyshan kim? Shyngyshan tarihy – kazak tarihy (Shyngyshannyn tegi – turik, dini – islam, ata mekeni – kazak dalasy) [Follow the truth , history! Who is Genhis khan? The history of Genhis khan - kazakh history (The Genhis khan is originally turk, his religion is islam, homeland is kazakh steppes)]. 10 tomдық, Almaty: Қазақ университети, 2022.
  79. Kazahskie uchenye raskryvajut tajny Velikoj Stepi [Kazakh scientists reveal secrets of the Great Steppe]. URL: <https://vecher.kz/kazahskie-uchenie-raskrivayut-tayni-velikoy-stepi> (data obrashhenija: 28.08.2023).
  80. Erzhan Isakulov. Pravda o turkskih narodah i Shyngyz-hane [The Truth about Turkic Peoples and Shyngyz Khan]. URL: <https://kazpravda.kz/n/pravda-o-turkskih-narodah-i-shyngyz-hane/?fbclid=IwAR3DAm6OdLtOzLU7NEh2SO8XTrNjPc31oJmCoNkHvYfDvY4eMWPFxFxxR2U> (data obrashhenija: 28.08.2023).
  81. Erden Hasenov. Novyj sbornik materialov «Shyngyz han» stal shhedrym na sjurprizi i svezhie novosti [The new collection of materials «Shynyz Khan» became generous for surprises and news]. URL: <https://kazpravda.kz/n/novyy-sbornik-materialov-shyzz-han-stal-shchedrym-na-sjurprizi-i-svezhie-novosti/> (data obrashhenija: 28.08.2023).
  82. Darhan Kydryali. Uly dalayn tendessiz tarihnamasy [Historiography of Great Steppe]// Egemen Kazakstan. 2018. 3 қазан. URL: [https://ult.kz/post/uly-dalayn-tendessiz-tarihnamasy?fbclid=IwAR3IEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZU\\_JgISctKciVw](https://ult.kz/post/uly-dalayn-tendessiz-tarihnamasy?fbclid=IwAR3IEuphFmScmFWO7j9g4M68yQK-XxRQdKUcKB-IU7kqFZU_JgISctKciVw) (data obrashhenija: 28.08.2023).
  83. Zәripbaj Orzabj. Minzhyldyk kupiyasinin sheshimi [the answer of thousand years riddle] // Egemen Kazakstan. 2015. 9 zheltoksan. URL: [https://ult.kz/post/minzhyldyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG\\_SXLP8l2SBbU0ztjffe5LlePsA-PmPCLw5NZ0](https://ult.kz/post/minzhyldyk-kupiyasynyn-sheshimi?fbclid=IwAR1uUw-vlpbXR9bobH8MrG_SXLP8l2SBbU0ztjffe5LlePsA-PmPCLw5NZ0) (data obrashhenija: 28.08.2023).

