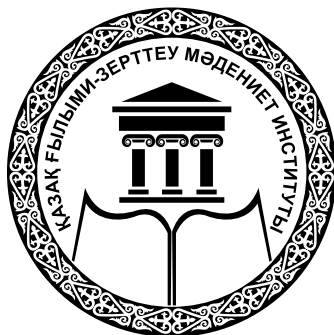


ХАЗБУЛАТОВ А.Р., СУЛТАНОВА М.Э., ШАЙГОЗОВА Ж.Н.

**АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ  
ВСЕЛЕННАЯ**  
КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
В ДИАГРАММЕ ЭПОХ

МОНОГРАФИЯ





ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ  
ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІНІҢ  
ҚАЗАҚ ҒЫЛЫМИ-ЗЕРТТЕУ  
МӘДЕНИЕТ ИНСТИТУТЫ

---

КАЗАХСКИЙ НАУЧНО-  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

---

KAZAKH RESEARCH  
INSTITUTE OF CULTURE  
MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS  
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

КАЗАХСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ХАЗБУЛАТОВ А.Р., СУЛТАНОВА М.Э., ШАЙГОЗОВА Ж.Н.

**АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ  
ВСЕЛЕННАЯ**  
КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
В ДИАГРАММЕ ЭПОХ

М О Н О Г Р А Ф И Я

АСТАНА, 2017

**УДК 391/395**

**ББК 63.5**

**А 67**

Редакционная коллегия:

Хазбулатов А. Р. – доктор PhD; Султанова М. Э. – кандидат искусствоведения;  
Шайгозова Ж. Н. – кандидат педагогических наук

Рецензенты:

Байпаков К. М. академик НАН РК, доктор исторических наук, профессор,  
Кулсариева А. Т., доктор философских наук, профессор

Ответственные за выпуск:

Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н.

**А 67 Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. –**  
Астана: КазНИИК, 2017. – 560 с.

ISBN 978-601-7448-12-7

Книга представляет собой коллективную монографию, посвященную изучению формирования, специфике бытования в традиционный и современный период анималистического кода кочевников-казахов и их предков. Основная цель настоящего исследования состоит в выделении наиболее репрезентативных и устойчивых во времени анималистических образов и мотивов, имеющих брендовое значение для этнокультурной самоидентификации казахского народа и Казахстана в современный период.

Коллективная монография является итогом научно-исследовательского проекта МОН РК 2041/ГФ4 «Традиционные анималистические образы и мотивы в искусстве и культуре кочевников-казахов (древность, средневековье и новое время)». Материалы, представленные в монографии, содержат новые данные, описание и анализ археологических находок, результатов полевых экспедиций, исторических явлений, культурологических интерпретаций и художественного творчества кочевых народов Центральной Азии. Особое внимание уделялось проблемам бытования, сохранения и трансляции нематериального культурного наследия казахов-кочевников.

Издание адресовано широкому кругу специалистов в области истории, археологии, этнографии, культурологии, философской антропологии и искусствознания. Результаты исследований будут полезны преподавателям, студентам вузов, магистрантам и докторантам, а также всем интересующимся историей и культурой Казахстана.

УДК 391/395

ББК 63.5

© Хазбулатов А. Р., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н.

© Казахский научно-исследовательский институт культуры

**ISBN 978-601-7448-12-7**

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> (Хазбулатов А. Р.) .....	<b>8</b>
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> (Султанова М. Э.) .....	<b>13</b>
<b>РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ</b> (Султанова М. Э.) .....	<b>43</b>
1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ. ....	46
1.1.1 Верхний мир – птицы .....	47
Орел / Қыран .....	47
Беркут / Бүркіт .....	50
Сокол / Сұңқар .....	53
Ястреб / Қаршыға .....	56
Ворон / Қара қарға .....	58
Лебедь / Аққу .....	62
Утка / Үйрек .....	68
Гусь / Қаз .....	71
Сова-Филин / Үкі .....	73
Улар / Ұлар .....	77
1.1.2 Средний мир – хищники .....	80
Лев / Арыстан .....	80
Тигр / Жолбарыс .....	85
Барс / Барыс – Пантера / Бабыр / Қабылан / Ілбісін .....	91
Волк / Бөрі / Қасқыр / Қорт .....	93
Волчица / Ұрғашы қасқыр .....	99
1.1.3 Парнокопытные животные .....	102
Бык / Өгіз / Бұқа .....	102
Горный баран-Архар / Арқар Горный козел / Тау теке .....	108
Олень / Бұғы .....	115

1.1.4 Нижний мир – хтонические существа.....	121
Змея-Змей / Жылан.....	121
Рыбы / Балық.....	130
1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ.....	136
Конь-Лошадь / Ат / Жылқы.....	137
Верблюд / Түйе / Бура / Нар.....	147
Баран / Қой / Қошқар.....	154
Корова / Спыр.....	159
Козел – Коза / Теке – Ешкі.....	161
Собака / Ит.....	166

## **РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД ..... 191**

2.1 Анималистические образы в устных традициях казахов. К нарратологическому прочтению некоторых зоокодов волшебной сказки (Алтыбаева С. М.).....	192
2.2 Анималистический код в казахских традиционных исполнительских искусствах (Шайгозова Ж. Н.).....	200
2.2.1 Анималистический код казахской традиционной музыки.....	202
2.2.2 Анималистический код казахской традиционной хореографии.....	224
2.3. Знания, поверья, обряды, обычаи и праздники казахов- кочевников, связанные с анималистическим кодом (Шайгозова Ж. Н.)	239
2.3.1 Зоокод в казахской топонимике и ономастике.....	240
2.3.2. Анималистический код в казахской бытовой обрядности и обычаях.....	260
2.3.3 Традиционные казахские игры и развлечения, связанные с животными и птицами.....	284
2.4 Анималистический код в традиционном художественном творчестве казахов-кочевников.....	299
2.4.1 Анималистический код петроглифов Казахстана (по материалам полевых исследований) (Шайгозова Ж. Н., Естемесов Е. А.).....	300
2.4.2 Анималистическая Модель мира скифо-сакского звериного стиля: образы, сюжеты и художественная детерминация материала (Хазбулатов А. Р.).....	311

2.4.3 Зооморфный код в пространстве традиционного казахского орнамента (Султанова М. Э.) .....	341
2.4.4 Священные животные и птицы в вещном пространстве традиционных казахских ремесел (к семантике материальной культуры) (Шайгозова Ж. Н.) .....	369
<b>РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА .....</b>	<b>387</b>
3.1. Зоокоды в современной литературе Казахстана: семантика, структура, функциональный и референциальный дискурсы (Алтыбаева С. М.) .....	388
3.2 Анималистический код музыкального искусства и хореографии Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (Какимова Л. Ш.) .....	433
3.3 «Мы все из одного племени»: анималистические образы в кинематографе Казахстана (Шайгозова Ж. Н.) .....	469
3.4 Традиционные анималистические образы и мотивы в живописи Казахстана 1930–2000-х годов (Батурина О. В.) .....	483
3.5 Зооморфные образы и мотивы в современной казахстанской скульптуре, графике и декоративно-прикладном искусстве (Шайгозова Ж. Н.) .....	520
3.6 Анималистические образы в современном казахстанском дизайне: грани и смыслы (Хазбулатов А. Р., Султанова М. Э.) .....	538
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ (авторский коллектив) .....</b>	<b>551</b>
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....</b>	<b>555</b>

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Стратегическая идеологема «Мәңгілік Ел», выдвинутая Президентом Республики Казахстан – Лидером нации Н. А. Назарбаевым, является стержневой идеей для развития культуры в Казахстане. Эта идея подчеркивает исторически глубокий характер культурного развития страны, имеющего тысячелетнюю историю, определяет казахов как преемников культуры саков и гуннов, усуней и канглы, Тюркских каганатов, государств Золотой Орды, Синей Орды, Казахского ханства и многих других.

Задача сохранения и трансляции богатейшего культурного наследия, оставленного предками на территории страны и сохранившегося в памяти народа – одна из ключевых в идее «Мәңгілік Ел». В то же время это есть стратегия, нацеленная на будущее, ориентированная на осознание того, что целенаправленное и системное развитие культуры способно в значительной мере обеспечить дальнейшее процветание государства.

Сегодня потенциал культуры входит в число приоритетов развития многих народов и государств. Развитое общество осознает культуру как важнейшее условие своей жизни и прогресса, наиболее значимую часть богатства нации. Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» наглядно демонстрирует важность культуры как одного из мощных рычагов успешного осуществления Третьей модернизации Казахстана.

Одним из существенных критериев успеха является уровень развития культуры, наличие эффективно работающей ин-

фраструктуры соответствующих институциональных образований и механизмов, обеспечивающих сохранение и обогащение национального и мирового культурного наследия, создание, трансляцию и потребление качественных культурных ценностей, плодотворный культурный обмен и духовно-творческую самореализацию людей.

Ситуация в сфере культуры не измеряется только работой ведомств, учреждений культуры и количественными показателями статистики. Современный подход к пониманию культуры диктует необходимость уделять особое внимание отношению общества к культуре, участию в культурной жизни всех членов общества, созданию культурной среды в интересах процветания государства и его граждан.

Культура является показателем многих процессов, происходящих в обществе: сильных факторов развития и слабых сторон, тормозящих развитие, а также нерезализованных возможностей, положительных в отношении процессов развития, и угроз, отрицательных факторов, препятствующих развитию.

Отсутствие до недавних пор единой стратегии и неоднократные изменения в органах управления культурной сферой неизбежно разрушали ее структуру. Прежняя ресурсная база и организационные механизмы, на которых строилась государственная культурная политика, изжили себя. Отраднo, что сегодня взгляды на культуру кардинально изменились, равно как и понимание значения роли государства в развитии культуры и политики.



Перед Казахстаном стоит ряд глобальных вызовов, некоторые из которых в определенной степени можно разрешить с помощью инструментов грамотной культурной политики. И здесь культурное многообразие – главный козырь. Подлинное единство народа Казахстана возможно только на основе взаимообогащения культур, где «центром притяжения» и основой построения культурной политики современного государства выступит казахская культура.

Республика Казахстан – многонациональное государство, мультикультурное сообщество, объединяющим началом которого является Идея, опирающаяся на дух единства, который, в свою очередь, может осуществляться в условиях доверия человека к обществу, общества к личности. Казахская культура, ее прошлое и настоящее является ядром социокультурного развития нашей страны. Жизнеспособная культура проходит свой естественный путь развития и трансформаций, сохраняя свой стержень. Самосознание и понимание собственной идентичности окажется под угрозой, если ценности своей культуры окажутся малопривлекательными и ее может затмить другая, способная увести от истоков духовных и нравственных ценностей исконной культуры.

Основопологающие ментальные черты любого народа остаются константой их ценностно-ориентированного мировоззрения и мироотношения. В этом смысле традиционные ценности и хозяйственные системы должны органично вписываться в общую парадигму национальной идеи и

культурного кода, направленных на формирование единства и поступательного развития.

Поддержка традиционных ценностей, формирование и развитие новых ценностных ориентиров, определяющих национальную самоидентификацию, осуществляется, главным образом, через развитие языка, возрождение исторических ценностей, традиций, национальных праздников, традиционных промыслов и ремесел, стремление нации к новаторству и новизне. В этом контексте масштабные междисциплинарные исследования особенностей материального и нематериального культурного наследия казахов-кочевников способны существенно укрепить идентичность и восполнить некоторые лакуны в нашей этнической памяти.

Процесс укрепления нашей национальной идентичности во многом зависит от многосторонних и глубоких научных проектов, исследующих знаковые элементы традиционной культуры казахского народа, более точное определение роли и места этих степных феноменов в истории мирового художественного творчества. Казахстану сегодня остро необходимы целые серии высокохудожественных вариантов национальной символики, творчески переосмысленные и дизайнерские реминисценции уникальных образцов номадического искусства, способные существенно повысить международный имидж страны.

Настоящая коллективная монография представляет собой итог трехлетнего масштабного междисциплинарного исследования, посвященного изучению тради-

ционных анималистических образов и мотивов в искусстве и культуре кочевников-казахов в их исторической динамике от древности до современности. Необходимость подобных серьезных изысканий назрела давно, продиктованная с одной стороны всевозрастающим интересом народа Казахстана к своим историческим и этническим корням, и с другой – зачастую неверно истолкованным и потому не совсем уместно введенными в повседневный оборот анималистическими образами, являющихся самобытной визуализацией степных культурных кодов.

Священные животные и птицы повсюду сопровождали кочевника с глубокой древности. Будучи совокупностью родовых тотемов, культурных символов и художественных образов, анималистическая вселенная Великой Степи всегда была ядром номадической картины мира. Она запечатлена в нашей общей истории зооморфной петроглифией на пустынном загаре скал Анракая, Теректы, Каратау, Чулака и других мест, рассыпанных по территории Казахстана; это благородный блеск золотых барсов, архаров, грифонов и других зообразов, воссоздающих скифо-сакскую модель мира; это животные и птицы «силы» – тотемы и проводники тюркских камов сквозь миры шаманского Древа; это глубокие «неземные» звуки-вибрации кишечных и жильных струн традиционных казахских музыкальных инструментов; мастерство музыкантов и певцов, искусно имитирующих скачку тулпаров и клекот беркута; это роскошь и многообразие народных орнаментов, повсюду окружавших кочев-

ника от рождения до смерти; это зоокод казахских традиций, обрядов, фольклора, игр и праздников; и наконец, это зооморфная символика современного казахского искусства от литературы до живописи и дизайна.

Иными словами, мы рассматриваем наиболее знаковые для истории, археологии, культурологии, этнографии и искусствознания определенной культуры зооперсонажи как *анималистический код*. Это есть гибкая, подвижная во времени и пространстве система, характеризующаяся, тем не менее, высокой степенью ментальной устойчивости и специфической визуальной образностью, узнаваемой в самых разных ее художественных проявлениях: от материальных до нематериальных.

Целью настоящей монографии является комплексный междисциплинарный анализ художественных проявлений анималистического кода кочевников-казахов и их предков, а также выделение в этом многообразии самых репрезентативных и устойчивых во времени анималистических образов и мотивов, имеющих брендовое значение для этнокультурной самоидентификации современного Казахстана.

Авторский коллектив надеется, что такой ракурс изучения отечественного материального и нематериального наследия степных кочевников региона, охватывающих большой хронологический период, сможет частично преодолеть существующую в историографии проблемы дискретность и рассеянность научных знаний об анималистических традициях ранних кочевников, кочевых социумов средневе-

ковья и последующих веков. Это также поможет выявить семантическую функцию зооморфных образов и мотивов, доминирующих в художественном творчестве кочевников Центральной Азии в разные эпохи и установить между ними преемственную связь.

Междисциплинарный характер исследований обусловил широкий тематический диапазон монографии, поэтому для удобства и логики ее восприятия автор сочли целесообразным дифференцировать материал на три раздела и несколько подразделов.

Первый раздел представляет собой своеобразный степной бестиарий, где представлен небольшой, но емкий семантический научный анализ наиболее важных для кочевников картин мира анималистических образов. Это формирует объективное представление о том или ином образе и его значении в историко-культурном ландшафте Казахстана на разных временных этапах.

Второй раздел посвящен исследованию особенностей бытования и трансформации степных анималистических образов и мотивов в традиционный период. С целью выявления самых характерных и устойчивых представителей зоокода в исследовательском фокусе оказались такие виды художественного творчества как фольклор, исполнительские и прикладные искусства, некоторые области степной натурфилософии: шаманство, элементы топонимики и ономастики, народные традиции, обряды, игры и праздники.

Основной задачей здесь выступает стремление отследить наиболее постоянные анималистические образы, «кочующие» из одного вида искусства в другое и объединяющее их все в единую систему, резистентную к неизбежным изменениям, свойственным историческому развитию. Анималистические образы и мотивы, сформировавшиеся в глубокой древности, стали своеобразной красной нитью, связующей эпохи и народы, населявшие Великую Степь.

В разные периоды нашей истории одни зооморфные персонажи, воплощая ментальные установки важные «здесь и сейчас», возвышались над другими, чтобы затем уступить место иным образам. Но некоторые животные и птицы сопровождают человека от архаики до нынешнего времени, трансформируясь в особый анималистический культурный код. Последний осмысливается авторами монографии частью спрессованного сакрального знания, которое во многом стало основой казахской интеллектуальной традиции<sup>1</sup>.

Понятно, что в рамках одной монографии невозможно исчерпывающе исследовать все грани анималистического кода кочевников-казахов, однако выявить и проанализировать наиболее устойчивые образы – задача сложная, но выполнимая. Если определенный зооморфный персонаж характерен не только для одной отдельно взятой эпохи, и мы можем воочию увидеть его в разных проявлениях на протяжении длительного пе-

<sup>1</sup> Фразеологизм «казахская интеллектуальная традиция» введен в научный оборот А. Кодаром.

риода, то есть смысл говорить об его важности и даже универсальности для номадической ментальности.

В третьем разделе исследуются формы и особенности бытования степного анималистического кода в художественном творчестве современного Казахстана. Здесь основной задачей выступает подтверждение культурной преемственности через конкретные зооморфные образы, степень их сохранности в культурной памяти, способы художественного воплощения и многое другое, что позволит нам провести четкие параллели между нашим прошлым и настоящим.

Сегодня священные для степняков животные и птицы ничуть не утратили своей сакральности и важности. Эти образы присутствуют в нашей повседневной жизни прямо и опосредовано, но они по-прежнему являются неотъемлемой частью современного культурного кода. Это – элементы государственной символики Казахстана, логотипы и бренды, герои литературных произведений и кинокартин, персонажи, воплощенные в живопи-

си, графике и прикладном искусстве, им посвящается музыка, их пластикой и совершенством вдохновляются хореографы.

Отчего именно эти образы, а не другие? Как и почему степной анималистический код сумел не только сохраниться, но и органично вписаться в новый историко-культурный ландшафт? Что сейчас значат они для нас – современных жителей мегаполисов? Ответы на эти вопросы помогут соединить разрозненные до этого точки и существенно повлиять на укрепление национального самосознания.

Результаты нашего исследования могут стать дополнительным источником для осмысления комплекса новых социально значимых материалов по истории материального и нематериального культурного наследия казахского народа, а также для популяризации малоизвестных этнокультурных брендов внутри страны и за рубежом. Авторы надеются, что это станет важным и объективным стимулом для творчества культурного сообщества Казахстана.

# ВВЕДЕНИЕ

Анималистические образы сопровождали кочевника-казаха повсюду от рождения до смерти, постоянно присутствуя в его жизни. Практически весь культурный код казахов – наследие, жизненный уклад, семья, язык, традиции, обряды и праздники прямо или опосредованно связаны с животными и птицами, представлявшими степной мифопоэтический космос. Образы коней, архаров, волков, барсов и тигров, беркутов и соколов, лебедей и уток, других животных и птиц, формирующих специфический зоокод номадов Великой Степи, настолько прочно вплетены в нашу историческую и культурную канву, что и сейчас они неотделимы от нас, а мы все чаще обращаемся к ним, интуитивно понимая, как это важно для регенерации этнической памяти и идентичности.

Все эти анималистические образы, безусловно, представляют местную фауну и характерны для конкретного региона и свойственного ему климата. Однако мы выделяем их из общей массы животных и птиц, так как имеем в виду некие особенные семантические качества этих образов и их ключевую роль в степной картине мира, каковая, несмотря на все объективные трансформации, сумела сберечь их сокровенный символический смысл.

Намерение выделить из степного bestiaria наиболее важные и универсальные образы, которые на протяжении длительного временного периода неизменно сопутствуют кочевнику, воплощая многие ментальные константы, и доказать их значимость для нынешнего Казахстана, –

задача сложная. Здесь необходимо заострить внимание на некоторых ключевых моментах, которые позволят проанализировать большой пласт разрозненных материалов, объединенных общей историей в несколько тысяч лет: обозначить сферы материальной и нематериальной культуры, где анималистические образы находят, на наш взгляд, самое яркое воплощение; очертить географические, хронологические и этнокультурные границы изысканий; и охарактеризовать основную источниковую базу, на которой строится настоящее исследование.

## **1. Общая характеристика анималистического кода в традиционной и современной казахской культуре**

Исследования последних лет, посвященные культурным особенностям кочевников-казахов, представляют собой разнообразный и богатый материал для объективной реконструкции картины мира. Специфика номадического мировоззрения прослеживается во множестве аспектов, в том числе и в определенных зооморфных образах, в которых нашли отражение некоторые степные философские константы. В последних зашифрованы наши история, быт и способ восприятия мира.

Кочевники сформировали уникальный образный язык, где животные и птицы с их иконографией и семантическим смыслом стали не просто важной частью картины мира. Это – феномен коллективного сознания социумов, которые на разных исторических этапах могли существенно

отличаться друга от друга антропологически, но, будучи объединенными общим жизненным укладом и типом хозяйствования, видели свою культурную систему гибкой и потому живой.

Кочевники с древности наделяли наиболее важных для себя животных и птиц конкретными характеристиками, ярко воплощающими этническую самобытность через ключевые образы, которые со временем приобретали черты своеобразных эталонов. Полагаем, что из эпохи в эпоху эти образы кочевали уже даже не как субъекты реального мира, а как некая универсальная, отточенная многими поколениями философская и образная система. На основе этого мы рассматриваем священных для кочевников-казахов животных и птиц не просто совокупностью интересных и важных образов, но организованной и структурированной натурфилософской системой – *анималистическим кодом*, во многом характеризующим материальное и нематериальное культурное наследие Великой Степи.

Наше исследование носит преимущественно культуролого-искусствоведческий характер и посвящено анималистическому коду в традиционной казахской культуре, однако как таковой означенный код кочевники-казахи унаследовали от предыдущих культур и эпох. И каждая новая культура привносила в степной бестиарий нечто свое, но само ядро, представляющее собой совокупность определенных персонажей, не претерпевало значитель-

ных изменений. Это испытание временем свидетельствует о том, что анималистический код можно рассматривать как своего рода культурную универсалию.

Вообще зооморфная иконографическая и культурфилософская системы начали формироваться еще со времен палеолита, и евразийские степи не стали тут исключением. «Утро искусства»<sup>2</sup> ознаменовано господством зооморфных изображений. Петроглифы по всему миру повествуют картину мира именно через животных, птиц и териантропию в целом.

На территории Казахстана сосредоточено множество петроглифов, датированных и палеолитом, и последующими эпохами вплоть до позднего средневековья. Лошади, бизоны, быки, архары, волки, ряженные в звериные шкуры антропоморфные персонажи, – все это лишь малая часть сюжетов, где животные имеют доминирующее значение.

На данный момент исследования петроглифов и в целом первобытной культуры Казахстана сформировали масштабный и разнообразный материал. Необходимо отметить, что подавляющее большинство этих работ имеют выраженный историко-археологический характер, в то время как культурологическому аспекту анималистического кода не уделялось пристального внимания.

Те или иные грани интересующей нас проблемы нашли отражение в трудах А. Г. Медоева [2], А. Н. Марьяшева и

<sup>2</sup> Первобытная эпоха. Понятие введено А. П. Окладниковым. Окладников А. П. Утро искусства. – Л.: Искусство, 1967. – 170 с. [1].

А. А. Горячева [3], П. И. Мариковского [4], А. Х. Маргулана [5], А. Е. Рогожинского [6], З. С. Самашева [7], [8], Я. А. Шера [9] и других ученых. Исследователи чаще всего приводят описание животных и зверей, нашедших свое отражение в скальной летописи, в кратких характеристиках поз, выразительных особенностей и сюжетных трактовок.

Время широкого освоения железа и власти военной аристократии отмечено формированием уникальной художественно-образной системы, известной нам как скифо-сакский звериный стиль<sup>3</sup>. Это не просто искусные изображения животных, но стройная, целостная натурфилософская концепция, отличающаяся уникальным сюжетным и иконографическим знаковым комплексом.

В отличие от других способов изображения животных и птиц, известных в мировой художественной практике архаичного периода, скифо-сакскому звериному стилю присущ ряд уникальных особенностей, которые сразу выделяют его. Как художественное явление звериный стиль является результатом синтеза климатических условий региона, образа жизни, сформировавшихся хозяйственных систем, натурфилософских воззрений и разнообразных социокультурных факторов.

Существует множество мнений, стремящихся объяснить феномен скифо-сакского звериного стиля, и здесь нам близка

позиция В. А. Кореняко, который выделяет три наиболее показательных аспекта<sup>4</sup>: во-первых, безраздельное господство анималистических образов, воспроизведенных древними кочевниками в самых разных материалах и видах прикладного искусства – металлопластика, художественная обработка камня, дерева, кости, рога, тканей, кожи, войлока и т.д.; во-вторых, прерогатива малых форм, так как практически все произведения звериного стиля отличаются небольшими размерами (исключение составляют петроглифы и оленные камни), обладая, прежде всего, утилитарным значением; в-третьих, наличие особой целостной художественно-образной системы, дающей возможность говорить именно о *стиле* как едином принципе художественного мышления.

Скифо-сакский звериный стиль выделяется яркими композиционными особенностями: особые приемы пространственных построений на основе условности форм, динамики поз, плоскостности, намеренной деформации и гипертрофирования отдельных частей в интерпретации анималистических образов.

Анималистический код звериного стиля изучен неизмеримо глубже и масштабнее, так как он нашел выражение в мифопоэтике и практически во всех видах художественного творчества. Важные для нас аспекты формирования звериного

<sup>3</sup> Далее в тексте мы будем часто употреблять выражение «звериный стиль», подразумевая именно скифо-сакскую изобразительную систему.

<sup>4</sup> Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. – М.: Вост. лит., 2002. – С. 6–7 [10].

стиля в начале I тыс. н.э., проявленные в петроглифах Семиречья, Чиликты, Иссык-куля и Минусинской котловины, отражены в исследованиях З. С. Самашева, Чжан Со Хо, Н. Боковенко и С. Мургабаева [11]. Но в силу своих семантических и образно-выразительных особенностей, звериный стиль в петроглифах не проявлен в полной мере, в то время как другие – мобильные формы художественного творчества, воплощаемые в прикладном искусстве, смогли объективно и ярко материализовать его символическую и визуальную уникальность.

Мифопоэтический и художественный контекст скифо-сакского звериного стиля наиболее емко и аргументированно обоснован в трудах Е. Е. Кузьминой [12], [13], Ю. Н. Рериха [14], М. И. Артамонова [15], Т. Т. Райс [16], Е. Ф. Корольковой [17], В. А. Коренько [10], Е. В. Переводчиковой [18], А. Х. Пшеничнюка [19], А. В. Доминяка [20], Н. Л. Членовой [21] и других. Различные аспекты анималистического кода, бытовавшего в казахстанских степях в I тыс. н.э., нашли отражение в исследованиях К. А. Акишева [22], А. К. Акишева [23], З. С. Самашева [24], Э. Р. Усмановой [25] и других. Интересные грани исследуемой проблемы содержатся в работе А. Р. Хазбулатова [26].

На основе всего накопленного материала по изучению петроглифов и скифо-сакскому звериному стилю можно заключить, что эти две глобальные художественно-образные системы являют-

ся самыми яркими и полными воплощениями анималистического кода. Далее, к началу I тыс. н. э. образные модели и стилиевые характеристики скифо-сакского звериного стиля постепенно уступают свои позиции иным художественным принципам, сопровождающих неизбежные изменения историко-культурного ландшафта, затронувших всю Центральную Азию.

Несмотря на масштабные исторические трансформации, кочевничество по-прежнему оставалось единственной системой жизнеобеспечения и природопользования, определяющей развитие материальной и духовной культуры, менталитета и психологии степняков, их отношений с соседними народами, социальной организации, социально-экономических отношений и общественно-политической системы. Действительно, звериный стиль в новых условиях был вынужден измениться, но не исчезнуть.

Здесь нам близка позиция Н. Л. Членовой, доказывающей объективную трансформацию парадигм звериного стиля в плоскостной орнамент на примере алтайских и прочих находок, обнаруженных в Центральном, Восточном Казахстане и Семиречье. Но при этом мы не согласны с ее мнением о том, что основной причиной, способствовавшей трансформации звериного стиля в криволинейный орнамент, были мягкие материалы, с которыми работали мастера (войлок, кожа, рог, дерево), обусловившие доминанту рас-



тительного орнамента<sup>5</sup>. Здесь мы сталкиваемся именно с зооморфным типом орнамента, преобразовавшим принципы сакского звериного стиля, а не растительным (не характерным номадам по своей семантико-образной сути). Мы рассматриваем это как специфическую «перекодировку» образного языка, но никак не его бесследное исчезновение.

В последующие эпохи анималистический код был интегрирован в культуру и художественное творчество кочевников-тюрков с разной степенью наглядности и выразительности. Жизненный уклад, язык, устные традиции, фольклор, музыкальная и исполнительская культура, обычаи, обряды, традиционные игры и развлечения, шаманство и бытовые целительские практики, архитектура и изобразительное искусство, орнаменты и национальная одежда – это далеко неполный перечень аспектов материальных и нематериальных проявлений анималистического кода. Последний является прямым следствием образа жизни, поэтому очевидно, что он смог «раствориться» в номадической картине мира, став с ней единым целым.

Материальная и нематериальная культура кочевников-казахов формировалась на основе общетюркского культурного ядра, вобрав в себя множество натурфилософских, мифопоэтических и эстетических контекстов, присущих разным кочевым народам, в тот или иной исторический период населявших территорию

нынешнего Казахстана. Поэтому пытаться выделить анималистический код, характерный исключительно казахам, без учета тех причудливых социокультурных переплетений, неотделимых от всей истории региона, нецелесообразно.

Материальная культура казахов в силу объективных причин реконструируется на основе имеющихся в распоряжении исследователей артефактов, большинство которых датируется периодом не ранее XVIII–XIX веков. Исключение представляют керамика, архитектурные памятники и ритуальная монументальная пластика, некоторые образцы которых датируются ранним средневековьем.

Музыкальные инструменты, национальный костюм, ковры и ткани, посуда и предметы быта, ювелирные украшения, образцы прикладного искусства, оружие и конское снаряжение – везде можно увидеть прямые или опосредованные свидетельства анималистического кода. Мы говорим о зооморфном орнаменте, отмечающем практически все, что видел вокруг себя кочевник-казах.

Орнамент как средство визуальной коммуникации, особый язык, сумел преобразовать и сохранить важные философские константы номадической картины мира. Конечно, традиционный казахский орнамент имеет не только зооморфную природу, это совокупность трех составляющих: геометрического (самого архаичного), зооморфного и растительного. Но зооморфный орнаментальный ком-

<sup>5</sup> Членова Н. Л. Алтайский звериный стиль и орнамент // Скифская эпоха Алтая. Тезисы докладов к конференции. – Барнаул, 1986. – С.29 [21].

плекс наиболее обширный и разнообразный. «Верблюжий след», «змеиный след», «тигриный коготь», «бараньи рога», «сломаный рог», «воронья лапка» и еще во множестве других названий – везде ясно читается степной зоокод. Помимо своих семантических и декоративных функций зооморфный орнамент также обладал функциями социальной стратификации, что наглядно проявлено в казахской традиционной одежде.

Первые письменные свидетельства (хотя и косвенно относящиеся к казахскому орнаменту), датированы 1509 годом и принадлежат иранскому богослову и путешественнику ибн Рузбихзану [27]. Только во второй половине XIX века Русское географическое общество сформировало специальную Археологическую комиссию по изучению древних памятников казахского народа. В основном, все исследования носили сугубо этнографический характер, орнаменту как таковому практически не уделялось внимания, так как никто до Рихарда Карутца не пытался подвергнуть его какому-то специальному анализу. Исследователь выделил четыре типа орнаментации, и на этой основе попытался детально изучить наиболее

удививший его мотив «*кошкарнынъ музи или кошкаръ музи*»<sup>6</sup>.

В 1925 году С. М. Дудин обнародовал результаты своих полевых исследований, проводившихся им более двадцати лет. Это была первая работа, посвященная исключительно казахскому орнаменту<sup>7</sup>. Е. Р. Шнейдер, опубликовавший свою работу в 1927 году, считал казахский орнамент «своеобразным и оригинально разработанным срезом общетурецкой художественной кочевнической культуры»<sup>8</sup>. Ценный вклад в изучение орнаментов казахского народа внес Е. А. Клодт. Его многочисленные скрупулезные зарисовки образцов орнаментального искусства хотя бы одной области Казахстана – Северо-Востока, сформировали великолепный материал для дальнейших исследований<sup>9</sup>.

В дальнейшем наиболее важные для нас исследования по казахскому орнаменту были осуществлены Ш. Кутхуджиным [32], Т. К. Басеновым [33], К. Т. Ибраевой [34], А. А. Шевцовой [35]. Многие важные сведения по значению орнаментации в социальной дифференциации казахской степной аристократии мы обнаружили в работе И. В. Ерофеевой и Э. Р. Усмановой<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> «*кошкарнынъ музи*» или «*кошкаръ музи*» – известен как «кошқар мүйіз». В переводе с казахского языка означает «бараньи рога». Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. – СПб: Девриена, 1911, – С.149 [28].

<sup>7</sup> Дудин С. М. Киргизский орнамент. // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Кн.5. – М. – Л.: Гос. Издательство, 1925. – С. 164–183 [29]

<sup>8</sup> Шнейдер Е. Р. Казахская орнаментика. // Казаки. Антропологические очерки. – Л, 1927. – С.157 [30]

<sup>9</sup> Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. Вст. ст. В. Чепелева. – М.: Искусство, 1939. – 34 с. [31]

<sup>10</sup> Ерофеева И. В., Усманова Э. Р. Внешние знаки отличия правящей казахской элиты XVIII – первой четверти XIX века. // Эпистолярное наследие казахской правящей элиты 1675–1821 гг. Сборник исторических документов в 2-х томах. – Алматы: АО «АБДИ Компани», 2014. – С.643–669. [36]

В свою очередь, история и семантика казахского традиционного костюмного комплекса тесно связана с анималистическим кодом. Материалы, использовавшиеся для пошива и украшения одежды и обуви – кожа, мех, шерсть, перья, войлок и т. д., все это, так или иначе, имеет прямое отношение к почитаемым кочевниками животным и птицам.

Нематериальный формат культурного наследия казахов-кочевников неизмеримо глубже «впитал» в себя анималистический код, унаследованный от предыдущих эпох. Важно, что, хотя установить время появления того или иного обряда, обычая, ритуала, связанного с животными и птицами, невозможно, но очевидно, что это – часть древней общенациональной традиции.

В этом контексте особое значение имеют шаманские традиции казахов-кочевников. Шаманство<sup>11</sup> как архаическое практическое сакральное знание, включающее в себя симпатическую магию, анимизм, фетишизм и тотемизм, теснее всех других религиозных систем связано с анималистическим началом. Здесь животные и птицы не просто населяют разные миры шаманской вселенной, но являются проводниками и теми, кто дарует или отказывает кандидату в шаманы право быть посредником между мирами.

Шаманские практики казахов (*баксылык*) являются наследием древних насельников Казахстана: совокупности раз-

ных народов и культур, объединявшихся многими признаками, самым важным из которых было кочевничество. Сформировавшись в период палеолита, шаманство сопровождало человека, переживая трансформации от обрядности до фольклора и обратно. Это – результат устойчивого способа сохранения и трансляции знаний и практик из поколения в поколение, коллективности и известной гибкости сознания.

В практике казахских шаманов-*баксы* – продолжателей общетюркской шаманской традиции животные и птицы играли особую роль. Отметим, что несмотря на то, что мы не располагаем этнографически достоверной информацией о конкретных проявлениях культа животных и птиц в протоказахском шаманстве, так как эти сведения восстановлены и реконструированы по археологическим, фольклорным и художественным источникам и могут иметь разные варианты интерпретаций, ключевая роль анималистического начала здесь не вызывает сомнений.

Безусловно, несмотря на единые корни шаманской традиции в целом, и центральноазиатской, тюркской, казахской в частности, имеются определенные региональные и культурные особенности в натурфилософском и обрядовом контекстах. Необходимо отметить, что эту дифференциацию мы выводим на основе изучения трудов по центральноазиатскому и казах-

<sup>11</sup> Авторам близка позиция В. Н. Басилова на терминологическую дифференциацию понятий «шаманизм» и «шаманство», и далее нами будет использован именно термин «шаманство». Басилов Н. В. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1992. – 324 с. [37].

скому шаманству таких исследователей как В. Н. Басилов [37], Н. А. Алексеев [38], Ч. Валиханов [39], А. А. Диваев [40], Б. Даулбаев [41], И. А. Чеканинский [42], О. Поляков [43], А. Толеубаев [44], М. С. Орынбеков [45], Е. Д. Турсунов [46]. На наш взгляд наиболее исчерпывающий типологический анализ казахского и среднеазиатского шаманства был осуществлен В.Н. Басиловым.

Некоторые грани анималистической природы тюркского и непосредственно казахского шаманства прямо или косвенно затронуты в исследованиях С. Кондыбая [47], Е. Д. Турсунова [46], Р. Ш. Кукашева [48], З. Наурзбаевой [49], О. Б. Наумовой [50], И. В. Стасевич [51] и других. Тем не менее, отдельно тема «шаманских» животных и птиц в казахском шаманстве и природа посредничества священных животных объектом пристального научного внимания практически не становилась.

В существенной степени анималистический код находит отражение в устной традиции казахов. Степной фольклор и эпика сохранили образно-сюжетные универсалии, где главными героями или их помощниками выступают священные для кочевников животные и птицы. Многочисленные фольклорные мотивы оборотничества и трикстерства практически всегда сопряжены с особенным зооморфным персонажем, который чаще всего является архетипическим.

В разное время определенные аспекты исследуемой нами проблемы в казахском фольклоре и устной традиции в целом анализировали А. Маргулан [52], С. А. Каскабасов [53], [54], Е. Д. Турсу-

нов [55], Н. С. Смирнова [56], Е. А. Костюхин [57], У. К. Кумисбаев [58], Б. У. Азибаева [59], А. Сейдимбек [60], Е. Аманов и А. И. Мухамбетова [61], С. А. Елеманова [62] и другие.

Мифопоэтический зооморфный контекст расширяется за счет ономастики, где очень часто в топонимах и этнонимах фигурируют представители степного бестиария. Казахские имена собственные также изобилуют названиями животных и птиц, и это для нас очень убедительный аргумент важности степного анималистического кода и степени его интегрированности в традиционный и современный социокультурный контекст.