84. Prezident RK: «Mavzolej Dzhuchi hana dolzhen stat' obektom kul'turnogo turizma» [President of Kazakhstan: «The Juchi Khan Mausoleum should become an object of cultural tourism»] // Kazhstanskaja pravda. 2019. 24 avgusta. URL: <https://kazpravda.kz/n/mavzoley-dzhuchi-hana-dolzhen-stat-obektom-kulturnogo-turizma-prezident-rk/> (data obrashhenija: 01.06.2023).
85. Egenbajuly Zh. Arheologicheskie issledovanija kompleksa Zhoshy-hana [Archaeological research of the complex Zhoshi Khan]// Otan tarihy, 2001, № 2. S. 90–106.
86. Horosh E. H. K voprosu o stroitel'noj istorii mavzoleja Zhoshihan [On the question of the construction history of the mausoleum Joshihan] // Nauchnye chtenija pamjati N.Je. Masanova. Šbornik materialov nauchno-prakticheskoj konferencii. Almaty, 2009. S.101–109.
87. Kinajatuly Z. Kazak memleketi zhane Zhoshy han. (Yshinshi basylymy) [Kazakh state and Zhoshi khan (Third edition)]. Almaty, 2020.
88. Panyushkina Irina P., ets. Chronology of Golden Horde in Kazakhstan: 14C dating of Jochi Khan mausoleum. Radiocarbon , 2022. 64. 2: 323–331.
89. Poslanie Glavy gosudarstva Kasym-Zhomarta Tokaeva narodu Kazahstana. 2019 [Address of the Head of State Kassym-Zhomart Tokayev to the people of Kazakhstan. 2019]. 2 sentjabrja. URL: [https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses\\_of\\_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana](https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana) (data obrashhenija: 01.06.2023).
90. Kasym-Zhomart Tokaev prinjal uchastie v zasedanii diskussionnogo kluba «Valdaj» [Kasym-Zhomart Tokayev took part in the discussion club «Valday»]. 2019. 3 oktjabrja. URL: [https://www.akorda.kz/ru/events/international\\_community/foreign\\_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdaj](https://www.akorda.kz/ru/events/international_community/foreign_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdaj) (data obrashhenija: 01.06.2023).
91. Vystuplenie Glavy gosudarstva Kasym-Zhomarta Tokaeva na torzhestvennom sobranii po sluchaju 30-letija Nezavisimosti Respubliki Kazahstan. 15 dekabrja 2021 goda [Address by Head of State Kassym-Zhomart Tokayev at the solemn meeting on the occasion of the 30th anniversary of Independence of the Republic of Kazakhstan. 15 December 2021]. URL: <https://www.akorda.kz/ru/vystuplenie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-na-torzhestvennom-sobranii-po-sluchayu-30-letiya-nezavisimosti-respubliki-kazahstan-151155> (data obrashhenija: 01.06.2023).
92. Zhoshy han, Edige batyr, Azilhan Nurshajykov. Nur-Sultan koshelerine kimderdin esimi beriledi? [Zhoshu khan, Edige batyr, Azilhan Nurshajykov. Whose name were given to the streets of Nur Sultan?] URL: [https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshy-han-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2\\_52AbmK0Hg87QYUei9605HVClA4yhVg\\_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo](https://informburo.kz/kaz/newskaz/zhoshy-han-edige-batyr-aezilhan-nurshajykhov-nur-sultan-koeshelerine-kimderding-esimi-beriledi?fbclid=IwAR2_52AbmK0Hg87QYUei9605HVClA4yhVg_3f3RTubXS1SN63HVleYm36Uo) (data obrashhenija: 01.06.2023).
93. Bahyt Zhanabergen. Zhoshy-han i Lenin: kto bolee vazhen dlja kazahskoj istorii? [Joshi Khan and Lenin: Who is more important for Kazakh history?] URL: <https://qmonitor.kz/society/5817> (data obrashhenija: 28.08.2023).
94. Moldabaev Dulat. Stepnoj Rim kochevoj civilizacii [Steppe Rome nomadic civilization]// Kazhstanskaja pravda. 2021. 31 maja. URL: <https://kazpravda.kz/n/stepnoj-rim-kochevoy-tsvilizatsii/> (data obrashhenija: 01.06.2023).
95. Kydryali Darhan. Ulus Dzhuchi cherez prizmu duhovnogo vozrozhdenija [Ulus Juchi through the prism of spiritual revival] // Kazhstanskaja pravda. 2021. 15 oktjabrja. URL: <https://kazpravda.kz/n/ulus-dzhuchi-cherez-prizmu-duhovnogo-vozhrozhdeniya-n4/> (data obrashhenija: 01.06.2023).

96. Kozyrev Timur. *Nezavisimyj Kazahstan: Bor'ba za proshloe* [Independent Kazakhstan: Struggle for the Past.]. Astana, 2013.
97. Nurseitova Torgyn. Timur Kozyrev: Zolotaja Orda byla velikoj evrazijskoj sverhderzhavoj, kak i Sovetskij Sojuz // *Zakon.kz*. 2014. 03 oktjabrja. [Timur Kozyrev: The Golden Horde was a great Eurasian superpower, as was the Soviet Union] URL: <https://www.zakon.kz/4657361-timur-kozyrev-zolotaja-orda-byla.html> (data obrashhenija: 01.06.2023).
98. Paniev Jurij. Nacionalisty i rusofoby u Tokaeva ne prizhivutsja [Nationalists and Russophobians will not take root in Tokayev]// *Nezavisimaja gazeta*. 2022. 7 fevralja. URL: [https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7\\_8365\\_kazahstan.html](https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7_8365_kazahstan.html) (data obrashhenija: 01.06.2023).
99. Yerkin A. The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs // *InterConf*. 2021. № 75. R. 148–154. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/2709-4685/issue/view/19-20.09.2021/120> (data obrashhenija: 01.06.2023).
100. Uchebnik «Obshhetjurkskaja istorija» nachali ispol'zovat' v shkolah Azerbajdzhana, Kazahstana i Turcii. 2020. 22 fevralja. [Textbook «All-Turkish History» started to be used in schools of Azerbaijan, Kazakhstan and Turkey. 2020. February 22.] URL: <https://twesco.org/post/184> (data obrashhenija: 01.06.2023).