Здесь важными оказались работы И. Я. Словцова [63], Т. Джанузакова [64], О. А. Султаньяева [65], И. В. Ерофеевой [66], Г. Р. Галилулиной [67], Ф. С. Мажитова [68], О. А. Султаньяев [69], Э. М. Мурзаева [70], К. Т. Сапарова, Е. А. Егинбаевой и А. Б. Сансызбаевой [71] и др.

Традиционная казахская музыка самым тесным образом связана с животными и птицами. Это – и сами музыкальные инструменты, специфика звукоизвлечения, и сам звук. К примеру, хотя многие инструменты изготавливались из дерева (*шерттер*, *домбра*, *кобыз*, *жетыген* и др.), но до 20–30-х годов XX века струны были исключительно кишечные, жильные и волосяные. Материал струн прямо влиял на качество звучания. Звук, извлекаемый из натуральных струн животного происхождения, обладал неизмеримо большей глубиной и богатством тонов. Некоторые музыкальные инструменты и вовсе изготавливались из кожи животных (*желбу-*

аз, жаулпаз) или кости и рога (*муиз сырнай, бұғышық*).

В области технико-технологических и семантической специфики традиционных казахских музыкальных инструментов, и особенностей их звучания наиболее важные изыскания принадлежат Б. Ш. Сарыбаеву [72], [73], Б. Ж. Аманову и А. И. Мухамбетовой [61], С. А. Утегалиевой [74], С. А. Елемановой [62], Б. А. Казгулову и Н. Ж. Шахановой [75], И. В. Мациевскому [76], Ж. Н. Шайгозовой [77] и другим.

Среди многообразия музыкальных традиций казахов-кочевников особое место отводится старинной практике звукоподражания животным/зверям и птицам, которое условно можно назвать био-ономатопеей или анималистическим звукоподражанием. Здесь музыковеды-тюркологи выделяют два основных типа: промыслово-хозяйственное (охотничье, скотоводческое и др.) и культурно-художественное. Последнее направление во многом определило формирование особой музыкальной культуры кобызовых и домбровых кюев, где архаичные практики подражания животным и птицам (хромая поступь куланов, скачки иноходцев, прыжки горных козлов, крики лебедей, диких гусей и т. п.) обретают новые смыслы и звучание.

Ценные сведения об использовании звукоподражаний в традиционной тюркской/казахской музыке мы обнаружили в работах Б. Ш. Сарыбаева [73], М. В. Дориной [78], Е. А. Тозыяковой [79], С. А. Утегалиевой [80], И. В. Мациевского [76] и многих других, анализирующих синтез

природы и человека как основной источник народной музыки.

Важные данные из области философско-эстетической природы казахской традиционной музыки как неотъемлемой части общей тюркской музыкальной традиции почерпнуты нами из трудов Л. А. Халтаевой [81], Б. Д. Кокумбаевой [82], С. А. Елемановой [62], С. Ш. Аязбековой [83], Б. Ж. Аманова и А. И. Мухамбетовой [61], А. Есенұлы [84], Г. Н. Омаровой [85], А. Сабировой [86] и других.

Семантика степного бестиария чрезвычайно важна и для традиционной казахской танцевальной культуры. Здесь мы преимущественно опирались на работы Д. Т. Абирова [87], А. М. Исмаилова [88], О. В. Всеволодской-Голушкевич [89], Д. Досбатырова [90], А. К. Кульбековой [91], [92], А. М. Исмаиловой [93] и других. Необходимо отметить, что в целом казахская традиционная танцевальная культура малоисследована, и большинство существующих работ носят описательный характер, а сама ее история и культурологический контекст не часто становились объектом серьезного научного анализа. На данный момент семантика же священных животных и птиц в пространстве казахского народного танца практически не изучена.

Древние тюркские обрядовые танцевальные практики, берущие начало от шаманских ритуальных плясок-подражаний, смогли сохраниться и развиваться во многих казахских народных танцах, таких как «*Қоян – бұркіт*» (заяц и беркут), «*Құсбегі – дауылпаз*» (танец с ловчей птицей и дауылпазом), «*Қара жорға*» (чер-

ный иноходец), «*Өрмек-би*» (танец ткачей), «*Ортеке*» (танец козла-прыгуна), «*Тепен-көк*» (бег скакуна), «*Аю би*» (танец медведя) и ряде других.

Примечательна здесь также старинная казахская традиция «*ортеке*» – чрезвычайно интересное явление, синтезирующее музыкально-танцевально-игровые практики. Уникальное музыкально-кукольное представление «*ортеке*» или «танцующий козлик-теке» известно не только казахам. Его аналоги можно встретить у кыргызов («*так теке*»), калмыков, ногайцев и некоторых других тюркских народов. Иными словами, искусство «ортеке» следует воспринимать как одно из проявлений общетюркского культурного наследия.

На данный момент в Казахстане «*Ортеке*» является во многом утраченным искусством, которое ранее практически не исследовалось. Наиболее интересный анализ феномена «Ортеке» осуществлен Г. Омаровой [94] в контексте изучения традиционной музыки, Б. Әбішевой [95], М. Э. Султановой и Ж. Н. Шайгозовой [96] как уникальный культурологический феномен.

Анималистический код во многом влияет на такую фундаментальную область нематериального культурного наследия как знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной, а также множество ритуалов, обрядов и празднеств, связанных с традиционной системой жизнеобеспечения и практиками природопользования казахов-кочевников. Одним из таких аспектов является народный календарь.

Степень научной изученности традиционных календарных систем казахов-ко-

чевников по-прежнему невысокая. Большинство самых серьезных изысканий были осуществлены в начале и последней четверти прошлого века. Сама семантика животных в тюркских народных календарях пока не становилась самостоятельной темой для исследований. Наиболее важные для нас сведения содержатся в работах А. Диваева [97], Ф. А. Фиельструпа [98], Х. Әбішева [99], Х. Аргынбаева [100], Н. Алимбая [101], М. Исакова [102] и Д. Х. Кармышевой [103].

Так тюркский календарный цикл «*мүшел*», широко распространенный в Центральной Азии, напрямую связан с животными. Еще более значителен для нашего исследования народный календарь «*тоғыс айлары*» (каз. «девять лун»), основанный на периодическом сближении Луны и созвездия Плеяд, которое казахи (особенно центрального, северного и восточного Казахстана) рассматривали как табун из девяти диких кобылиц. Именно «*тоғыс айлары*» устойчиво и повсеместно использовался казахами-кочевниками вплоть до XX века, так как отражает не некие отвлеченные образы и понятия как в *мүшел* (к примеру, такой персонаж как *маймыл/обезьяна* вовсе несвойствененномадам), а конкретные вещи, важные для бытового функционала социума.

Здесь практически все месяцы носят либо название какого-то животного или птицы, либо некоей ситуации или же явления, непосредственно связанного с ними. «Бугу» (олень), «кулжа» (горный козел/самка архара), «теке» (козел с бородой), «бас ойна» (молодые самочки начинают бегать с козлами), «караша»

(черный гусь готовится к перелету) и т.п.<sup>12</sup> Отметим, что все эти «календарные» зообразы с детства были знакомы каждому кочевнику и являлись частью повседневной жизни.

С разными представителями степного сакрального бестиария связаны многие обычаи и традиции казахов-кочевников. Обряды рождения, взросления, постепенного приобщения детей к деятельности взрослых, сватовства, непосредственно свадебного церемониала, зрелости и, наконец, похоронные ритуалы, – все это разные грани проявления анималистического кода. Сюда же мы можем отнести и многообразие поверий и обрядностей, относящихся к бытовым аспектам жизнедеятельности: скотоводству, охоте, ремесленничеству, целительству и т.д.<sup>13</sup>

Священные для кочевников животные и птицы цементируют сакральное пространство традиционных казахских игр. Несмотря на известную скудность имеющегося в данное время научного задела по этой теме, мы хотели бы отметить работы Р. Карутца [28], А. И. Левшина [104], А. Х. Маргулана [105], А. Сейдимбека [60], С. В. Сотниковой [106], Т. Асемкулова [107], Н. Т. Толегенулы и М. Х. Испулаева [108], М. Е. Нурпеис [109] и Д. К. Досбатырова [90] как рассматривающие определенные аспекты интересующей нас проблемы. Так, к примеру, в работах Р. Карутца [28], А. И. Левшина [104], А. Х. Маргулана [105]

находится ценный этнографический материал по некоторым казахским детским игрушкам и играм, а статья Н. Т. Толегенулы и М. Х. Испулаева [108] раскрывает отдельные педагогические аспекты игровой деятельности казахских детей. Диссертационные исследования М. Е. Нурпеис [109] и Д. К. Досбатырова [110] посвящены традициям художественной куклы казахов и казахского циркового искусства с его давней игровой обрядовой историей соответственно.

Богатые игровые традиции казахов позволяют увидеть, как разные уровни – детские игры, подростковые и молодежные, позволяют формировать дух, характер, волю и смекалку. К примеру, игры, нацеленные на познание окружающего мира, где малыши уподоблялись птицам и животным, изучая их повадки и особенности: альчики (*асыки*), *лянге*, «*Жапактар жане карлыгаш*» (Ястребы и ласточки), «*Балапандар*» (Цыплята), «*Алармаж*» (Волки и овцы), «*Лақ ұстау*» («ловля козленка»), «*Тоқты ұстау*» («ловля овцы»), «*Касқыр кулак*» (Волчье ухо), «*Текелерурысы*» (Бой козлов), «*Ашқасқыр*» (Голодный волк), «*Ак сук*» (белая кость), «*Кара-сыыр*» (черная корова), «*Соқыртеке*» (слепой козел) и множество других. Играя, дети обретали основы этики, морали, учились справедливости и честности, мужеству и способности сопереживать, «болеть» за друзьями.

<sup>12</sup> Фиельструп Ф. А. Из обрядовой жизни киргизов XX века. Москва: Наука, 2002. – С. 211–212 [98].

<sup>13</sup> Учитывая, насколько это обширная область исследования и для удобства восприятия материала, мы не будем здесь перечислять весь объем использованных нами источников, а сделаем это в рамках соответствующих разделов настоящей монографии.

С взрослением для казахского джигита приходило время для «мужских» игр. «Байга», «Жорға жарыс», «Көкпар» – собственно, и не забавы вовсе, а сакральные ритуальные игра-действия, требующие от человека понимания глубинных взаимосвязей между животными и людьми. На примере традиционных игр казахов-кочевников можно увидеть, как постепенно, терпеливо и осознанно в картине мира степняка укреплялось и развивалось представление о его неотрывности от природы, а священные животные и птицы были ему постоянными и верными спутниками.

Для Казахстана XX век стал своеобразным водоразделом не просто между эпохами, но типами культур. Кардинальные политические, экономические и социокультурные трансформации обусловили принципиально новые векторы развития. Веками устоявшийся кочевой образ жизни нарушился, а с ним присущий ему культурный код.

Но, несмотря на все сложности, анималистическая тюркская вселенная хоть и не в прежней целостности, все же сумела сохраниться в этнической памяти народа. Здесь основой явилось именно нематериальное культурное наследие: язык, знания, традиции и обычаи. Другим пространством, где зоокод смог относительно «законсервироваться» стало декоративно-прикладное искусство, и особенно традиционный орнамент.

Появление новых для казахов-кочевников аспектов художественного творчества, и формирование на этой основе профессионального искусства, стало для

анималистического кода началом иной художественной образности.

Архитектура, живопись, скульптура, литература и поэзия, оперное и драматическое искусства, классическая музыка и хореография, цирк, эстрадная музыка, кинематограф, дизайн – это лишь некоторые грани современной казахстанской культурной реальности. И если проанализировать все эти «приметы времени», то практически везде мы найдем анималистический код.

Мы не говорим здесь об «изображении животных», а имеем в виду осмысленное или же неосознанное обращение к конкретным анималистическим образам, являющимся персонажами степного бестиария. Безусловно, не исключено обычное совпадение, но нашей целью является вдумчивый анализ и выделение из общей массы зообразов наиболее часто встречающихся и тех, которые, согласно задумкам авторов, наделены прямым или же скрытым символическим значением и способны в определенной степени влиять на характер произведения.

Так как мы убеждены, что анималистическая вселенная является неотъемлемой частью общего культурного кода казахов, очевидно, что и в данное время, при другой культурной реальности, зоосимволика по-прежнему – часть картины мира. Даже опозитизированный иным визуально-образным языком степной бестиарий все больше вдохновляет современных творческих деятелей.

К примеру, это балеты и оперы, где, так или иначе, фигурируют священные



животные и птицы. Средневековая легенда и народный домбровский кюй «Аксак кулан» (хромой кулан) стали основой классической балетной постановки 1976 года, а еще ранее, в 1968 году Амен Хайдаров создал одноименный анимационный фильм, композитором которого стал Нургиса Тлендиев, а герои заговорили голосом Шакена Айманова.

Народная поэма «Кыз-Жибек», где красной нитью является образ лебедя, в 1934 году была положена в основу одноименной оперы. Композитор Е. Г. Брусиловский вдохновился многими народными кюями и песнями, а символической стала композиция акына Ыбрая «Гак-ку» (лебединый клич), превратившись в арию Кыз Жибек.

Нургисе Тлендиеву принадлежит авторство знаменитого «лебединого» кюя «Аққу» (белый лебедь) – жанровой лирической миниатюры, тонко передающей душевное состояние и смятение казахской девушки Кыз-Жибек – героине одноименного кинофильма (1970 г.). Этот образ давно уже легендарен и олицетворяет верность и непреходящую любовь. А недавно к пятисотлетию эпоса «Кыз Жибек» был поставлен балет «Гак-ку».

Современная казахская музыка в ее классическом и эстрадном аспекте во многом опирается на анималистические сюжеты и образы. Обращение к традиционным степным мотивам и ритмам, подражающим или же воспроизводящим голоса животных и птиц, особенности повадок и движений (полет, бег, скачки, прыжки и т.д.) требует от композиторов и исполнителей не только серьезного ос-

мысления и мастерства, но и определенных знаний культурного контекста.

Современная казахская литература изобилует символикой степного бестиария. Специфика анималистического кода для нанынешней казахской литературы обусловлена степным мировоззрением, уникальной картиной мира и культурфилософским феноменом «человек – природа».

Архетипические образы номадической вселенной – конь, верблюд, волк/волчица, бык, ворон, лиса, собака, лебедь/утка и другие звери и птицы современные казахские писатели часто вводят в пространство своих текстов как некие символы, имеющие сверхъестественные возможности, способности и особую миссию объединения традиционного мифопоэтического начала с новыми культурными кодами.

Видные казахские литературоведы А. С. Жаксылыков [111], С. Кирабаев [112], С. Каскабасов [113], Т. Нурмагаметов [114] и многие другие, реконструируя архаические мифы и традиционный фольклор как источники спрессованного веками сакрального знания и удивительной образности, в своих произведениях часто формируют оригинальный «новый текст – миф», или неомиф, с соответствующей структурой и семантикой. Именно отражение мифологического сознания с его недискретностью, условностью, универсальным символизмом, метафоричностью, ориентацией на прецедент придают современному художественному тексту известное очарование мифического текста.

Специалисты единодушны во мнении, что обращение к зооморфному коду в литературном тексте следует рассматривать как специфический метод реконструкции, хранения и преемственной трансляции важных натурфилософских императивов, что, в конечном счете, существенно укрепляет энергетическое поле самой культуры.

Особое место анималистический код занимает в пространстве современного казахского кинематографа. Здесь священные животные и птицы наделяются важной миссией быть проявленными или непроявленными символами, и они, согласно режиссерскому замыслу, способны задать эмоциональный и психологический тон всему повествованию.

Основными источниками для нас в исследовании эволюции современного казахского кино и специфики формирования его символических смыслов стали работы Г. О. Абикеевой [115], [116], [117], Б. Р. Ногербека [118], [119], [120], К. Айнагуловой [121], Р. Оспановой [122], Р. Абдулхатовой [123], И. Т. Смаиловой [124].

Примечательно, что в семантическом поле казахского кино нет большого разнообразия зооморфных персонажей. Но это своеобразное ограничение наводит на мысль о ключевом значении тех немногих анималистических образов, что призваны воплотить сакральный дух нарратива, этническую принадлежность главного героя/ев, характерный для данной ментальности образ мыслей, стремлений и поступков и т.п.

«Кыз-Жибек» (1970) – лебедь, «Кок-серек» (Лютый) (1974) – волк, «Тризна» (1972) – конь, «Волчонок среди людей» (1988) – волк, «Охотник» (2004) – волк, «Стриж» (2007) – птица, «Тюльпан»<sup>14</sup> (2008) – ягненок, «Келин» (2009) – волчица, «Шал» (2012) – волчица, – даже в этом далеко неполном списке современных отечественных кинокартин выпукло проявлен этнический зоокод. Мы рискуем предположить, что доминирование такого значимого для тюрков символа как волк/волчица означает во-первых, особый статус этого животного в степной сакральной иерархии; во-вторых, устойчивые тенденции усиления этнической идентичности, укрепления самосознания и национального культурного кода в мировидении современных казахов.

Интересные по своему смыслу и содержанию формы приобретает анималистический код в современном казахском изобразительном искусстве. Учитывая многообразие видов художественного творчества, невозможно однозначно охарактеризовать тенденции анималистической визуально-образной поэтики.

Мы не имеем в виду анималистический жанр, который в школе профессионального казахского изобразительного искусства так и не стал отдельным и самостоятельным. Важно, что мотивы и образы животных имманентно присутствуют в общем художественном пространстве Казахстана как неотъемлемая, базовая составляющая архетипической национальной картины мира.

<sup>14</sup> Хотя кинолента «Тюльпан» (2008) снята российским кинорежиссером С. Дворцевым, но место действия, сюжет и актерский состав исключительно казахские.

В этих образах, стилистика и формат которых менялся на разных этапах развития национальной пластической и живописной школы, сконцентрированы важнейшие мировоззренческие и философские концепты казахской культуры. Генезис и развитие анималистических мотивов и образов неотделимы от процессов становления и эволюции казахской художественной школы в целом.

Основной научный задел в исследовании особенностей формирования и генезиса казахского профессионального изобразительного искусства с точки зрения специфики визуальной образности, этнического, эпического и фольклорного начал представляют работы Р. А. Ергалиевой [125], О. В. Батуриной [126], Д. С. Шариповой [127], Х. Х. Труспековой [128], А. А. Шевцовой [129]. Много интересных сведений о знаковом и символическом в современном изобразительном искусстве Казахстана содержит диссертационная работа Ж. К. Таниевой [130].

Важные для нас аспекты натурфилософии традиционного орнаментального комплекса казахов, в том числе и зооморфного, спроецированного в современное казахское живописное и декоративно-прикладное искусство, имеются в исследовании Ж. Б. Болдыковой [131]. Однако следует отметить, что при наличии весьма солидного объема материала по казахскому изобразительному искусству XX–XXI вв., анималистический код в целом и отдельные его представители еще никогда не становились предметом научного анализа.

Национальный зоокод с его смысловым значением и образным решением трансформировался от реалистической, повествовательной трактовки в период 1920–40-х годов, до монументально-эпической в 1950-х, романтизированно-поэтической в 1960-е, условно-символической в 1970–80-е. Сами анималистические образы распределяются в разных видах искусства примерно так: наиболее распространенным образом является образ коня (лошадь, кобылица с жеребенком); далее – верблюд, весьма распространен образ собаки (казахские породы *тобет* и *тазы*), и «классические» домашние животные (овцы, коровы/быки и козы).

Среди птиц доминирует образ беркута/орла. Но все чаще художники обращаются к образам лебедя, ласточки, совы и цапли. В категории хищников наиболее значимым являются волк и тигр, а барс встречается значительно реже и только в произведениях после 1990-х годов.

Независимость стала особенным временем переосмысления своей истории, своей роли в общих и частных социокультурных процессах. Начиная с 90-х годов XX века архитекторы, художники, графики, скульпторы, дизайнеры все чаще обращаются к казахскому/тюркскому анималистическому коду, по-своему осознавая и интерпретируя его.

Символические смыслы степного зоокода с его уникальной мифопоэтикой и смысловым наполнением становятся неотъемлемой частью или даже ядром множества современных произведений искусства. Мы рассматриваем этот про-

цесс как своеобразные поиски культурной основы, обретение некогда утраченного духовного и нравственного равновесия, нашего стремления осознать свое место и роль в цепи поколений.

Исключительное значение анималистический код имеет для политики брендинга самой культуры и ее ключевых ценностей, как внутри страны, так и за ее пределами. На данный момент эта область – одна из самых малоизученных, хотя тенденции современного управления брендами демонстрируют все возрастающее обращение к анималистическим образам, в том числе мифопоэтическим персонажам и реминисценциям подлинных произведений прикладного искусства кочевников.

За четверть века с момента обретения независимости в Казахстане появилось достаточное количество отечественных брендов. Каждый из них стремится отличаться от других, и многие активно используют анималистическую символику в своих логотипах и рекламных кампаниях.

Даже поверхностный анализ казахстанских логотипов позволяет сразу определить предпочтения в анималистических образах. Наиболее популярные анималистические образы, используемые в брендинге это хищники семейства кошачьих (снежные барсы, пантеры и т.п.), волки, хищные птицы (орлы, беркуты и соколы), лошади (тулпары). Реже можно встретить парнокопытных животных – оленей, ланей, серн и архаров.

Такая дифференциация вполне логична. Все эти животные и птицы – важные звенья номадического культурного кода и неотъемлемые элементы картины мира казахов, как в традиционный период, так и в современный.

Некоторые казахстанские государственные структуры и компании выбрали произведения сакского звериного стиля в качестве центрального визуального образа для своих логотипов. Например, символом Национального банка Республики Казахстан является золотой кулак Золотого человека из Иссыкского клада, а золотой олень из Жалаулинского клада (VIII–VII вв. до н.э.) – смысловое и визуальное ядро логотипа АО «АК Алтыналмас». А эмблемой теле-радио-комплекса Президента РК стал крылатый барс – реминисценция золотого барса из Иссыкских курганов. Похожий по стилистике барс – ядро эмблемы Агентства Республики Казахстан по борьбе с экономической и коррупционной преступностью. Даже на основе этих немногих примеров можно убедиться, насколько полно и ясно анималистические образы способны воплотить традиционные смысловые доминанты в современный образный концепт.

Анималистические образы, характерные для культуры казахов, символизируют традиционные мировоззренческие константы и несут глубокую смысловую нагрузку. Эти качества успешно могут использоваться в брендинге, регенерируя культурную память и идентифицируя Казахстан во всем мире.

## 2. Географические, хронологические и этнокультурные границы изысканий

Исследуемый нами анималистический код казахской культуры является сложной, гибкой, но в то же время устойчивой мировоззренческой визуально-образной системой, во многом унаследованной от предыдущих эпох, народов и культур, бытовавших некогда на территории Казахстана. Более того, как часть степной картины мира означенный код в определенной степени есть проявление ментальности кочевого образа жизни. Номадизм объединил множество этносов практически на всей территории Великой Степи, простирающейся от Черного моря до юго-восточных пределов материка, образовав так называемый *степной пояс* Евразии.

Безусловно, в рамках одной книги невозможно подробно изучить проявления анималистического кода даже в трети кочевых культур, входящих в означенный степной пояс. Но и замкнуться в пределах только казахской культуры не представляется целесообразным, так как она формировалась в течение длительного времени и на основе других, более древних культур, уходящих корнями в эпоху бронзы. Тем не менее, географически мы будем стараться придерживаться тех границ, каковые на данный момент имеет современный Казахстан.

Так как нашей целью является выделение анималистического кода, его анализ и стремление проследить его не столько в пространстве, сколько во време-

ни, хронологически мы должны изучить огромный по протяженности период. И здесь мы рискуем выделить три основных этапа. Отметим, что это деление условное, может не соответствовать общепринятой «исторической» дифференциации, и основано исключительно на доступности материальных и этнографических свидетельств, их аутентичности и степени изученности. Мы прибегаем к нему с целью упорядочить большой объем информации.

Первый этап – древний, его хронологические границы простираются от эпохи бронзы до раннего средневековья. Этот период включает в себя петроглифы, скифо-сакский звериный стиль и его трансформацию в орнаментальную плоскость в гунно-сарматскую эпоху. Это время сравнительно хорошо изучено на основе имеющихся разнообразных материальных свидетельств.

Второй этап наиболее сложен для нас, так как по хронологии соответствует в верхних границах раннему средневековью, а в нижних – практически середине XIX вв. – времени организации целенаправленных этнологических исследований и создания этнографических музейных коллекций<sup>15</sup>.

Такой огромный временной разброс обусловлен крайней скудостью имеющихся в нашем распоряжении материальных проявлений художественного творчества кочевников региона, содержащих анималистические изображения или их мотивы. В частности, среди таковых мы можем на-

<sup>15</sup>Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. С.13.

звать некоторые образцы степного зодчества с их архитектурным убранством и стилизованным орнаментальным декором; средневековые монеты с изображениями зверей и птиц, как характерных для степного мировидения (львы, тигры, кошачьи хищники, лани, серны, газели, утки), так и нет (лягушки, цапли, журавли, рыбы и т. д.), бывшие в ходу в разное время на территории преимущественно Южного и Западного Казахстана; керамику и декоративное стекло, металлопластику, торговлю, оружие и ювелирные изделия.

Большим подспорьем тут выступают средневековые исторические письменные свидетельства – хроники экспедиций в пределы Великой Степи, переписки, дневники путешественников и т.д., позволяющие хотя бы частично получить представление о материальной и нематериальной культуре региона и особенностях проявления анималистического кода.

Мы убеждены, что в этом условно выделенном нами периоде и при наличии весьма ограниченного количества материальных артефактов степного искусства особое значение имеет нематериальное наследие – устные традиции, эпика и фольклор, обычаи и обряды. Возможно, многие с нами не согласятся, аргументируя тем, что это – зыбкая почва, не имеющая материальных доказательств. Однако сегодня огромный потенциал и важность нематериальных проявлений культуры не-

сомненны, и это часто может являться едва ли не единственным источником для научных исследований.

Так путевые заметки Г. Рубрука<sup>16</sup> и ибн Рузбихана<sup>17</sup> в XIII и XVI веках соответственно можно рассматривать как этнографические свидетельства и почерпнуть оттуда ценную информацию о жизни, быте и культуре кочевников: семантика жилищ, особенности их украшения, традиционная одежда, ритуалы, обрядность и многое другое.

Устная история, законсервированная в народной поэзии, музыке и фольклоре – еще один бесценный источник информации. Конечно, здесь очень трудно, иногда и невозможно установить точное время появления того или иного сюжета, так же как, к примеру, выяснить, какой именно из дюжины вариантов одного и того же эпоса является «правильным». Или подлинное авторство музыкальной композиции, которая часто может только «приписываться» какому-то конкретному акыну или серэ.

Сюда же можно отнести топонимику и ономастику, бытовую и праздничную обрядность и многое другое. Так как нашей целью в настоящем исследовании является анализ натурфилософской сути и специфики проявления анималистического кода, и здесь обращение к устной традиции не только неизбежно, но и методологически оправдано.

<sup>16</sup> Рубрук, Гильом. Путешествие в восточные страны / В кн. «Путешествия в восточные страны Плано Карпини и Рубрука». Москва: Государственное издательство географической литературы, 1957. С. 87–195 [132].

<sup>17</sup> Фазлаллах ибн Рузбихан Исфакхани. Записки бухарского гостя. Москва: Восточная литература, 1976. – 106 с.

Третий этап начинается со второй половины XIX в., времени, характеризующегося системными этнографическими исследованиями и формированием музейных коллекций. Здесь мы располагаем не только солидными письменными свидетельствами исследователей, но и доступом непосредственно к материальным объектам и произведениям искусства – одежде, обуви, конскому снаряжению, оружию, бытовому убранству, ювелирным украшениям, коврам и узорчатым войлокам. До насильственного отказа от кочевого образа жизни в начале XX века все в жизни казаха было предельно утилитарным, что не мешало быть определенным вещам одновременно и выдающимися образцами художественного творчества.

В.А. Кореняко, анализируя период с конца XIX и до середины XX века, делает вывод, что в кочевническом декоративно-прикладном искусстве наблюдается полное исчезновение анималистических образов, причем народное искусство казахов ярче всего это демонстрирует за редкими исключениями<sup>18</sup>. Среди последних исследователь перечисляет довольно много позиций, начиная с зооморфных орнаментов на разных носителях (одежда, ковры, текстиль, домашняя утварь и т.д.), очень стилизованные анималистические мотивы в определенных женских ювелирных украшениях типа камзольных застежек и перстней, фигурки *ортеке*, мелкую ритуальную архитектуру типа надгробий и заканчивая достаточно

редкими изображениями домашних животных на стенах некоторых степных мазаров. Одной из основных причин этому значителю исламизация кочевого населения казахской степи.

На наш взгляд более объективной причиной выступает смена кочевого образа жизни на оседлый, что обусловило мощное размывание культурного кода. Так называемое «анималистическое» ядро не смогло тут не пострадать. Но даже эти перечисленные выше позиции вполне могут стать свидетельствами его «живучести» в момент тотальной трансформации картины мира.

В этих условиях особую важность приобретает нематериальное культурное наследие. В собранных исследователями музыкальных, песенных и фольклорных произведениях, этнографических зарисовках народных танцев, интервью с ремесленниками и мастерами, описаниях повседневного быта казахских аулов, высказываний многочисленных информаторов-этнофоров, документальных фото и видеоматериалов, полотен и набросков художников, – везде можно увидеть прямые или косвенные констатации анималистического начала.

Этот этап занимает в нашем исследовании более века, так как мы рассмотрим зоообразы в художественном творчестве казахов и в, так называемый, советский период, и в эпоху независимости.

Учитывая сложность стоящей перед нами задачи, этнокультурные границы

<sup>18</sup> Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. С. 14 [27].

изысканий весьма обширны. Этногенез казахов – проблема актуальная и до сих пор полностью невыясненная. Известно, что процесс этногенеза был длительным, занял не одно столетие и осуществлялся множеством племен и народов.

Некоторые из них, особенно в древности (II–I тыс. до н. э.), не имеют прямого антропогенетического родства, но если брать во внимание общий тип хозяйственной деятельности, жизненный уклад, формирование самобытной кочевнической культуры, натурфилософские императивы, морфогенез языка, многое из которого впоследствии стало основой тюркской языковой семьи, художественное мышление и т.п., то логично говорить об этногенетической преемственности.

Очевидно, что формирование казахской народности берет начало в тюркском этногенезе. Этот вопрос до сих пор остается открытым, учитывая, что сведения об исторических процессах IV–XV вв. в казахстанских степях в целом дискретны и фрагментарны<sup>19</sup>. Этногенез в период с XVI в. – начало XVIII в. ввиду отсутствия аутентичных и репрезентативных исторических источников тоже пока не может быть достоверно реконструирован<sup>20</sup>.

Но, несмотря на недостаток доподлинных исторических аргументов в этой области, природно-климатические условия, практики жизнеобеспечения и природопользования тюрков обусловила возник-

новение определенного образа жизни, мировоззренческой системы, культурных особенностей и ценностных ориентиров. Все это вкуче образовало единый культурный ландшафт, этногенетически объединив многие тюркские народы: тувинцев, туркменов, казахов, киргизов, башкир, ногайцев, каракалпаков, алтайцев, калмыков и др.

Исходя из этого, в процессе реконструкции анималистического кода казахов более целостную картину создаст обращение к сопредельным Казахстану народам с целью поиска важных для нас культурных универсалий.

Так, в изучении петроглифов и истоков культа коня и быка ценный археологический материал представляет такой очаг сейминско-турбинского феномена как Алтай. Иконография скифо-сакского звериного стиля разнится в зависимости от региона, поэтому для нас интерес представляет не только Казахстан, но и Алтай, Пермский край, Причерноморье, Оренбургская область и т.д.

Исследование казахских орнаментов не может быть объективным без обращения к орнаментальным традициям кыргызов, башкир, татар, алтайцев, туркмен, каракалпаков, ногайцев и других тюркоязычных народов. То же самое важно и для анализа анималистического кода в шаманстве, традиционной музыке, фольклоре, исполнительских искусствах, худо-

<sup>19</sup> Масанов Н. Э. История Казахстана: народы и культуры / Учеб. пособие. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – С. 42–46 [133].

<sup>20</sup> Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельностиномадного общества. – Алматы: Print-S, 2011. – С. 93–94. [134]



жественном творчестве, бытовой и праздничной обрядности.

Необходимо отметить, что даже в пределах самого Казахстана нет культурной однородности. Обширная география предопределила региональное своеобразие обычаев, ритуалов, этикета, фольклора, элементов языка, художественных практик и т.д. Этнографические материалы, описывающие жизнь и быт казахов разных регионов, могут расходиться в деталях (иногда весьма существенно).

Так как одна из задач настоящей коллективной монографии заключается в максимальной достоверности и историзме, мы старались обращаться только к тем фактам и явлениям, которые не единожды встречаются у разных авторов, у двух и более народов, то есть неслучайным и потому показательным для нас.

### 3. Источниковедческая база

Сложность поставленной нами цели потребовала обращения ко многим и весьма разнообразным источникам. Мы условно дифференцировали их на три больших раздела: *теоретический*, его формирует научная литература (монографии, сборники, этнографические описания, диссертации и т.д.); *сравнительно-аналитический*, представляющий собой работу с различными музейными коллекциями и фондами; и, так называемый, *практический*, характеризующийся двумя полевыми экспедициями.

Теоретическая источниковедческая часть будет подробно представлена в каждом из разделов и подразделов на-

стоящей монографии. Сравнительно-аналитическая часть основывается на обследовании фондов Государственного музея Востока РФ (ГМВ, г. Москва), Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера, СПб) и Российского этнографического музея (РЭМ, г. СПб), а также фондов Библиотеки Российской Академии наук (БАН, СПб) и Российской национальной библиотеки (РНБ, СПб).

Также проведено обследование фондов Государственного музея имени А. С. Пушкина (ГМИИ им. А. С. Пушкина, г. Москва) (фонд художественного стекла и керамики, фонд ткани, коллекция художественного металла); Омского государственного историко-краеведческого музея, Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Государственного Музея прикладного искусства Узбекистана (г. Ташкент), Государственного музея Истории Узбекистана (г. Ташкент), Галереи изобразительного искусства Узбекистана (г. Ташкент), Государственного музея истории Тимуридов (г. Ташкент), Государственного Музея Искусств Узбекистана (г. Ташкент), Государственного музея литературы имени Алишера Навои (АНРУз, г. Ташкент), Арт-Центра «Ташкент Плаза», Художественного центра ремесленников «Craft Art» (г. Ташкент), Центра национальных искусств (г. Ташкент), Самаркандской ассоциация ремесленников и Центра развития традиционных ремесел (г. Самарканд), Республиканской Ассоциации народных мастеров и ремесленников «Хунарманд» (г. Самарканд), Музея истории г. Оренбурга, Оренбургского музея изобразительных искусств.

В Казахстане объектами анализа стали фонды и коллекции Центрального государственного музея РК (ЦГМ, г. Алматы), Национального музея РК (НМ, г. Астана), Государственного музея искусств им. А. Кастеева РК (ГМИ, г. Алматы), Музея денег Национального банка РК (г. Алматы), Восточно-Казахстанских областных историко-краеведческого и архитектурно-этнографического музеев, Западно-Казахстанского историко-краеведческого музея и целого ряда частных музейных коллекций Казахстана.

В результате этих работы выявлено 548 образцов кочевнического искусства XIX – середины XX в., в том числе более 90 новых предметов и 28 малоизвестных фольклорных источников того же времени.

Большое внимание уделено выявлению и изучению опубликованных документальных материалов по анималистическим сюжетам казахов XVIII – нач. XX в., содержащих ценную информацию о некоторых архетипических анималистических образах и мотивах в традиционном искусстве и духовной культуре кочевников региона.

Кроме фольклорных и документальных текстов выявлено около тридцати нарративных письменных историко-этнографических источников, освещающих малознакомые современным исследователям аспекты взаимоотношений кочевников с дикими животными и особенности восприятия ими степной фауны региона.

Источником ценных сведений стали полевые материалы, полученные в ходе

двух экспедиций, осуществленных за период работы над проектом, итогом которого является настоящая книга. Полевые изыскания осуществлялись в двух направлениях: историко-археологическом и этнографически-культурологическом.

Главный маршрут для археологических работ пролегал в северо-восточное Жетысу, объединяющее несколько важных объектов, содержащих уникальные образцы наскального искусства древних насельников Казахстана. Выполняя плановое задание по проекту, совместная разведочная археологическая научная экспедиция заповедника-музея «Иссык» и Казахского научно-исследовательского института культуры в конце июля занималась выявлением, уточнением и описанием расположения памятников археологии на территории северо-восточного Жетысу.

Значительную часть памятников, обнаруженных в этом регионе, представляет наскальное искусство древних кочевников. Исследования велись по ущельям и долинам крупных рек, были изучены все основные предгорные долины, горные ущелья и ряд высокогорных плато, что дает основание считать имеющийся сейчас в распоряжении ученых список памятников в указанных районах наиболее полным на сегодняшний день.

Археологическая разведка проводилась по следующему маршруту: Есик-Кыземшек-Асысага-Курайлы-Шошанай-Каракунгей-Танбалы-Кулжабасы-Есик. Гравюры преимущественно выбиты точечной техникой, сплошной выемкой, прорезаны металлическими орудиями. В репертуар петроглифов входят, преимущественно

изображения различных антилоп, козлов, оленей и т.д., где наибольшую выразительность имеют гравюры сакской эпохи, четко подразделяющиеся на ранние и поздние периоды.

Кроме звериного стиля (пантеры, барсы, олени, козлы «на пуантах», крылатые козлы, геральдические пары коней) зафиксированы многофигурные композиции сакского времени: бой лучников, охота, сражение воинов, вооруженных топорами и чеканами. Встречены изображения, имеющие аналогии в Сибири (Оглахты, Ангара): лоси, олени, козлы с соответствующей стилизацией. Тюрские петроглифы представлены изображениями тамгообразных козлов, верблюдов и всадников.