## Иллюстрации к Разделу II.

Подраздел 2.1 Ткань казахского искусства: художественное описание Вселенной и изобразительные первоосхемы



Рисунок 1.  
Узор «Ұлы Ана».  
Из книги А. Кажгали улы



Рисунок 2.  
Ювелирное украшение конец  
XVIII – нач. XIX вв. Частная  
коллекция  
А. Р. Акилбековой.  
Фотография  
Шайгозовой Ж. Н

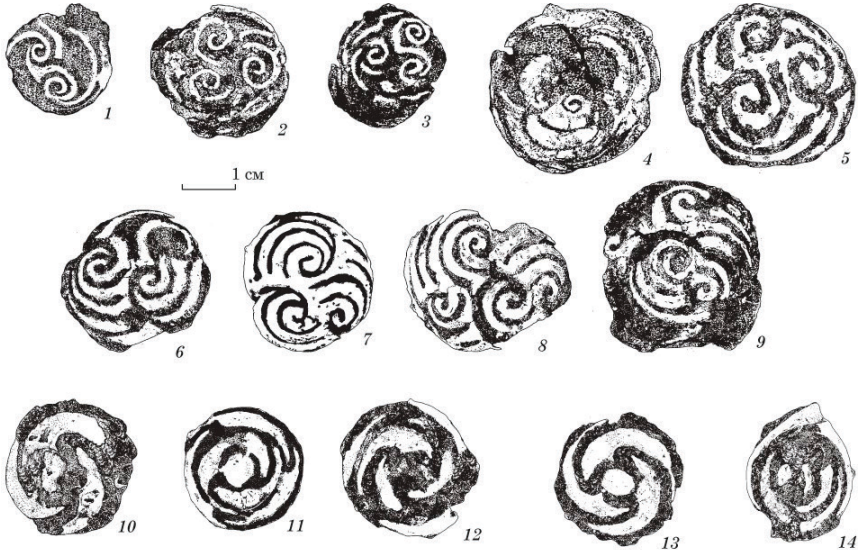
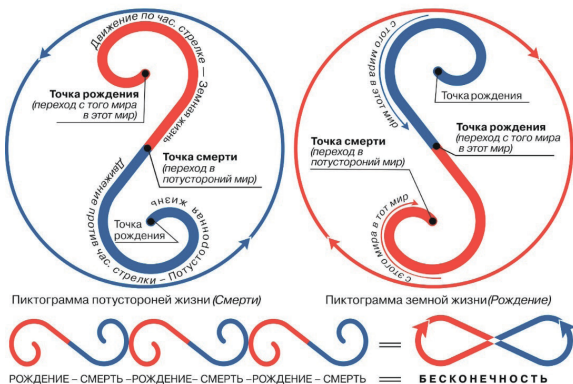


Рисунок 3.  
Могильник Тасмола 5. Бляшки от уздечного ремня.  
Раскопки М. К. Кадырбаева. Рисунок представлен в статье  
А. З. Бейсенов, Г. С. Джумабекова и др. «Вихревые розетки в  
искусстве саков Центрального Казахстана», 2017.