Среди рисунков четко читаются фигуры отдельных всадников, диких (козы, архары, олени) и домашних (верблюды, лошади) животных. Встречаются антропоморфные изображения гонящих скот. Фигуры людей и животных выбиты очень схематично. Фигуры горных козлов изображены в профиль, идущими или стоящими. У некоторых фигур показано довольно массивное туловище, шея, морда, короткие ноги, хвост и массивные дугообразные рога. Рога чаще всего показаны одной, реже двумя линиями. Изредка у козлов показаны дугообразные длинные хвосты, выделен круп и колени на задних ногах, обозначены выступы на рогах.

Среди других животных выделяются изображения волков или собак с мас-

сивным туловищем, короткими ногами, вытянутой мордой, выделенными ушами, приподнятым или опущенным хвостом.

Вторая полевая экспедиция имеет этнографический и культурологический характер. Учитывая задачи проекта, оказалось целесообразным совместить их с плановой работой Национального комитета по охране нематериального культурного наследия Казахстана при Национальной комиссии РК по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО<sup>21</sup>.

Это способствовало усилению научной и экспертной составляющей проекта за счет постоянных консультаций с ведущими специалистами в области традиционной культуры номадов – археологами, архитекторами-реставраторами, историками, краеведами и культурологами. Привлечение профессионального оборудования и навыков съемочной группы студии «Мерген» также оказало позитивное воздействие на результаты экспедиции (сформирована качественная подборка фото и видеоматериалов).

Полевые изыскания были осуществлены в Жезказганско-Улытауском регионе Карагандинской области, а именно в пределах урочища Теректы Аулие (Жезказганский район) и с. Терсаккан ГУ «Национальный историко-культурный и природный заповедник-музей «Улытау» (Улытау).

Сквозной темой экспедиции выступил культ коня как специфический культур-

<sup>21</sup> Два исполнителя проекта, осуществлявшие полевые работы, являются членом и экспертами Национального комитета по охране нематериального культурного наследия Казахстана при Национальной комиссии РК по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО.

ный код казахов-кочевников – потомков древних насельников Великой Степи. Целью экспедиции являлось исследование, документирование, фото- и видеосъемка различных проявлений культа коня: от петроглифов эпохи бронзы (урочище Теректы Аулие) до цикла традиционных обрядов современных казахских коневодов – «бие байлау», «айғыр косу» и «қымыз мұрындық» в селе Терсаккан Улытауского района.

Таким образом, настоящая коллективная монография представляет собой осмысление теоретических источников, анализ музейных коллекций и фондов, результаты полевых исследований, осуществленные на стыке разных областей гуманитарной науки – культурологии, этнографии, искусствоведения, философской антропологии, арт-педагогике, музыковедения и литературоведения.

Книга написана в научно-популярном формате и адресуется широкому кругу читателей. Авторы не притязают на то, что смогли собрать и обработать весь имеющийся на данный момент материал по анималистическому коду в казахской культуре. Тем не менее, наша попытка проанализировать и логически объединить разные сферы научного знания с целью заполнить некоторые лакуны в историко-культурном ландшафте Казахстана, представляется нам своевременной и актуальной.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Окладников А. П. Утро искусства. – Л.: Искусство, 1967. – 170 с.
2. Медоев А. Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. – Алма-Ата: «Жалын», 1979. – Ч.1. – 172 с.
3. Марьяшев А. Н., Горячев А. А. Наскальные изображения Семиречья. – Алматы, 2002. – 264 с.
4. Мариковский П. И. В стране курганов и наскальных рисунков. – Алматы, 2005. – 272 с.
5. Маргулан А. Х. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема. / Собр. соч. – Алматы: Дайк-Пресс, 2003. – Т. 3–4 – С. 14–20.
6. Рогожинский А. Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. – Алматы: «Signet Print», 2011. – 342 с.
7. Самашев З. С. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер. 2006. – 200 с.
8. Самашев З., Байтлеу Д., Ж. Курманкулов. Теректы Аулие – памятник наскального искусства Центрального Казахстана. – Астана: Издательская группа филиала Института археологии им. А. Х. Маргулана в г. Астана, 2013. – 240 с.
9. Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука. 1980. – 328 с.
10. Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. – М.: Вост. лит., 2002. – 327 с.
11. Самашев З., Чжан Со Хо, Боковенко Н., Мургабаев С. Наскальное искусство Казахстана. – Астана: Фонд истории Северо-Восточной Азии, 2011. – 463 с.
12. Кузьмина Е. Е. Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. – Фрунзе: Илим, 1986. – 133 с.
13. Кузьмина Е. Е. Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве «звериного» стиля евразийских степей скифской эпохи. // В сб. Скифо-сибирский мир.

Искусство и идеология. – Новосибирск, 1987. – С. 3–12.

14. Рерих Ю. Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета. // Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. – Самара, Издательский дом «Агни», 1999. – 368 с.

15. Артамонов М. И. Сокровища саков / В кн. Евразийский народ САКИ. – Алматы: Болашак балапандары, 2006. – С.64–179.

16. Райс Т. Т. Скифы. Строители степных пирамид. – М.: Центрполиграф, 2004. – 223 с.

17. Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб: Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.

18. Переводчикова Е. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Восточная литература РАН, 1994. – 206 с.

19. Пшеничнюк А. Х. Олени Филлиповки. / В кн. Золотые олени Евразии. – СПб: Славия, 2003. – С. 9–30.

20. Доминьяк А.В. Свидетельства утраченных времен: человек и мир в пермском зверином стиле. – Пермь, Книжный мир, 2010. – 152 с.

21. Членова Н. Л. Алтайский звериный стиль и орнамент. // Скифская эпоха Алтая. Тезисы докладов к конференции. – Барнаул, 1986. – С. 26–29.

22. Акишев К. А. Курган Иссык. – М: Искусство, 1978. – 129 с.

23. Акишев А. К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 176 с.

24. Самашев З. БЕРЕЛ. – Алматы: «Таймас», 2011. – 236 с.

25. Усманова Э. Р. Костюм женщины эпохи бронзы. Опыт реконструкций. – Лисаковск-Караганда, 2010. – 176 с.

26. Хазбулатов А. Р. Скифо-сакский звериный стиль в культурном наследии номадов. – Германия: Palmarium Academic Publishing, 2013. – 263 с.

27. Фазлаллах ибн Рузбихан Исфгани. Михман-наме-ий (записки бухарского гостя). – М.: Наука, 1976, – 448 с.

28. Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. – СПб: Издательство А. Ф. Девриена, 1911. – 188 с.

29. Дудин С. М. Киргизский орнамент. // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. – М.-Л.: Гос. Издательство, 1925. – Кн.5. – С. 164–183.

30. Шнейдер Е. Р. Казахская орнаментика. // Казаки. Антропологические очерки. – Л, 1927. – С. 135–171.

31. Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. – М.: Искусство, 1939. – 34 с.

32. Кутхуджин Ш. Казахская орнаментика. // Известия РАН КазССР. Серия «Искусствоведение». – 1950. – № 78. – С. 51–61.

33. Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре. – Алма-Ата: Изд-во «Наука» КазССР, 1957. – 97 с.

34. Ибраева К. Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – 128 с.

35. Шевцова А. А. Казахский народный орнамент. Истоки и традиция. – М.: Московский фонд «Казахская диаспора», 2007. – 240 с.

36. Ерофеева И. В., Усманова Э. Р. Внешние знаки отличия правящей казахской элиты XVIII – первой четверти XIX века. // Эпистолярное наследие казахской правящей элиты 1675–1821 гг. Сборник исторических документов в 2-х томах. – Алматы: АО «АБДИ Компани», 2014. – Т.1: Письма казахских правителей. 1675–1780 гг. – С. 643–669.

37. Басилов Н. В. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
38. Алексеев Н. А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ареального сравнительного исследования). – Новосибирск: Наука, 1984. – 232 с.
39. Валиханов Ч. Следы шаманства у киргизов // Избранные произведения. – М.: Главная редакция восточной литературы «Наука», 1986. – С.318–343.
40. Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX-начало XX в.). – Алматы: Гылым, 1991. – 213 с.
41. Даулбаев Б. Рассказ о жизни киргиз Николаевского уезда Тургайской области с 1830 по 1880 г. / Записки Оренбургского отдела ИРГО. – Оренбург, 1881. – Вып.4. – С. 32–48
42. Диваев А. А. Из области киргизских верований. Баксы как лекарь и колдун // ИОАИЭ. – Казань: Типография Императорского Казанского Университета, 1899. – Т. XV, Вып. 3. – С. 307–341
43. Чеканинский И. А. Баксылык. Следы древних верований казахов // Записки Семипалатинского отделения общества изучения Казахстана. Семипалатинск, 1929. – Т. 1. Вып. 18. – С. 75–87
44. Поярков О. Из области киргизских верований. Джины / В кн. Религиозные обычаи и обряды казахского народа. – Т. 46. – Павлодар: НПФ «ЭКО», 2006. – С. 47–65.
45. Орынбеков М. С. Генезис религиозности в Казахстане. – Алматы: ИФПР КН МОН РК, 2013. – 204 с.
46. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2004. – 322 с.
47. Кондыбай С. Арғықазақ мифологиясы. 1-кітап. – Алматы: Арыс, 2008. – 528 с.
48. Кукашев Р. Ш. К образу лебедя в казахском шаманстве // Этнографическое обозрение. – 2002. – № 6. – С. 38–44.
49. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаҒа, 2013. – 600 с.
50. Наумова О. Б. Казахский баксы: история одной фотографии (Публикация материалов Ф.А. Фиельструпа по казахскому шаманству) // Этнографическое обозрение. – 2006. – № 6. – С. 78–85.
51. Стасевич И. В. Баксылык и практика традиционного целительства в современном Казахстане (по материалам Западного Казахстана). // Вопросы истории и археологии Западного Казахстана. № 1, 2008. – С. 304–316.
52. Маргулан А. Қазақ халқының эпикалық жырлары, мифтері, ертегілері, аңыз әңгімелері. Докт. диссертация. / [http://kitap.kz/reader/qazaq\\_xalqynung\\_ehpikalyq\\_zhyrlary\\_mifteri\\_ertegileri\\_angyz\\_anggimeleri#](http://kitap.kz/reader/qazaq_xalqynung_ehpikalyq_zhyrlary_mifteri_ertegileri_angyz_anggimeleri#).
53. Каскабасов С. А. Казахская нескладочная проза. – Алма-Ата: Наука. – 1990. – 240 с.
54. Каскабасов, С. А. Золотая жила: истоки духовной культуры: избранные исследования. – Астана : Елорда, 2000 – Ч. 1. – 752 с.
55. Турсунов Е. Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление, Алматы: Дайк-пресс, 2001. – 172 с.
56. Смирнова Н. С. Исследования по казахскому фольклору. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. – 526.
57. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. – М.: Наука, 1987. – 270 с.
58. Кумисбаев У. К. Казахские и персидско-арабские литературные связи XIX–XX вв. – Алматы: Наука. 1989. – 136 с.
59. Казахский эпос. Общ. ред. Азибаевой Б. У. – Алматы: «Принт Экспресс», 2010. – 472 с.

60. Сейдимбек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление. – Астана: Фолиант, 2011. – 560 с.
61. Аманов Б. Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
62. Елеманова С. А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
63. Словцов И. Я. Путевые записки, введенные во время поездки в Кокчетавский уезд Акмолинской области в 1878 г. / В кн. Вопросы землепользования в казахской этнографии. – Астана: «Алтын кітап», 2007. – 369 с.
64. Джанузаков Т. Очерки казахской ономастики. – Алма-Ата: Наука, 1982. – С. 10–26.
65. Султаньяев О. А. Принципы номинации в казахской топонимике Кокчетавской области // Ученые записки УрГУ. – 1971. – № 114. – С. 62–72.
66. Ерофеева И. В. Историческая топонимика Казахстана как составная часть культурного наследия казахов. // Проблемы изучения нематериального культурного наследия народов Казахстана и Центральной Азии: топонимика, эпиграфика, искусство. Сб. мат-лов междунауч. конф. – Алматы: Издательство EVO PRESS, 2014. – С. 66–81.
67. Галилулина Г. Р. Тюркские традиции в антропонимическом пространстве современных тюркских народов. // Түркологиялық зерттеулер (Тюркологические исследования), Астана: Тюркская академия, 2012. – С. 67–95.
68. Мажитов Ф. С. Народные предания об исторических событиях и выдающихся людях Казахской степи (XIX–XX вв.). – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 500 с.
69. Султаньяев О. А. Принципы номинации в казахской топонимике Кокчетавской области. // Ученые записки УрГУ. – 1971. – № 114. – С. 62–72.
70. Мурзаев Э. М. Географическая семантика некоторых тюркских топонимов. // Ономастика Поволжья. – Ульяновск, 1969. – С.101–104.
71. Сапаров К. Т., Егинбаева Е. А., Сансызбаева А. Б. Топонимический подход научных исследований ландшафтов, связанных с животным миром. // Economics of nature management, 2014. – С.25–31.
72. Сарыбаев Б. Ш. Народные музыкальные инструменты – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 173 с.
73. Сарыбаев Б. Ш. Казахские народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее, усовершенствование и исполнительство: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Алма-Ата, 1979. – 252 с.
74. Утегалиева С. А. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: Казакпарат, 2006. – 120 с.
75. Казгулов Б. А., Шаханова Н. Ж. Традиционный струнно-смычковый инструмент казахов кылкобыз. // Памятники традиционной бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа: Сборник статей Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. – С.98–108.
76. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. – 520 с.
77. Шайгозова Ж. Н. Культ Тенгри, священных деревьев и животных в искусстве изготовления традиционной казахской домбры. // Материалы Первого Международного симпозиума «Художественное образование в тюркоязычном пространстве: традиции и пути развития, Эрзинджан. – Алматы, 2014. – С. 9–15.

78. Дорина М. В. Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (Опыт историко-этнографического исследования): Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07: Томск, 2004. – 203 с.

79. Тозыякова Е. А. Традиционная картина мира в музыкальной культуре Горного Алтая (на материале творчества А. А. Тозыякова). // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Международной научно-практической конференции. Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 9–12 сентября 2014. – 338 с.

80. Утегалиева С. А. Тембро-регистрационная модель звука/тона и ее реализация в музыке тюркоязычных народов. // Журнал: Музыкальная академия. – М.: Издательство: Композитор. – 2009. – № 4. – С. 160–165 с.

81. Халтаева Л. А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: Автореф. дис. ... канд. искус., Ташкент, 1991. – 27 с.

82. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие. – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. – 156 с.

83. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Астана, 2011. – 284 с.

84. Есенұлы А. Күй – послание Всевышнего. – Алматы: «Көкіл», 1997. – 196 с.

85. Омарова Г. Н. Казахский күй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент, 2012. – 46 с.

86. Сабирова А. Традиционная казахская песня в аспекте древнемифологических верований. / В кн. Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. Вопросы изучения казахской традиционной песни: Монография. – Алматы, 2014. – 456 с.

87. Абирова Д. Т, Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. – 2-е изд. – Алма-Ата: Онер, 1984.

88. Абирова Д. Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии. – Алма-Ата, 1992.

89. В с е в о л о д с к а я - Г о л у ш к е - в и ч О. В. Пять казахских танцев. – Алматы: Онер, 1988. – 152 с.

90. Досбатыров Д. Цирковое искусство как часть синкретичной традиционной культуры казахов-кочевников. // Простор. – 2012. – № 6. – С. 185–186.

91. Кульбекова А. К. Казахский танец: вопросы сохранения традиционной хореографии и перспективы развития народного танца в Республике Казахстан. // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2. – С. 263–267.

92. Кульбекова А. К. Содержательные аспекты казахского народного танца. // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2. – С. 253–257.

93. Исмаилова А. М. Происхождение танца «Кара-Жорга» на основе исследовательских записок народного художника Аубакира Исмаилова. // Информационный, научно-теоретический иллюстрированный журнал. 2013. – № 1 (14). – С. 16–19.

94. Омарова Г. Н. Синкретизм и образы животных в искусстве кочевников (на примере казахского инструментального жанра «Ортеке»). // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». – 2014. – № 2. – С. 64–67

95. Әбішева Б. Қазақтың «Ортеке» өнері және оның түркі-моңғол елдері мәдениетіндегі баламалары // Новая музыкальная газета. – 2013. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://musicnews.kz/%D2%9Baza%D2%9Bty%D2%A3-orteke-%D3%A9neri/>.

96. Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Ортеке: от мифа к обряду. // Вестник Кы-



ргызского государственного университета им. И. Арабаева. – 2014. – № 3. – С. 414–419.

97. Диваев А. Месяца по киргизскому стилю с обозначением народных примет. // ИОАИЭ при Казанском университете. – Казань: Типо-литография Императорского Казахского Университета. – 1896. – Том XIII, Выпуск 4. – С. 283–286.

98. Фиельструп Ф. А. Из обрядовой жизни киргизов XX века. – М.: Наука, 2002. – 300 с.

99. Әбішев Х. Аспан сыры. – Алматы: Жазушы, 2009. – 264 с.

100. Аргынбаев Х. А. О народном календаре и народной астрономии у казахов. // Отан тарихы. Научный журнал. – 1998. – № 2. – С. 64–69.

101. Алимбай Н., Муканов М. Р., Аргынбаев Х. Традиционная культура и жизнеобеспечение казахов. Очерки теории и истории. – Алматы: Ғылым, 1998. – 234 с.

102. Искаков М. Халық календары. – Алма-Ата: Қазақстан, 1980. – С. 240–245.

103. Кармышева Д. Х. Земледельческая обрядность у казахов. // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. – М., 1986. – С. 47–70.

104. Левшин А. И. Описание орд и степей казахов. – Астана: «Алтын кітап», 2007. – 212 с.

105. Маргулан А. Мир казаха. – Алматы: Институт развития Казахстана. – 1997. – 57 с.

106. Сотникова С. В. Детские погребения с наборами альчи́ков и роль игры в обществах степного населения эпохи бронзы. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2014. – № 2 (25). – С. 26–34.

107. Асемкулов Т. Древняя стратегическая игра «Тәртікем» и дом из сорока комнат. / В кн. Вечное небо казахов. – Алматы: СаҒа, 2013. – С. 683–691.

108. Толегенулы Н. Т., Испулаев М. Х. Педагогическое значение казахских наци-

ональных игр для детей и подростков. // Профессионализация личности в образовательных институтах и практической деятельности: теоретические и прикладные проблемы социологии и психологии труда, и профессионального образования: материалы II международной научно-практической конференции 10-11 февраля 2013 г. – Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2013. – 157 с.

109. Нурпеис М. Е. Художественная кукла Казахстана: традиции и современные тенденции: дис. ... PhD.: 6D041700 / КазНАИ им. Т. Жургенова. – Алматы, 2013. – 183 с.

110. Досбатыров Д. К. Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию: дис. ... PhD.: 6D040600 / КазНАИ им. Т. Жургенова. – Алматы, 2013. – 171 с.

111. Жаксылыков А. Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. Типология, эстетика, генезис. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 422 с.

112. Кирабаев С. С. Высокое назначение. – Алматы: Жазушы, 1985. – 350 с.

113. Қасқабасов С. А. Қазақтың халық прозасы. – Алматы: Ғылым, 1984. – 272 б.

114. Нурмаганбетов, Т. Старик, верблюдица и ветер. – Астана: Ер-Даулет, 2007. – 320 с.

115. Абикиева Г. О. Кино Центральной Азии (1990–2001). – Алматы, 2001. – 342 с.

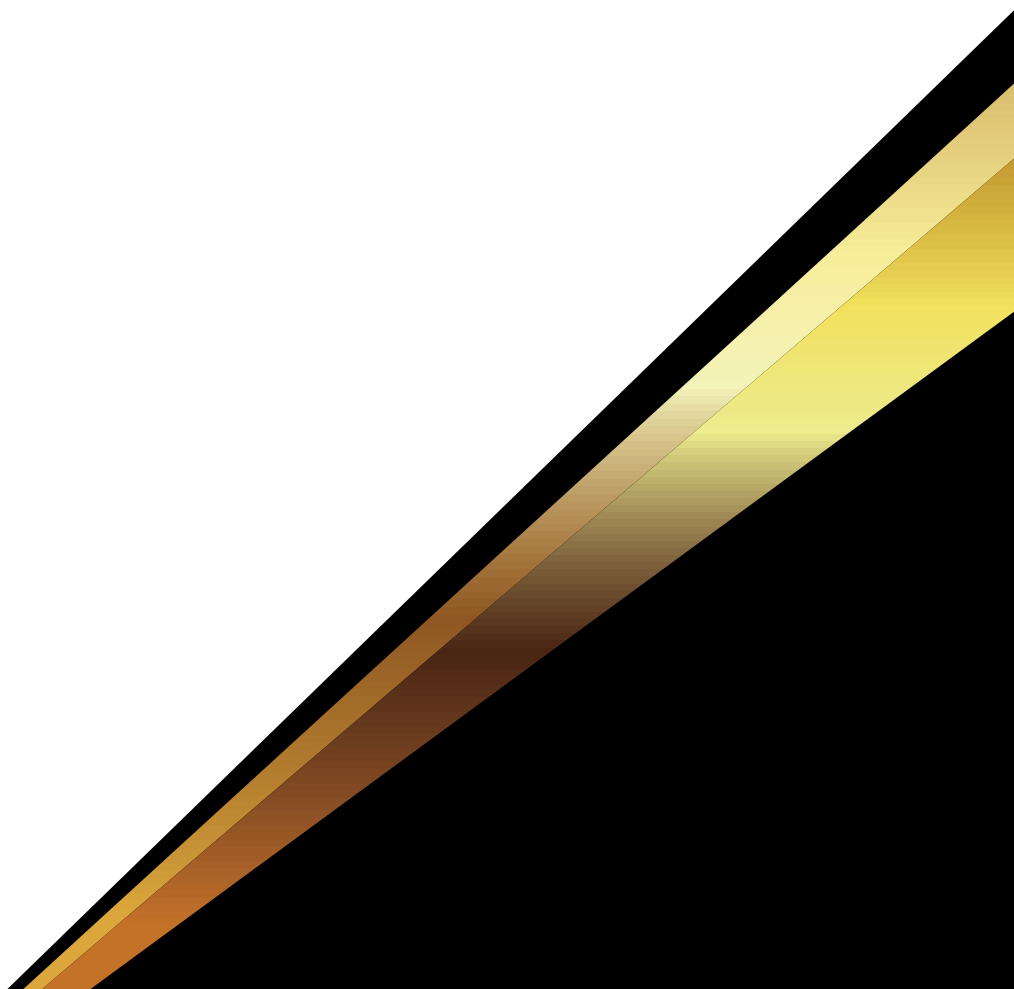
116. Абикиева Г. О. Нацстроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ ЦЦАК, 2006. – 308 с.

117. Абикиева Г. О. Новое казахское кино: каталог. – Алматы: Международный кинофестиваль «Евразия», 1998. – 152 с.

118. Ногербек Б. Р. Кино Казахстана. – Алматы: НПЦ, 1998. – 272 с.
119. Ногербек Б. Р. Антитоталитарное кино в посттоталитарную эпоху. // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы, 2002. – 248 с.
120. Ногербек Б.цР. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.
121. Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата: Гылым, 1990. – 160 с.
122. Оспанова Р. Казахское киноискусство 60-х годов (на материале художественных фильмов). // Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 271 с.
123. Абдулахатова Р. На экране народный герой // Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 271 с.
124. Смаилова И. Т. Генезис киноязыка в современном казахском игровом кино: автореф. ... канд. иск. – Алматы, 2010 – 31 с.
125. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. – Алматы: НИЦ «Гылым», 2002. – 183 с.
126. Батурина О. Пейзажная живопись Казахстана. – Алматы: Аркет, 2009. – 163 с.
127. Шарипова Д. С. Очерки казахского изобразительного искусства. Период становления (1930–50-е годы). – Алматы: «Арда», 2008, – 120 с.
128. Труспекова Х. Х. Авангардные идеи XX века и пути развития казахского изобразительного искусства. – Алматы: Евразия, 2011. – 376 с.
129. Шевцова А. А. Этничность и традиционализм в творчестве современных казахстанских художников. // Самарский научный вестник. – 2016. – № 2 (15). – С.136–140.
130. Таниева Ж. К. Знаки и символы в традиционном и современном изобразительном искусстве Казахстана: диссертация на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.09 / Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова. – Алматы, 2009. – 133 с.
131. Болдыкова Ж. Б. Традиции и новаторство в орнаментальном искусстве казахов и индейцев Северной Америки: дис. ... PhD.: 6D041700 / КазНАИ им. Т. Жургенова. – Алматы, 2013. – 156 с.
132. Рубрук, Гильом. Путешествие в восточные страны / В кн. Путешествия в восточные страны Плано Карпини и Рубрука. – Москва: Государственное издательство географической литературы, 1957. – С.87–195.
133. Масанов Н. Э. История Казахстана: народы и культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 608 с.
134. Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельности кочевнического общества. Изд. 2, доработанное. – Алматы: Print-S, 2011. – 740 с.

# **РАЗДЕЛ I**

## СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ



Данный раздел представляет собой своеобразный степной бестиарий, где представлен небольшой, но емкий семантический научный анализ наиболее важных для номадической картины мира анималистических образов. Автор надеется, что это поспособствует объективизации представлений о том или ином образе и его значении в историко-культурном ландшафте Казахстана на разных временных этапах.

Прежде чем мы перейдем к анализу анималистических образов, необходимо пояснить, какой смысл имеет здесь понятие «бестиарий». В общепотребительном значении бестиарии есть средневековые сборники вымышленных, фантастических существ. Но здесь мы формируем своеобразный свод вполне реальных животных/зверей и птиц, игравших важную символическую роль и сейчас много значащих в культуре казахов как самого крупного тюркоязычного народа.

Основными задачами здесь является: во-первых, выделение самых устойчивых зообразов (не только во времени, но и в различных формах материального и нематериального проявления); во-вторых, исследование символики с позиции не только казахов-кочевников, но и других народов, которые попадали в орбиту этногенетических процессов, происходивших в Центральной Азии в гораздо более ранние исторические периоды. Поэтому нам важно не просто «значение» того или иного образа, но его символично-семантический смысл, сформировавшийся на пересечении индоиранской, индоевропейской, палеоазиатской и североазиатской культурных традиций, откуда уже логично искать параллели с тюркской/казахской.

Мы выделили две основных категории зообразов: дикие и домашние. «Дикие» образы подразделяются, следуя существующей мифопоэтической

традиции, дифференцирующей анималистический код по, так называемым, мирам (Верхний, Срединный и Нижний) или уровням<sup>22</sup>. Верхний мир/Крона – обитель птиц, Срединный уровень/Ствол принадлежит хищниками и парнокопытным животным, в Нижнем мире/Корни властвуют хтонические существа. Полагаем, что домашние животные, хотя семантически принадлежат к Срединному миру, образуют самостоятельную категорию.

Мы намеренно не стали включать в настоящее исследование синкретические анималистические образы – драконов, грифонов, симургов и т.д., так как нашей первоочередной задачей было подвергнуть семантическому анализу реальных животных и птиц.

Необходимо также сразу уточнить, что мы включили в настоящий bestiарий ограниченное количество зооморфных персонажей, руководствуясь только тем, насколько они типичны для традиционной картины мира казахов. Для этого мы постарались отследить их в самых разных плоскостях материальной и нематериальной культуры: петроглифы, скифо-сакский звериный стиль, шаманская натурфилософия<sup>23</sup>, фольклор, традиционная обрядность, исполнительские искусства, орнамент, художественное творчество.

Если какой-то образ имеет неустойчивый характер, проявляясь только эпизодически, то мы не можем отнести его к характерным. К примеру, образ журавля или цапли встречается крайне редко и в основном как рисунок ткани или элемент декора немногих керамических поливных изделий<sup>24</sup>. Он никак или фрагментарно фигурирует в фольклоре и не зафиксирован в орнаментах. То же самое можно отнести к образу медведя, лягушки, лисы, зайца, мыши и т.д.

---

<sup>22</sup> Мы имеем в виду Мировое Древо и опираемся на дифференциацию, предложенную Т. В. Гамкрелидзе и В. В. Ивановым [1, 490], а также В.Н. Топоровым [2, 412–413].

<sup>23</sup> В анализе семантики животных/зверей и птиц в любом случае наиболее значимой и богатой серьезными научными материалами областью станут исследования шаманских практик, подкрепленные системными этнографическими изысканиями, осуществленными с середины-конца XIX века и в разные периоды XX века.

<sup>24</sup> Поливная посуда X–XII вв. с декором в виде цапель, мелких птиц типа куропаток, зябликов и т.д., лягушек была распространена в Средней Азии и оттуда могла завозиться на территорию Казахстана, для которого эти образы нетипичны.

## **1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ**

## 1.1.1 Верхний мир – птицы

### Орел / Қыран

Орел – чрезвычайно важный герой мифов, легенд и фольклора практически во всех частях света [1, 537–539], [3, 258–261], [4, 112–127], [5, 24, 25, 46]. Орел повсеместно ассоциируется с Солнцем, огнем, властью и потому является символом мужества, воинской доблести и плодородия. Обряды поклонения орлу бесплодных женщин или матерей, рожавших только девочек, существовали у коренного населения Северной и Южной Америк, Северной Европы, Сибири, Дальнего Востока и Центральной Азии.

Образ орла тесно связан с водой, точнее – морем/океаном [1, 539]. В фольклоре индейцев хайда и тлинкитов орел изначально был властелином всех вод, которые прятал в особом сосуде. Вмешательство Ворона нарушило порядок, и вода пролилась на землю [5, 93]. В индоиранской и индоевропейской традициях Орел считается повелителем грозы и грома, что в опосредованной форме соотносится с водой и ее стихийной, необузданной силой. В индуизме Орел был *ваханой*/ездовым животным бога Вишну.

Орел – также один из наиболее сильных, почитаемых тотемов и культурный герой. А у некоторых групп племен америндов и палеоазиатов – на-дене, сиу-хока, тлинкитов [6, 204, 227, 228], [7, 116] частично инуитов и жителей Южной Сибири [4, 115–116], [8, 3–4], [9, 71–72] Орел – центральный персонаж «мифов творения» и их первопредок.

Орел олицетворяет свет и покровительствует, так называемым, белым шаманам [7, 116], в чем часто противостоит черным шаманам, которых ведет Ворон [10, 161–162]. В Сибири Орел вообще считается основателем шаманства и первым шаманом, обучившим людей шаманить, причем тот шаман, которого ведет Орел, почитался наиболее могущественным. Интересно, что по представлениям сибиряков изначально Орел был двуглавым и лишился второй головы именно за то, что передал человеку дар шаманства [11, 96]. В поверьях бурят Орел изначально был посланником восточных тэнгриев – агрессивных злых духов, но затем перешел на сторону западных тэнгриев, стремящихся спасти человечество. Местом встречи восточных и западных тэнгриев считаются Плеяды [12, 457].

По поверьям тунгусов, эвенков, нивхов и других сибирских народов шаманам высшей третьей категории шаманского посвящения «орла и тигра» «были открыты все дороги Вселенной». Он становился хозяином погоды и сильнейшим психопомпом [13, 549].

В фольклоре монголов и тувинцев Орел был важным показателем характера человека. Этнографы и фольклористы описывают полуигровые-полумagicеские практики, где тот, кто избрал Орла (на самом деле это Орел выбирал достойного), слыл «мастером» [14, 18–19].

48 В тюркской/казахской мифопоэтике Орел находится на вершине птичьей иерархии и является своеобразным властелином Верхнего мира. Вообще, Орел напрямую соотносится с семантикой Байтерека – тюркского Мирового Древа. Можно сказать, что образ Орла неотделим от образа «своего» священного дерева. У народов Европы это почти всегда береза, у скандинавов – ясьень (Иггдрасиль), а у сибиряков – лиственница [4, 116]. Но у тюрков/казахов это тополь (Байтерек).

На вершине Байтерека находится гнездо двуглавого Орла, наблюдающего за соблюдением мирового порядка, установленного Тенгри [15, 43]. Интересно, что мотив двуглавого орла являлся государственным символом улуса Джучи – Золотой Орды [16]. В гнезде Орел охраняет яйца с будущим потомством. В одних вариациях яйца железные, в других – золотые, но в любом случае, они сделаны из металла, что усиливает мужской, творческий эквивалент образа Орла.

Иногда встречается упоминание, что само орлиное гнездо было железное/золотое. Это подчеркивает шаманскую природу орла, который как первый шаман и их покровитель пестует шаманов в железной люльке на вершине священного дерева. И если у якутов, бурят, тувинцев и алтайцев это береза-шаман-люлька [4, 123], то у казахов это – тополь/байтерек-орел/шаман-железное/золотое гнездо.

Интересно, что практически в любом облачении сибирского и алтайского шамана помимо всех прочих подвесок и оберегов обязательно должно быть железное изображение орла [17, 268–269]. Считалось, что без этого шаману будет трудно камлать и вообще «взлетать»/перемещаться вдоль Древа. В XIX-начале XX вв. у казахских баксы и татарских шаманов железные атрибуты уступили место имитации крыльев степного орла за спиной или еще чаще орлиным перьям на головном уборе, что семантически имело тот же смысл [18, 72].

На территории Казахстана, как впрочем, и в Средней Азии и на Кавказе, культ Орла являлся неотъемлемым элементом культа хищных птиц в целом [19]. У казахов Северного и Центрального Казахстана орел (орлан-белохвост, орел-могильник) также считался предвестником весны, прогоняющим холод и голод, а в честь его первого прилета весной зажиточные семьи резали барана и собирали гостей для ритуального угощения [20, 33].

У сибирских народов и тюрков преследование, убийство Орла было сродни причинению вреда человеку и чревато большими бедами. Даже непреднамеренное убийство орла отзывалось тяжелыми болезнями и утратой удачи



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

[8, 3], [20, 90–91]. Здесь мы опять сталкиваемся с шаманской природой Орла как первопредка. Чтобы снять с себя такой грех приходилось совершать очистительные ритуалы с помощью огня и железа, но избавиться полностью от этой скверны не удавалось. Поэтому кочевники были предельно осторожны и почтительны с Орлами, особенно те, кто непосредственно мог с ними взаимодействовать – шаманы, охотники и воины.

Орел является одним из самых важных образов в степном бестиарии. Как представитель семейства хищных птиц, он широко представлен в скифо-сакском зверином стиле (на самом деле там трудно идентифицировать орлов, беркутов, ястребов и т.д., но нам важна сама символика образа хищной птицы). Орел – неотъемлемый персонаж шаманской вселенной тюрков, запечатленной в обрядности, герой мифологического и бытового фольклора. Так, в одной из версий тюркской генеалогической легенды спустившийся с вершины Байтерека Золотой Орел отметил Ашину как будущего владыку и родоначальника целого народа [21, 23].

Орел и его атрибутика – когти, клюв, крылья, перья и т.д. играли существенную роль в мантике и парциальной магии. Некоторые из этих стилизованных элементов попали в орнаментальное пространство. Полет Орла, его охотничьи повадки стали основой казахских народных танцев, клекот Орла использовался в практиках охотничьего и музыкального звукоподражания. Орел и другие представители этого семейства – ядро древнего искусства охоты с ловчими птицами. Как, так называемая, гербовая птица, – образ Орла часто встречается на печатях и геральдических атрибутах.

В данный момент образ Орла ничуть не утратил своего символического смысла. Золотой Орел – смысловой центр такой высшей степени отличия в Казахстане как Государственной Орден «Алтын Кыран» и Звезда к Ордену.

Образ Орла очень популярен в художественном творчестве, особенно живописи, скульптуре и дизайне.

## Беркут / Бүркіт

Символика беркута или степного орла в целом схожа с символикой орла, но мы намеренно решили кратко рассмотреть семантику этой птицы отдельно. Беркут так же, как орел является солярным образом, могучим и неутомимым охотником, символом воинской/охотничьей *хварны/удачи*. Но есть и нюансы, свидетельствующие о наличии определенных дифференциаций между образами Орла и Беркута.

К примеру, в шаманстве как важнейшей в сознании древних системе магических знаний и практик, орел и Беркут, принадлежат к одному семейству хищных ловчих птиц, наделяются разными возможностями. Так в трех ступенях шаманского посвящения южносибирских народов, и специалисты указывали на прямые аналогии в китайско-тибетских верованиях (даосизм, буддизм, бон), Беркут фигурирует на первой («категория птицы») профессиональной стадии посвящения шамана – способность *видеть* мир духов [13, 547], в то время как шаманы «категории тигра и орла» принадлежат к третьему, высшему уровню.

Енисейские эвенки в своих шаманских призывах обращались сначала к Солнцу, потом душам уже почивших сильнейших шаманов, затем свежим грозным тучам, а следом «беркуту с могучим крылом», которого просили сесть на правое плечо [22, 317]. Здесь налицо олицетворение Беркута (как орла) с огнем, водой и праотцами-шаманами – детьми орла-первошамана. Но при общей семантике смысловая нагрузка Беркута и орла все же различается. Мы полагаем, что орел выступает как некий немного отвлеченный от вещного мира космогонический образ. Его пространство – небо и Мировое Древо, в то время как Беркут – более земная персонификация орла, и его удел – мир людей.

В тюркской/казахской традиции орел и Беркут – одни из наиболее древних и почитаемых мифопоэтических персонажей. Но опять же здесь мы сталкиваемся с тем, что орел – первопредок и тотем, а Беркут – его земная символическая проекция. Для степняков Беркут был более близким и понятным образом, тождественным орлу как архетипу.

Этимология казахского слова «*бүркіт*» (беркут), где «*бур*» – «хватать когтями, не давая вырваться», а «*құт*» – «божественная благодать» свидетельствует, что Беркут – символ удачи, добытой большими усилиями, заслужен-

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

ной и потому бесценной. Особый символический смысл придавался казахами еще и потому, что беркут/орел и человек изначально не были врагами [23, 128–129]. Многие современные казахи, особенно те, кто занимается животноводством, до сих пор считают, что Беркут является наиболее сильным духом-покровителем.

Беркут входил в состав «*Жеті Қазына*» (семи сокровищ) – специфического духовно-нравственного концепта казахов-кочевников, который должен был стать неотъемлемой частью жизни каждого состоявшегося мужчины [24, 39].

Будучи охотниками по своей природе, Беркут и человек должны беречь друг друга, даже быть в определенном сакральном смысле взаимозаменяемы. Среднеазиатские обычаи предписывали хоронить охотничьих беркутов, соколов, кречетов, ястребов как людей, в отдельном деревянном ящике [20, 9]. Иссыкульские кыргызы даже заворачивали птиц в саваны и устраивали прощания с причитаниями [18, 59, 60]. То же самое в XIX – начале XX века отмечено у казахов Мангыстау и каракалпаков.