S образный модуль СИМВОЛ БЕСКОНЕЧНОСТИ



Пиктограмма потусторонней жизни (Смерти)

Пиктограмма земной жизни (Рождение)

РОЖДЕНИЕ - СМЕРТЬ - РОЖДЕНИЕ - СМЕРТЬ - РОЖДЕНИЕ - СМЕРТЬ = БЕСКОНЕЧНОСТЬ



Рисунок 4. S образный элемент по Е. Кожабаяву.  
Источник: онлайн-база декоративно-прикладного искусства. <https://crafts.kz/simvol.html#simvolika>

Рисунок 3. Уук кап.  
Узбеки – лакаи.  
Источник: архив Эльмиры Гюль  
Эльмиры Гюль



Рисунок 5. Направчи. Узбеки-лакаи. Источник: архив Эльмиры Гюль





Рисунок 6. Сырмак.  
Фонд ГМИ им. А. Кастеева

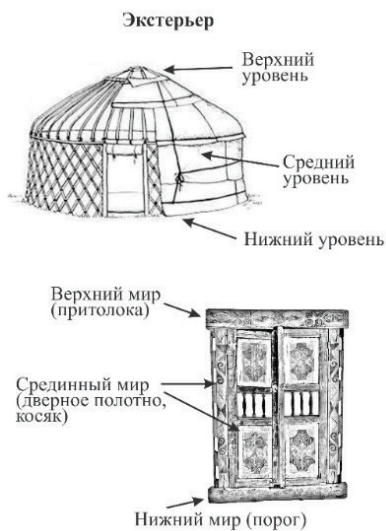
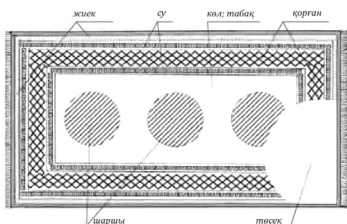


Рисунок 7. Трехчастная модель юрты



Традиционные названия основных элементов джыра ковра по Н. Алимбаю

Рисунок 8. Семантика казахских ковров  
(горизонтальная проекция мира)  
по Н. Алимбаю

Название элементов	Символическое содержание
«Кол» или «Табак»	Источник жизни, жизненных благ, достаток и благополучие
«Су»	Источник жизни, одновременно выполняет и защитную функцию
«Қорған»	Означает неизбежность и защищенность грани жизненного пространства кочевников
«Жисек»	Окончание грани, за пределами которых начинается неорганизованный и враждебный с точки зрения кочевников хаотический мир.

Рисунок 9. Символическое содержание  
элементов композиции казахских ковров  
по Н. Алимбаю

Таблица 1. Вариации круговых композиций в казахском искусстве

		
<p>Фрагмент тускииза. Из частной коллекции ма- стера Т. Султана</p>	<p>Элемент декора традици- онной мебели. Из частной коллекции мастера Т. Султана</p>	<p>Фрагмент кулпытаса на основе фотографии А. Ордабаева. Западный Казахстан</p>
		
<p>Фрагмент тускииза. Из частной коллекции Национального музея РК</p>	<p>Декор традиционной мебе- ли. Из частной коллекции мастера С. Баширова</p>	<p>Кожаный сосуд в форме кру- га. Коллекция Кызылордин- ского областного истори- ко-краеведческого музея</p>

Таблица 2. Вариации орнаментального мотива шимай (спираль) в казахском искусстве





		
<p>Орнаментальный мотив – шимай</p>	<p>Орнаментальный мотив – бітпес</p>	<p>Керамическое блюдо. Городище Культобе. XIII–XIV вв. Спиралевидные мотивы по краям. Туркестанская область.</p>
		
<p>Фрагмент фотографии Мелкова А.Л. Казахи Узбекистана. 1920-е годы. Коллекция МАЭ. Роспись жилого дома спиралевидными завитками</p>	<p>Фрагмент фотографии Мелкова А.Л. Казахи Узбекистана. 1920-е годы. Коллекция МАЭ. Спиралевидный элемент на тандыре</p>	<p>Фрагмент кожного сосуда – тарсық. 1936 г. Спиралевидные завитки в декоре кожаной посуды. Казахстан. Алматинская область.</p>
		
<p>Фрагмент жержастык (палас) 46x90. Фонд ГМИ РК. Мотив қошқар мүйіз</p>	<p>Височные подвески – шекелік. Западный Казахстан. Конец XIX в. Спираль в ювелирном искусстве</p>	<p>Сагана – там. Мангышлак. Конец XIX в. Фото А. Ордабаева. Спиралевидные завитки в декоре погребального памятника</p>



Таблица 3. S-образный знак в мировом искусстве по Джеймсу Опи (1-5)