Обида, нанесенная Беркуту посторонним человеком, проецировалась на его хозяина и наоборот. Казахи и кыргызы считали, что еще более глубокие отношения связывали Беркута с хозяином. Это была особенная, сакральная связь, которую мог разорвать только сам человек, если обидит свою птицу. В этом случае месть беркута/сокола/ястреба будет сродни божественной каре [19, 27].

Символика Беркута как мощного живого оберега четко отслеживается в бытовой обрядности и целительских практиках казахов. Так при длительной или внезапной болезни, особенно трудных родах для изгнания злых духов, овладевших больным человеком, приносили беркута. При этом не шаман использовал Беркута, а целителем становилась сама птица, чей клёкот, хлопанье крыльями, поступь отгоняли зло и привлекали добро [25, 34], [20, 11], [23, 129].

Есть упоминания, где Беркута не просто приносили к роженице, а с предельной осторожностью высаживали его к ней как можно ближе, чтобы птица «позвала» ребенка наружу. Успех этого действия зависел от искусства *кусбеги* – профессионального охотника и воспитателя ловчих птиц, чье искусство, как считали кочевники, даровано ему свыше.

*Беркутчи* – специалист по ловле и дрессировке охотничьих беркутов получал свой дар подобно шаману. Он не мог отказаться от него, иначе будет долго и тяжело болеть, пока не примет свое предназначение. *Беркутчи* были очень уважаемы всеми сословиями, но никогда не кичились своим даром и искусством. Они предпочитали вести скромный и в некоторой степени даже замкнутый образ жизни. Можно сказать, что *беркутчи* являлись своеобразным братством, тщательно оберегавшим свои профессиональные секреты как то: места обитания птиц, способы их ловли и дрессировки [26, 24].

При всей своей скромности и несловоохотливости *беркутчи* должен был внешне и внутренне соответствовать своим птицам. Как первый в птичьей иерархии Беркут/орел требовал, чтоб и его охотник солидно выглядел, вел

себя незаносчиво, с достоинством, что засвидетельствовано многими легендами и этнографическими описаниями [18, 46].

Беркут – важный элемент свадебной обрядности, что еще раз подтверждает его солярную сакральную сущность как символа удачи и плодородия. Беркуты, соколы, ястребы и кречеты ранее всегда включались в состав калыма [19, 38].

Беркуты и соколы занимали существенное место в процессе дарообмена. В XVIII – начале XIX вв. одна удачливая в охоте обученная птица стоила не менее двух сильных верблюдов [27, 156]. По другим источникам стоимость беркута равнялась не менее пяти-шести верблюдам [28, 48–49]. Получить такой дар было не только престижно, но и знаменательно, так как это означало особый статус отношений между дарителем и получателем. Здесь важна была даже не стоимость, а символический смысл подарка.

К примеру, такой подарок входил в орбиту *тамыра* – специфического дарообмена между знатными, состоятельными мужчинами для укрепления родственных связей. Также это было своего рода проверкой на благородство, щедрость и способность заключать и беречь мужскую дружбу. Отказ подарить ловчую птицу тому, кто ее попросил, будучи *тамыром*, становился позорным прецедентом, поводом для *барымты*<sup>25</sup> и разбирательства на общественном народном суде [24, 56].

Сейчас Беркут является одним из самых значительных образов, обладающих идентификационным характером в национальном масштабе. Беркут – важный элемент государственной символики Казахстана и очень популярен в современной художественной культуре.

<sup>25</sup> Барымта – у казахов насильственный угон скота с целью восстановления нарушенного права.

## Сокол / Сүңқар

Сокол, как и беркут, будучи представителем семейства хищных птиц, наделен той же символикой. Сокол олицетворяет Солнце, благородство и победу. В мировой мифопоэтике обличие Сокола могут принять только самые сильные боги, зарекомендовавшие себя, прежде всего, как непобедимые воины и мстители, восстанавливающие утраченный миропорядок. Древнеегипетские боги Солнца Ра и Гор, ведийский Индра [29, 534], авестийский Веретрагна [30, 233] и им подобные божества принимали соколиный облик. К примеру, в Авесте Веретрагна в образе Сокола символизировал *фарн/хварну* солнечного божества, сокол-Веретрагна даровал Заратуштре невероятную мужественность, мудрость и необычайно острое зрение.

У индейцев оджибве Сокол является одним из родоначальников шести великих кланов. В Австралии существует цикл мифов, где Сокол, как и орел в Северной Америке почитался хранителем Вод, которые у него были украдены Вороном. В этом сюжете Сокол связан с Вороном родством, являясь последнему дядей, то есть старшим по возрасту и положению. Поэтому Сокол имел право наказать Ворона, бросив того в огонь, вследствие чего у Ворона навсегда покраснели глаза и почернело оперение. Смиловившись, Сокол велел Ворону помнить о своей вороватой натуре и быть отныне падальщиком, утратив право быть охотником [5, 95]. Здесь налицо символика Сокола как властителя Вод, Огня и свежей добычи, а также судьи и мстителя.

В религиозных воззрениях монголов и бурят Сокол возглавляет группу из пяти анималистических персонажей (сокол, лев, барс, медведь и собака), сопровождающих Девять божественных тенгэринов-воинов, олицетворяющих Духа-хранителя всего народа – Сулдэ [31, 29]. В древности и средневековье одним из наиболее могущественных тотемов-покровителей тюрков и монголов был Белый Сокол [32, 234, 240, 274].

В шаманских традициях Сибири и Алтая Сокол, как и беркут, символизирует первую профессиональную ступень шаманства. Шаманы, начинающие *видеть*, могут оборачиваться соколами [33, 309], [34, 122].

В исламской духовной традиции можно встретить свидетельства, что помимо царственной символики Сокол также обладает выраженными шаманскими функциями, как и в номадической картине мира. Так об известном су-

фийском шейхе Шуджа эд-Дина Бабé средневековые источники упоминали, что святой был тесно связан с водной стихией и часто совершал мистические погружения. Он мог сам принимать зооморфный облик, в том числе и оборачиваться соколом [35, 15].

У тюрков есть поверье, что Аллах сотворил человека из глины, а из ее остатков слепил Сокола. Здесь мы наблюдаем пересечение доисламских религиозных представлений и, собственно, мусульманских, но даже в этом синтезе Сокол тождественен человеку.

54

Сокол – символ молодости, смекалки, молодецкого куража. Казахские джигиты, считавшиеся «из молодых, да ранних», часто сравнивались с соколами – быстрокрылыми, остроглазыми, не по годам сметливыми. Эти качества соколов делали их дорогими во всех отношениях дарами.

Согласно этнографическим данным в XIX веке у казахов за обученного сокола давали не меньше двух-трех верблюдов [28, 49]. Это была очень высокая цена, но такая птица этого стоила. Поэтому включение сокола в состав калыма и подарков по другим значительным случаям было обычной практикой.

Дарение соколов было особым жестом уважения и признания силы и на Востоке, и на Западе. Любой правитель, получавший в дар сокола, понимал, что вместе с ловчей птицей даритель вверяет ему свое тело и душу [18, 159]. Символика Сокола как вместилища души своего хозяина снова возвращает нас к шаманской природе культа хищных птиц в евразийском масштабе. В казахских степях можно встретить средневековые каменные изваяния-балбалы, олицетворяющие праотцов, держащих на руке сокола/ов, которые вполне могут быть орнитоморфной проекцией человеческой души.

У современных казахов, особенно тех, кто занимается нетрадиционными практиками целительства, есть свои представления о «соколиных» именах. С одной стороны имена типа «Сункар» (Сокол), «Аксункар» (Белый сокол) и т.п. обладают силой, с другой – могут быть весьма опасны для ребенка [36, 128]. Если родители, обладающие неким даром, дают такое имя ребенку и потом каким-либо образом нарушают морально-этические нормы, отказывают другим в помощи и т.п., то ребенок может заболеть и умереть, так как Сокол захочет отомстить и заберёт то, что принадлежит ему.

Необходимо отметить такое неоднозначное явление в современной жизни казахстанцев как духовное посредничество людей-медиумов или «медиаторов» в процессе паломничества по святым местам, резко активизировавшегося в последние годы. Называющие себя «аққулар»<sup>26</sup> (лебеди) и «сункар» (соколы), соответственно женщины и мужчины после тридцати лет, осуществляют нечто вроде посредничества между *арухами* (духами предков) и страждущими. Последние в целом понимают, что *аққулар* и *сункар* всего лишь (и это медиаторы сразу сообщают) передают информацию и не несут ответственности за то, как адресат далее поступит [37, 234, 236]. Это можно рассматривать как первичные шаманские функции, но и не более, так как в большинстве своем медиаторы не берутся сами целить людей, а видят свою миссию только в посредничестве.

<sup>26</sup> Об «аққулар» будет подробнее сказано ниже в подразделе «Лебедь».

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

*Сункары* – взрослые мужчины самого разного социального статуса и профессий (некоторые пытаются совмещать светскую и духовную деятельность, однако призвание чаще всего принуждает к выбору в свою пользу). Символика Сокола здесь вполне оправдана, так как *сункары* обращаются к своему крылатому покровителю за прозорливостью и способностью яснослышания-ясновидения. Стоит также обратить внимание на ярковыраженные охотничьи и бойцовские навыки сокола и обусловленные этим функции современных *сункаров* специфического «выслеживания» злых духов, поселившихся в паломниках (люди, не имеющие проблем с физическим и психическим здоровьем, тут очень редки).

В современной казахской культуре образ Сокола очень популярен. Сокол вдохновляет писателей, художников, дизайнеров. Как и беркут, Сокол – важный элемент национальной идентификации Казахстана в мире. К примеру, логотип Зимней Универсиады – 2017 года (г. Алматы) представляет собой латинскую буквы U и стилизованные соколиные/орлиные крылья. А официальным талисманом Зимней Универсиады – 2017 стал юный Сокол Сункар, олицетворяющий свободу и простор казахских степей, скорость, высокий полет и стремление побеждать. По мнению казахстанцев именно Сокол смог воплотить идею молодости, бесстрашия и жажды успеха.

## Ястреб / Қаршыға

Символика Ястреба во многом тождественна соколу. Ястреб также соотносится с солярным культом, храбростью, мужеством и воинской/охотничьей удачей. Но при этом в мифопоэтике и фольклоре разных народов образ Ястреба весьма неоднозначен. Если в целом орел олицетворяет царственность, беркут – мужество и силу, сокол – благородство, то Ястреб странным образом объединяет в себе не только положительные мужские/воинские достоинства – доблесть, силу и т.п., но и агрессию, мстительность, жестокость, необузданность.

Необходимо отметить, что сведения по семантике Ястреба в мировой культуре очень фрагментарны и дискретны. Образ Ястреба чаще всего упоминается в фольклористике и эпизодически в исследованиях по шаманизму. Ястреб – существенная фигура в охотничьих практиках Запада и Востока, однако, как мы увидели, значительно уступает в «популярности» беркуту и соколу. В частности, в XVIII – начале XX вв. у казахов охотничий ястреб в цене значительно уступал беркуту и соколу [28, 49].

В шаманской натурфилософии Северной Америки Ястреб, как и сокол, часто является прародителем и сильным тотемом (гуроны, оджибве, дэлавары и др.). Индейцы навахо олицетворяли ястреба со скалой, в то время как орел – гора [5, 49, 115]. Возможно, это косвенно указывает на неприступный и непредсказуемый характер Ястреба.

Отдельные отрывочные свидетельства «темных» ястребиных качеств – агрессии, ненасытности, жажды победы любой ценой и т.д. можно встретить в этнографических описаниях шаманских практик Северной и Южной Сибири, Алтая, Бурятии и Тувы. Так, в чукотском фольклоре люди, которых постигло какое-то несчастье, стремятся призвать или обернуться в такие зооморфные образы, какие отличаются больше силой и хитростью, нежели благородством.

Тот же мотив можно встретить в теме шаманских состязаний, когда один маг превращается в маленького ястреба, а другой в большого нырка [38, 122]. Здесь одному непредсказуемому персонажу – Ястребу противопоставляется другой известный в фольклористике мотив – ныряльщик, который тоже отличается непредвиденностью.

В шаманском призыве якутские шаманы часто обращались к «корню ястребов», который был в числе восьми вещей дьяволов [39, 333]. У тунгусов



## **РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ**

были шаманы волка-ястреба, принадлежащие к «категории птицы-зверя». В шаманской натурфилософии Сибири и Алтая шаманы, у которых избранный зверь был волком, медведем или собакой, были несчастны, так как эти звери ненасытны, им все мало, сколько бы ни добывал для них шаман-человек [40, 604]. Это косвенное, но свидетельство двойственной природы Ястреба.

В тюркской традиции образ Ястреба можно сопоставить с соколом. Хотя в целом Ястребу и здесь чаще всего присущи такие качества как агрессия, ненасытность и скрытность.

## Ворон / Қара қарға

Ворон – один из наиболее важных и значимых персонажей в мировой мифопоэтике и тюркской в том числе. Ворон во многом является ключевой фигурой космогонических, генеалогических и этногенетических процессов в большинстве мифологических систем всего мира. Он участвует в сотворении и делении мира, у него множество разных и иногда взаимоисключающих функций, так как Ворон одновременно и творит, и разрушает, приносит в дар и крадет, дает мудрые советы и запутывает, правдив и лжив и т.п. Такая двойственная природа обусловила ему статус едва ли «главного» трикстера и, следовательно, огромные возможности и могущество [41, 67].

Образ Ворона характерен практически для всех зон мироздания – подземной/подводной, Срединной и Верхней, то есть эта птица, пожалуй, единственная во всех мифологиях способна свободно перемещаться по всему Мировому Древу, чувствуя себя на каждом уровне совершенно комфортно.

Ворон – признанный Демиург в индоиранской, палеоазиатской, североазиатской, индоевропейской и других культурных традициях по обе стороны Атлантики. И этот его статус, казалось бы, должен обеспечить ему всеобщий и вечный почёт. Однако Ворон не стремится к покою и умиротворению, напротив – он сам вызывается быть посредником, медиатором между уровнями Древа, божественными созданиями и людьми. Как посредник и вестник богов Ворон владеет самой актуальной и полной информацией. Он способствует обмену культурными ценностями и переводу знаний из области непознанного (иной Мир) в область познаваемого (реальность). Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым [42, 42].

В скандинавской мифологии вороны Одина Хугин и Муниин являются глашатаями его воли во всех мирах Иггдрасиля, в Древней Греции образ Ворона связывается с Кроносом, Зевсом, Аполлоном, Афиной и т.д. Те же параллели существуют в Японии, Китае, Корее, Индонезии, Австралии и т.д. [43, 247], [23, 126]. Если внимательно проанализировать образ Ворона, мы увидим, что он предпочитает держаться в тени, но, так или иначе, практически всегда участвует в наиболее важных событиях.

Особую роль Ворон играет в палеоазиатской и североазиатской мифопоэтике, откуда логично отслеживать прототюркские и тюркские параллели.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

ли. Так же здесь важны устойчивые связи с мифологиями коренного населения Северной Америки, где Вороний Цикл – один из ключевых.

Ворон – центральный персонаж и первопредок в «вороньем фольклоре», повествующем о сотворении суши (Северной Америки и Азии со всеми островами, протоками, реками и озерами), где «вороньи люди выступают в роли «настоящих людей», предков и человечества вообще» [7, 92]. Ворон – самый могущественный шаман, с которым не сравниться по силе даже Орел<sup>27</sup>.

Скорее всего, непревзойденная мощь и сила Ворона обусловлена его обратнической трикстерской натурой. Мастер плутовских козней, Ворон в североамериканском фольклоре и шаманстве прожорлив, лжив и похотлив. Но при этом он – справедливый, мудрый и неутомимый добытчик табуированных другими первопредками – Орлом, Волком, Медведем, Моржом/Моржихой и т.д. знаний посредством нарушения любых запретов. Все это вкуче позволяет Ворону быть основным инициатором важнейших мифологических деяний: раздела территорий влияния, судейства при божественных конфликтах, наставничества героев, оживления мертвых, всевозможных гаданий и прорицаний, и главное – пестования шаманов и поддержки шаманских практик и сакрального знания в целом.

Вероятно, в древности и средневековье «вороний фольклор» был развит в обеих Америках, однако к моменту системных этнографических и антропологических исследований культуры коренных народов в относительной целостности сохранился на территории Северной Америки у атапасков, жителей Аляски и северо-западного побережья [7, 105]. Наиболее связные и полные фольклорные сюжеты о Вороне собраны у виннебаго, ассинибойнов и тлинкитов [44]. Здесь «вороньи» мифы оказались как бы изолированными, и потому основные сюжеты законсервировались с минимальным влиянием извне. Схожая ситуация образовалась у чукчей, ительменов и коряков.

У жителей Сибири и Арктики, Алтая Ворон не просто первопредок, но тот, кто вообще *ведет* шаманов. Мы имеем в виду не просто покровительство определенным избранным шаманам, у которых Ворон – «Мать-Зверь», а верховное божество шаманов – Творца-Ворона [45, 19]. У экимосов и эвенков, несмотря на их географическую удаленность друг от друга, Ворон с помощью бобового стручка создает животных, птиц и людей [20, 131].

В шаманском фольклоре остяков важное место отводится «Ворону-отцу» и «Ворону-матери» (не вороне, а именно ворону) как владыкам мертвой и живой воды [46, 369]. Чукотские шаманы часто обращались именно

<sup>27</sup> Ранее мы упоминали сюжет о краже Вороном воды, которую прятал Орел. Поэтому в более поздних мифах америндов уже Ворон – хранитель и повелитель вод. Подробнее об этом можно узнать здесь: Березкин Ю. Е. Мифы заселяют Америку: Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет. – М.: ОГИ. – 2007. – 360 с.; Ващенко А.В. Историко-эпический фольклор североамериканских индейцев. Типология и поэтика. – М.: Наука. – 1989. – 240 с.

к Ворону, так как верили, что он как никто другой силен и способен пожирать все болезни еще в зародыше [38, 122]. Здесь налицо природа Ворона как уничтожителя скверны, падали и мертвечины.

В тюркской культурной традиции Ворон – тоже один из ключевых персонажей. Он имеет статус Демиурга и трикстера, первопродка и посредника между мирами, что выделяет его из всего степного бестиария. В древнейших фольклорных пластах тюрков Ворон персонифицирует одно из четырех первородных Солнц – первый дар Тэнгри человечеству. Он часто называется «Золотым Вороном, встречающим рассвет», поэтому Ворон олицетворял восходящее Солнце.

Возможно, те сюжеты, где Ворон выступает творцом, собирателем и генеалогическим героем или как-то взаимодействует с таковым, – наиболее ранние и уходят корнями в палеоазиатский и архаичный североазиатский контексты. Мотивы с Вороном как символом Нижнего мира, связанным каким-либо образом со смертью и разрушениями, – более позднего происхождения, когда Ворон стал восприниматься преимущественно как отрицательный образ.