1		3		5	
<p>"S" border unit, Luri/Bakhtiyari bag, c. 1900.</p>		<p>Horse-harness decoration, Pazyryk Valley, fifth to third century B.C.</p>		<p>Iranian bronze "S", uncertain period.</p>	
2		4		6	
<p>Celtic brooch, early Christian era.</p>		<p>Border from a Chinese bronze vessel, sixth century B.C.</p>		<p>S образный мотив в декоре деревян- ной мебели. Казах- стан. 1950-е годы. Частная коллек- ция С. Баширова.</p>	

Таблица 6. Родоплеменная принадлежность казахских традиционных ковров

Род/основной регион проживания/миф о происхождении	Название ковра и особенности иконографии	Вид
<p><b>Адай</b> – один из крупных родов Младшего жуза, занимают территорию Мангыстауской и Атырауской областей.</p> <p>О сверхъестественном происхождении рода Адай повествует поэма («Адай теги») известного поэта (жыршы) XIX века Кашаган Куржыманулы (по Ж.О. Артыкбаеву).</p> <p>Согласно поэме, Ханбиби забеременела от солнечных лучей под сенью мирового древа Байтерек.</p> <p>По истечению девяти месяцев родился мальчик, которому небесный человек Аспан дал имя Адай.</p>	<p><b>Адай кілем.</b> Род Адай считается самым воинственным, поэтому его тамга представляет собой стрелу, направленную в верх.</p> <p>По сведениям современных мастериц (А. Сагинаева) ковры типа «адай кілем» в обязательном порядке содержат узоры в виде стрелы с наконечником – жебе.</p> <p>Узор по форме напоминает один из обязательных элементов вооружения воина – стрелу. Чаще жебе встречается как ответвления бордюра ворсового и безворсовых ковров [44, с.347].</p> <p>Еще одной особенностью этого вида ковра является использование узора «времекши» в центральном поле внутри ромбовидных узоров.</p>	 <p>Жебе (стрелы) изображены в нижних и верхних частях центрального поля, между ромбовидными фигурами.</p> <p>Фотография предоставлена этнографом Р.И. Бекталиевой.</p> <p>Фонд Мангыстауского историко-краеведческого музея</p>
<p><b>Найманы</b> – одно из многочисленных племен, входящих в Средний жуз. Основной ареал расселения Юго-Восточный Казахстан.</p> <p>По легенде этот род произшел от некогда отважного батыра, но уже немощного страца по имени Найман.</p> <p>Его единственного сына убивают враги, тогда его невестка, женив его на молодой. В течение шести дней из юрты новобрачных (старца и молодой) издавался победный рык, схожий с ревом самца-производителя верблюдов. В положенный срок молодуха родила сына, которого назвали Белгибай, а в народе его прозвали Окирыш («рев», «утробный рык»).</p>	<p><b>Найман кілем (найман үлгі).</b> По мнению большинства исследователей общеплеменной тамгой найманов является фигура в виде латинской буквы «V».</p> <p>Но, исследования А.К. Таласбаевой (Таласбаева А.К. Родоплеменные тамги найманов по архивным источникам XVIII – XIX вв.), опровергают этот устоявшийся взгляд.</p> <p>Отметим, что отдельные роды найманов имели собственные тамги различной формы.</p> <p>Однако, безворсовые ковры племени найман выделаны в виде гладкой ткани с рельефным изображением их тамги (по К.Б. Касеновой).</p>	
<p><b>Үйсін</b> – термин, применяемый к родовому объединению родов Старшего жуза. Занимали территории Семиречья и Южного Казахстана.</p> <p>По преданию все казахские роды Старшего жуза считают своим первопродком – Майкы бия, а его старшего сына звали Үйсін.</p> <p>Майкы бий – основатель классической школы биев, автор учения «Жасау ізі».</p>	<p><b>Үйсін кілем.</b> В состав Старшего жуза входят 11 племен: сарыуйсун, дулат, албан, суан, сиргели, канлы, ысты, шапнышкылы, ошакты, жалаир и шапырашты.</p> <p>Каждое племя, кроме общеплеменного знака имело собственные тамги (по А.Е. Рогожинскому).</p> <p>К сожалению, сведений о үйсін кілем нами не обнаружены.</p>	

<p><b>Қонырат</b> – один из родов Среднего жуза, их называют самой многочисленной фракцией жуза.</p> <p>Проживают в основном в Туркестанской области.</p> <p>По одному из преданий род произошел от Кок и Коктенши, т.е. конырат делятся на два крупных рода – коктенши (то есть сошедший с Небес) и коктин улы (сыновья Неба).</p> <p>Тамга рода конырат представляет собой фигуру в виде буквы П и называется «босага» (элемент двери в юрту, основа).</p>	<p><b>Қонырат нұсқа.</b> Этот тип ворсового ковра отличается многоцветием. Центральное поле изделия заполнено геометрическими фигурами ромбов и шестиугольников и обрамлено каймой в виде стилизованных листьев, которая имеет две разделительные полосы. Края ковра украшены рядом треугольников, боковые стороны – кистями (по К.Б. Касеновой). Другое его название сыр кілем (присырдарьинский ковер).</p> <p>Согласно реконструированной версии старинного конырат кілем (оригинал хранится в музее Азрет Султан) центральное поле с красным фоном покрыто плотно расположенными восьмигранными медальонами аттабан и, шаршы светло-табачного и голубого цветов. Между ними расположены разноцветные зооморфные узоры. Вся композиция ковра наталкивает на аналогии с густо цветущей степью.</p> <p>Согласно Н. Алимбаю оригинал ковра имеет 18 цветовых оттенков.</p>	
<p><b>Керей</b> – одно из многочисленных племен, относится к Среднему жузу.</p> <p>По одной из версий о происхождении племени, термин «керей» восходит к древнемонгольскому «хэрээ», означающему «ворон».</p> <p>Каждый род племени имел свою тамгу.</p> <p>Род ашамайлы – верблюд, абак-керей – прямоугольник, ашамайлы – крест.</p>	<p><b>Керей үлгі.</b> К сожалению, каких-либо поясняющих данных по этому вопросу нами не обнаружены. Но, на ум приходит известное казахское предание, которое гласит, что керей были искусными резчиками по дереву: «Керейден ұл туса, ағашқа кун туады». Возможно, общий творческий потенциал племени отразился и на искусстве изготовления ковровых изделий с родоплеменной спецификой.</p>	

## Подраздел 2.2 Визуализация инаковости в традиционной казахской культуре: знаки, образы и смыслы

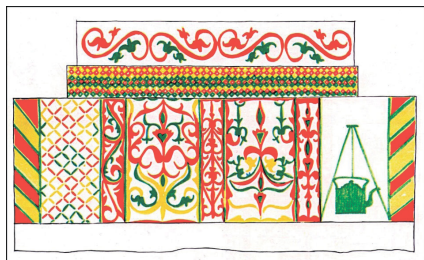


Рисунок 1. Росписи в интерьерах мавзолеев Мангыстау.  
Фото и прорисовка А. Ордабаева

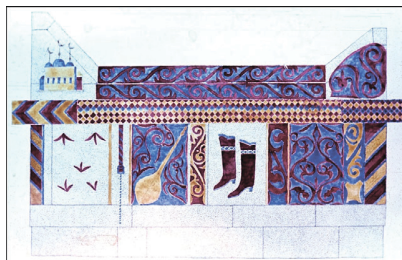


Рисунок 2. Росписи в интерьерах мавзолеев Мангыстау.  
Фото и прорисовка А. Ордабаева



Рисунок 3. Кошаров П.М. Дуана (колдун) Большой орды. 1857 год. Источник: Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4 – Алма-Ата, Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985, 2-е изд. доп. и переработанное, стр. 48–70.

Подраздел 2.3 Визуализация инаковости в традиционной казахской культуре: знаки, образы и смыслы



Рисунок 1. Нурлан Килибаев. Жеты казына, 2016. Холст, масло. Источник: личный архив Н. Килибаева



Рисунок 2. Нурлан Килибаев. Кездесу, 2016. Холст, масло. Источник: личный архив Н. Килибаева

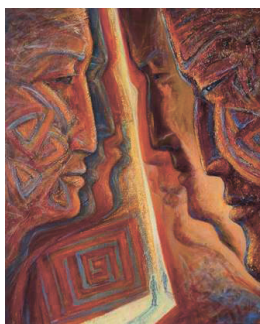


Рисунок 3. Жамиля Такен. Конфронтация, 2023. Холст, акрил. Источник: личный архив Ж. Такен



Рисунок 4. Малик Муканов. Құрақ, Made in Kazakhstan, 2015. Гобелен. Источник: личный архив М. Муканова



Подраздел 2.4 Коды казахстанской живописи: «күрақ» как знак-символ и формообразующий принцип



Рисунок 1. Сабур Мамбеев. Вышивальщица. 1970. Холст, масло. Источник: книга «Сабур Мамбеев». – Алматы, 2013. Составитель Б. Барманкулова

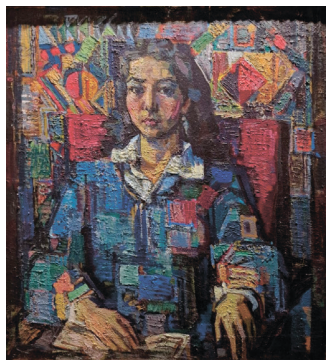


Рисунок 2. Салихитдин Айтбаев. Портрет сестры. 1990. Холст, масло. Фонд Национального музея РК. Фотография Ж. Шайгозовой

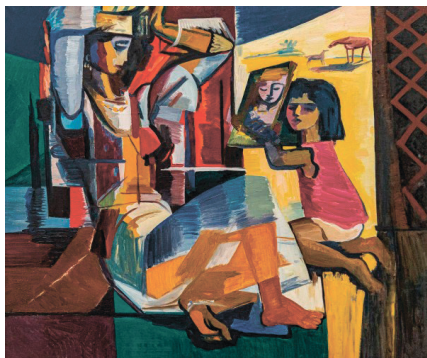


Рисунок 3. Салихитдин Айтбаев. Сестры. 1988. Холст, масло. Фонд Карагандинского областного музея изобразительного искусства



Рисунок 4. Салихитдин Айтбаев. Дедушка с внуком. 1992. Холст, масло. Фонд Национального музея РК



Рисунок 5. Мейржан Нургожин.  
На охоту, 2019. Холст, масло.  
Источник: <https://zhaukhar.kz>

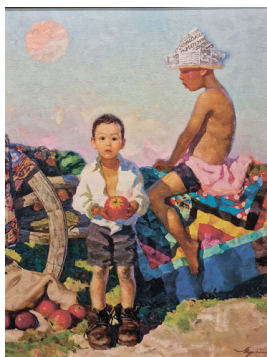


Рисунок 6. Мейржан Нургожин. Апорт.  
Из серии «Вкус лета», 2018. Холст,  
масло. Фотография Ж. Шайгозовой



Рисунок 7. Дужан Магзумов.  
Әжемнің таңы, 2008. Источник:  
личный архив Д. Магзумова



Рисунок 8. Гульнур Мукажанова.  
Момент настоящего, 2020. Парча,  
люрекс, велюр, булавки, коллаж,  
смешанная техника. Фрагмент.  
Источник: [gulnurmukazhanova.com](http://gulnurmukazhanova.com)

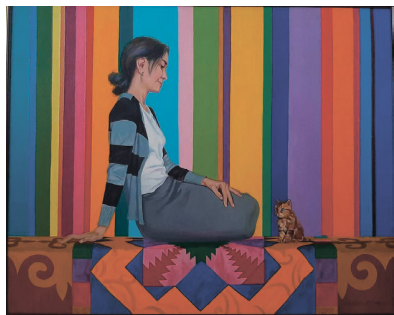


Рисунок 9. Мадихан Калмаханов.  
Дыхание весны, 2017.  
Холст, масло. Источник:  
личный архив М. Калмаханова

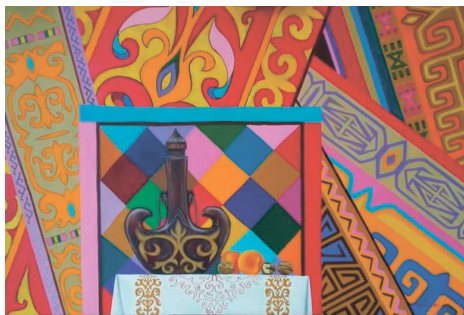


Рисунок 10.  
Мадихан Калмаханов.  
Торсык, 2017. Холст, масло.  
Источник: личный архив М. Калмаханова



Рисунок 11. Светлана Цой. Корпе, 2023.  
Холст, масло. Фотография  
Ж. Шайгозовой

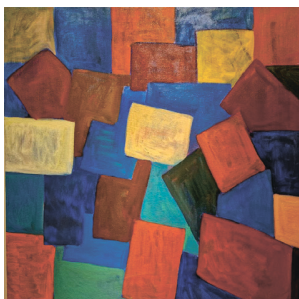


Рисунок 12. Светлана Цой. Корпе, 2023.  
Холст, масло.  
Фотография Ж. Шайгозовой



Рисунок 13. Светлана Цой.  
Корпе, 2023. Холст, масло.  
Фотография Ж. Шайгозовой



Рисунок 14. Светлана Цой. Сон младенца,  
2023. Холст, масло.  
Фотография Ж. Шайгозовой



Подраздел 2.5 «Цветовой минимализм» живописи Казахстана:  
неограниченные возможности смыслопроизводства  
(к постановке проблемы исследования)



*Рисунок 1. Ж. Шарденов.  
50 оттенков серого дня, 1978.*



*Рисунок 2. Алмас Нургожаев.  
Автопортрет, 2019.  
Источник: ГМИ им. А. Кастеева*



*Рисунок 3. Алмас Нургожаев.  
Новая мелодия, 2019. Источник:  
ГМИ им. А. Кастеева*



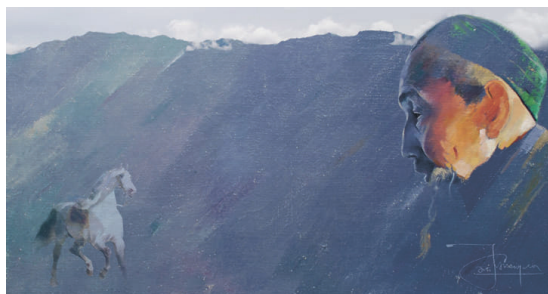
*Рисунок 4. Оралбек Кабоке.  
Притяжение, 2017. Холст, масло.  
Источник: Художники современного  
Казахстана. – Астана, 2018. – 264 с*



*Рисунок 5. Гани Баянов.  
Девочки с белым верблюжонком. 1996.  
Холст, масло. Хранится  
в частной коллекции*



*Рисунок 6. Женис Нурлыбаев. Самғау. 2013.  
Холст, масло. Источник:  
личный архив Ж. Нурлыбаева*



*Рисунок 7. Женис Нурлыбаев. Атбегі. 2010.  
Источник: личный архив Ж. Нурлыбаева*



*Рисунок 8. Нурлан Килибаев.  
Арлан. 2017. Холст, масло.  
Источник: личный архив  
Н. Килибаева*

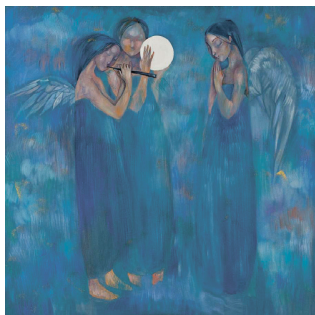


Рисунок 9. Акжана Абдалиева.  
Три ангела. 2009. Источник:  
<https://www.aakzhana.com>



Рисунок 10. Акжана Абдалиева.  
Голубая королева. Источник:  
<https://www.aakzhana.com>



Рисунок 11. Нугер Диара. Кеш. 2017.  
Источник: <https://nomadmgz.kz>



Рисунок 12. Нугер Диара.  
Творцы в ожидании сеанса  
пленэрной живописи. 2017.  
Источник: <https://nomadmgz.kz>



Рисунок 13. Оралбек Кабоке.  
Благословенная одежда. 2017.  
Холст, масло. Источник: Художники  
современного Казахстана. –  
Астана, 2018. – 264 с.

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

**А. Б. Наурзбаева, Ж. Н. Шайгозова,  
Д. К. Сайкенева, А. А. Галиев, К. З. Ускенбай**

**ЯЗЫКИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор **К. З. Халыков**  
доктор филологических наук, профессор **Р. М. Гейбуллаева**  
доктор искусствоведения, профессор **Л. И. Нехвядович**

Научный редактор:

доктор философских наук, профессор **А. Б. Наурзбаева**

Переводчики:

перевод на каз. яз. – А. М. Айнакулова,  
перевод на англ. яз. – Д. К. Сайкенева, С. К. Бугытаева

Подписано в печать 18.10.2023

Тираж 100 шт.

**Алматы: КазНИИК, 2023**