Согласно тюркской генеалогии Ворон сыграл существенную роль в образовании Великого тюркского Эля и конкретно в возвеличении Ашины – родоначальника голубых тюрков (самой крупной и сильной из десяти ветвей народа) [21, 23–24]. В одной из самых старых версий легенды, в частности, уйсунской, покалеченного мальчика, преследуемого врагами, спасли Ворон и Волчица (вероятно именно Ворон указал Волчице путь) [41, 164–165]. В более поздних вариантах фигурирует только Волчица. Возможно, к тому времени образ ворона в народных поверьях уже приобрел отрицательный окрас.

В казахской/тюркской мифопоэтике Ворон связан с Эрликом – господином Темного мира. За то, что Ворон принес миру самый ценный дар – смерть, ему был дарован статус великого Мастера. Также Ворон стал бессмертным и посредником между уровнями Байтерека. Существует также фольклорный сюжет, поясняющий, почему Ворон – самый почитаемый после Тэнгри персонаж. Здесь Ворон проявляет себя как легкомысленный обжора (трикстер), благодаря чему люди перестали быть глиняными изваяниями и обрели души [15, 35].

Многие тюркские народы почитают Ворона своим первопродком и родовым тотемом. К примеру, род *карға* у башкир и шорцев, род *хускун* у бурят, тувинцев и якутов. Ядром названия одного из монгольских племен «*керейт*» (у казахов – керей) является старомонгольская форма слова «ворон».

Еще в 50–60-х гг. XX века у казахов, башкир, алтайцев, калмыков и других тюркских народов было непозволительным стрелять или хотя бы просто целиться в Ворона, говорить в их адрес грубости и т.п. [23, 127], [48, 29, 37]. В башкирских селах до 70–80-х годов прошлого века широко отмечался «вороний» праздник «*қарғатүй*» (воронья свадьба), связанный с началом весны. Интересно, что праздник организовывали и участвовали

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

в нем только женщины, девушки и дети. Суть праздника состояла в ритуальной встрече весны, накрывании столов, щедром угощении, гадании на женихов и т.п. [48, 96–98].

На территории Казахстана образ Ворона был особенно активен в фольклоре, шаманской натурфилософии и традиционном орнаменте в виде композиции «*қарғатуяқ*» (воронья лапка), считавшегося мощным оберегом. Среди современных казахов часто можно услышать поговорку «*Қарға тамырлы қазақ*» (казахи – братья Ворона) [15, с. 52]. Сейчас можно встретить такие женские имена, восходящие к вороньей этимологии, как Карға, Қарғашым, Қарғам и т.п., что свидетельствует о том, что в этнической памяти казахов Ворон до сих пор занимает важное место.

## Лебедь / Аққу

Сакральный образ водоплавающей птицы, которая может летать, ходить по земле и плавать/нырять, представляет собой отдельную категорию в анималистическом коде казахов-кочевников. Эти птицы обладают специфической семантикой, так как им подвластны все уровни Мирового Древа. К тому же их способность нырять сообщает им чрезвычайно важную магическую функцию «ныряния за землей», что отделяет их от тех животных и птиц, которые просто «ныряют» (нырок, выдра, бобр, зяблик и т.д.).

В любой мифопоэтической традиции мира акты творения и генеалогические легенды обязательно содержат мотив водоплавающей птицы. Наиболее важные акваорнитоморфные персонажи мирового фольклора – лебеди, гуси и утки. Практически у всех северных народов по обе стороны Атлантики в этот список добавляется гагара как наиболее характерный представитель местной птичьей фауны.

Большинство существующей на данный момент научной литературы рассматривает образы «гусей-лебедей» вместе. Это в какой-то степени имеет смысл, так как эти персонажи во многом близки. Но мы полагаем, что здесь есть известные различия, и поэтому целесообразно представить небольшой семантический анализ отдельно по каждой птице.

Лебедь – особый персонаж в мировой мифологии, так как тесно связан с центральными божествами ведийского (Брахма, Сарасвати и т.д.), древнегреческого (Зевс, Леда, Аполлон, Афродита, Орфей и т.д.), славянского (Лада, Ярило, Сварог и т.д.), христианского (св. Катберт) и др. пантеонов.

Семантически образ Лебеда – один из самых сложных. Общеизвестная символика Лебеда заключается в представлениях о способности души странствовать по небу в образе этой птицы, являющейся олицетворением возрождения, благородства, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства и смерти [49, 40].

Полагаем, что смысловым ядром образа является космогоническая функция Лебеда как персонажа, стоявшего практически у истоков творения все-

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

го живого. В фольклоре подавляющего большинства народов<sup>28</sup> со сравнительно небольшими вариациями универсальный сюжет мирозидания был следующий: были сотворены небо и земля, но сама суша находилась на дне мирового океана, и ее необходимо было достать оттуда. Удалось это только водоплавающей птице, нырнувшей глубже всех и вытащившей землю на поверхность вод, откуда, собственно, и началась жизнь. Этот мотив ныряющей птицы восходит к наиболее ранним мировоззренческим пластам.

Для нас особый интерес представляет, так называемый, урало-американский мифологический комплекс, откуда следует искать корни прототюркской и тюркской мифопоэтики. Справедливости ради надо отметить, что Лебедь здесь фигурирует наряду с гусем, уткой и гагарой, однако последняя почти всегда ныряет по принуждению и не отличается благородством и бескорыстием [50, 102–103].

Птица, нырнувшая за землей, отныне связана с ней особыми, материнскими узами. Покорившая Воду птица становится ее госпожой и обладает всем символическим комплексом, присущим Воде как стихии: женская ипостась Великой Матери, заботящейся о мировом порядке, брачных союзах, рождении детей и процессе их воспитания и т.п. Лебедь же чаще и устойчивее других водоплавающих птиц-ныряльщиков – гуся, утки и гагары символизирует женское начало и главное женское божество.

На самом деле, учитывая накопленное на данный момент огромное количество мифологических, фольклорных и этнографических материалов, связанных с образом Лебеда, однозначно охарактеризовать его символику не просто. Первичные, вторичные и последующие мифопоэтические пласты усложняли этот образ, сообщая ему дуалистическую сущность (белый и черный лебедь как символы жизни и смерти), гетерогенность (лебедь – изначально сугубо женский образ, но по необходимости облик лебеда принимали верховные боги-мужчины), тотемистическое начало (родоначальник) и т.п.

В целом семантику Лебеда можно дифференцировать по четырем основным группам<sup>29</sup>:

- лебедь как божество Верхнего мира, помогающее в творении Среднего мира (мотив ныряльщика)<sup>30</sup>;
- лебедь как символ Великой Матери (женское начало);
- лебедь как шаманский дух-помощник (Мать-Зверь);
- лебедь как тотем и первопредок (мотив небесных девиц/богинь-лебедей как матерей/жен будущих предводителей народов).

<sup>28</sup> Сюжет водоплавающей птицы-ныряльщицы есть в мифологиях всей Евразии, Северной и Южной Америки, Австралии и Ближнего Востока. Однако в Северной Америке водоплавающие птицы – нераспространенный тип ныряльщика, а в Северной Евразии водоплавающие птицы в качестве ныряльщиков откровенно доминируют [49, 119]. Сюда смело можно причислить и Центральную Азию.

<sup>29</sup> Здесь мы в целом руководствуемся систематизацией Л.П. Потапова [51, 84–85] и несколько расширяем ее. Л.П. Потапов опирается только на этнографические материалы, мы дополняем их кратким мифопоэтическим и культурологическим контекстом

<sup>30</sup> Мотив ныряльщика см. выше в этом же подразделе

Лебедь как символ Праматери/Матери чрезвычайно известен<sup>31</sup>. Под именем *Аисыт* лебедь-кликун считается воплощением богини плодородия, покровительницы всего якутского народа [52, 185]. Узбекская *Амбар-она*, киргизская, алтайская, бурятская, башкирская, казахская *Умай/Хумай*, теленгитская *Сангай-эне*, хантыйская *Пугос*, мансийская *Калтац*, монгольская *Этуген-эне* – разные имена одного и того же образа Матери-Лебеда.

Чаще всего в урало-алтайской и тюркской мифопоэтике Великая Мать фигурирует как *Умай* или *Хумай* [53, 284–285], [54, 52–59]. Женское начало в образе *Умай* до сегодняшних дней сохранено у народов Саяно-Алтая, Казахстана и Средней Азии (шорцев, кумандинцев, телеутов, хакасов, казахов, киргизов, узбеков), как и тесная связь Умай с образом птицы [55, 31].

Здесь следует уточнить, что под птицей-символом *Умай* подразумевается несколько персонажей – Лебедь, утка, гриф и чудесная птица *Кумай/Хумай* [56, 112]. Исследователи отмечают, что такое многообразие символики птицы, отождествляющей богиню *Умай*, может объясняться во-первых, дуализмом образа самой *Умай* (черная и белая богиня как покровительница смерти и жизни, отсюда и разные птицы – от грифа (падальщик Нижнего мира) до Лебеда (Верхний мир)), во-вторых, временной глубиной фольклорных пластов, где Лебедь соответствует наиболее архаичному, сказочная птица *Кумай* – последним [55, 33], [57, 271].

Лебедь как шаманский дух-помощник является одним из наиболее сильных и благородных. В отличие от других – волка, ворона, собаки и т.п., Лебедь бережет своего шамана, не искушает и не мучает. Сила Лебеда как шаманского Мать-Зверя помимо всего прочего заключается в особом даре прорицания и предсказания. Наиболее это выражено у селькупских, тувинских, кетских, якутских и казахских шаманов [51, 84]. Шаманы, ведомые Лебедем, считались «белыми» и были самыми сильными.

Лебедь как тотем и первопредок объединяет мифологический и «шаманский» аспект. Этот мотив является самым распространенным в мировом «лебедином» фольклоре и имеет несколько сюжетных вариаций: небесная дева против воли отца-Неба спускается на землю, становится женой человека, рождает детей и потом по настоянию отца вынуждена покинуть семью и в образе лебеда улетает; небесная дева в образе лебеда спускается на землю, где, обернувшись человеком, сбрасывает свое оперение. Его похищает охотник, дева вынуждена остаться, дети от этого союза становятся предводителями нового народа; сюжет «гадкого утенка» как мотив изгнания и мучений не похожего на других ребенка, который на самом деле обладает особым статусом с рождения [58, 152–153].

Фабула небесных дев, похищенных человеком или отданных ему за заслуги, ставших матерями народов, является в целом генеалогическим мотивом и широко представлена в сибирско-алтайском и тюркском фольклорах. К примеру, у бурят это праматерь-лебедь *Хон (Хун)-шубуум*, пойманная охотником

<sup>31</sup> Мы сосредоточимся здесь только на центральноазиатском, алтайском и сибирском регионах, так как нашей основной целью является образ Лебеда в казахской культурной традиции.



Хоредоем, у тувинцев мать-лебедь *Хун-куу* [59, 159], [60, 164], башкирская *Хумай-ана* [56, 112], [50, 85], кыргызская *Умай-эне* [52, 185] и т.д.

Особую категорию представляют тюркские генеалогические мифы, те версии, где один из сыновей волчицы Ичжини-нишиду имел две жены – дочь духа Неба и духа Зимы. От первой он имел четырех сыновей, один из которых стал Лебедем и родоначальником алтайцев [61, 279]. Наличие таких жен свидетельствует, что Ичжини-нишиду – сын волчицы обладал шаманским даром, причем, скорее всего, наивысшим, так как его вел Лебедь [62, 11, 18].

Образы лебедей и уток были широко распространены уже в скифо-сакскую эпоху, и имели там не эпизодический, а вполне самостоятельный характер. Это свидетельствует о важности символики водоплавающих птиц в зверином стиле. Металлопластика, дерево и войлок сохранили для нас уникальную иконографию и семантику акваорнитоморфных персонажей. С постепенным угасанием звериного стиля и его трансформацией в орнаментальную плоскость, образ Лебеда стал все больше проецироваться в область нематериальной культуры.

В культурном коде казахов-кочевников Лебедь имел исключительное значение. В языке, фольклоре, материальной культуре, бытовой и праздничной обрядности, – везде можно найти устойчивые свидетельства символики Лебеда. Считается, что народная этимология слова «*қазақ*» (казах) есть совокупность «*қаз*» и «*ақ*» (белый лебедь), что прямо указывает на лебеда как родоначальника казахского народа [63, 170–171].

Казахский фольклор изобилует сюжетами с небесными девами-лебедями, помогающими/похищенными охотниками/батырами Калша-Кадыром, Алатайлы Аншибаем и другими [63, 170], [64, 208]. Есть и более поздние интерпретации, где земная девушка обладает особой красотой, статью, благородством и уподобляется белому лебедю. Такова *Жибек* – героиня западно-казахстанского эпоса XVI в. [65, 461].

Интересную фольклорную категорию представляют топонимические легенды, где Лебедь, так или иначе, влияет на образование/название неких географических объектов типа гор, сопок, озер или рек. Так как все же Лебедь связан с символикой Воды, то чаще всего это именно озера. Такова, к примеру, легенда о *Шекер-көле* (Сахарном озере), искусственном водоеме, созданном по приказу ханской дочери и ставшем излюбленным пристанищем белых лебедей [23, 117].

Но особое значение Лебедь имеет в шаманской натурфилософии казахов-кочевников. Казахские шаманские практики-*баксылық* отличались от сибирских тем, что здесь шаманы не делились на «черных» и «белых», а представляли собой нечто среднее, то есть казахские *баксы* могли камлать и в Верхний мир, и в Нижний<sup>32</sup>. У казахских *баксы* Лебедь был сильнейшим покровителем, возможно, даже самым могущественным из всех, так как Лебедь

<sup>32</sup> Отметим, что это утверждение справедливо для того времени, какое зафиксировано в системных этнографических исследованиях (не ранее середины XIX в.), но есть отдельные свидетельства, что, скорее всего много раньше все же были такие дифференциации, особенно характерные для Казахского Алтая как части всего алтайского субстрата [64, 420].

в своей «белой» ипостаси – символ Верхнего мира, а в «черной» – Нижнего. Ни одно животное/зверь или птица не способно сравниться с Лебедем, объединяющим в себе символику Демидурга, Женского начала, тотема/прародителя и шаманского духа-помощника.

Этнографические источники засвидетельствовали, что еще в начале XX века казахские *баксы* считали Лебедя своим сильнейшим *аруахом/духом-покровителем*, что нашло отражение в шаманском облачении – рубахе/платье и шапке, сшитыми и украшенными из белых лебяжьих перьев. Безусловно, это единичные этнографические экспонаты и свидетельства в виде рассказов этнофоров и рисунка конца XIX века «Дуана Большой орды», где *баксы* в шапке из лебяжьих перьев [67, 39], но и это – важный аргумент.

Так же примечательны для нас упоминания о праве потомственных *торе-чингизидов* носить шубки из лебяжьих шкурок и перьев, так как Лебедь, наряду с Соколом, считалась одними из тотемов рода Тэмуджина *кият борджигин*. Еще одним немаловажным моментом является *аққу-борик*, мужская шапка, обшитая по краям лебяжьими перьями и пухом – принадлежность *баксы*. Такие шапки, доставшиеся от отцов и дедов-шаманов, исследователи видели еще в конце 80-годов прошлого века в нескольких казахских семьях Алматинской области [67, 39–40].

Также свидетельством непосредственного участия Лебедя в казахском *баксылыке* является использование *баксы кобыза*, а не бубна в качестве средства, соединяющего его с миром духов. По свидетельствам этнографов казахский *баксы*, камлая, извлекает из своего *кобыза*<sup>33</sup> воистину лебединые крики. Это не было простым подражанием лебединому кличу, а прямым желанием *баксы* уподобить свой *кобыз* (здесь «ездовой» шаманский атрибут) Лебедю [67, 42], [68, 79].

Полагаем, что еще одним очень интересным и пока малоизученным косвенным аспектом символики Лебедя у казахов выступает фольклорно-шаманский контекст такого реликта ритуальных мужских тайных союзов как институт *салов* и *сэри*<sup>34</sup>. Пока нет прямых свидетельств роли Лебедя в этом феномене, но *салы* и *сэри* представляли собой своеобразный эквивалент степного рыцарства, так как объединяли в себе воинские, творческие и отчасти шаманские качества, посвящая себя поэтическому служению верности, дружбе и бескорыстной любви [69, 222–225].

Как и европейское средневековое рыцарство, вкуче с институтом менестрелей, мейстерзингеров и трубадуров в своем служении Прекрасной Даме на самом деле сохраняли древние традиции сакрального поклонения священному женскому началу, так и их специфический степной аналог – *салы* и *сэри*, вдохновлялись тем же самым, что в кочевнической картине мира устойчиво олицетворяет образ Лебедя.

<sup>33</sup> Известны старинные кобызы, которые поверх деревянного корпуса еще были обиты лебедиными шкурками.

<sup>34</sup> На данный момент самые серьезные исследования в области бытования пережитков ритуальных тайных степных братств на примере институтов казахских акынов, жырау, салов и сэри принадлежат Е. Д. Турсуну [68].

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

С образом Лебедем связано множество запретов и примет. Так, строго запрещалось наносить лебедям какой-либо вред, преследовать и тем более убивать их. На летящих лебедей люди загадывали желания, никогда не спугивали их с водной глади и т.д.

Сейчас с выраженной активизацией религиозного паломничества в Казахстане расширяется институт духовного посредничества *аққулар-сункар* (лебеди-соколы). *Аққулар* – всегда взрослые женщины после тридцати лет [37, 235–236]. Полагаем, это напрямую связано с архаичными архетипами культа Великой Матери и символикой Лебеда как персонификации *Умай-аны* (Матери Умай).

*Аққулар* верят в свою миссию медиаторов и что их ведет именно Лебедь. Хотя современное паломничество практически всегда носит выраженный исламский контекст (могилы святых, чтение Корана, соблюдение мусульманских религиозных предписаний и т.д.), здесь налицо специфический синтез, так называемого, народного ислама и устойчивых доисламских степных верований и духовных практик, иными словами – элементов шаманства.

Этнографические исследования особенностей бытования шаманства у нынешних казахов показывают, что и сейчас есть *баксы*, чьим *аруахом* является Лебедь, который приходит им во снах или является наяву, и такие в народе считаются наиболее знающими и сильными [36, 126, 128], [70, 112].

В современной культуре Казахстана образ Лебеда широко представлен в литературе, поэзии, исполнительских искусствах – музыке, хореографии и т.п. Лебедь сохранил множество своих символических черт, что вдохновляет художников, скульпторов и дизайнеров. В бытовой обрядности современных казахов Лебедь и сейчас важна как покровительница семейного очага, материнства и детства. Редкая казахская свадьба обходится без «лебединой» символики, представленной стилизованными изображениями лебедей на коврах и одеялах, сундуках и подушках, ритуальной занавеси *шымылдык* в комнате новобрачных, сувенирах, свадебных фотоальбомах и т.д.

## Утка / Үйрек

Символика Утки в целом очень близка к образу Лебедя. Большинство исследователей не выделяют семантику Утки, а рассматривают ее вкуче с лебедем и гусем. Между тем, здесь все же есть определенные различия.

Утка, как акваорнитоморфное существо – частый персонаж мифов творения земли. Анализируя образ Лебедя, мы также утверждали его основную роль в этом ключевом для мировой мифопоэтики сюжете. Образы Лебедя и Утки (реже гуся и гагары) взаимозаменяемы. Полагаем, что Утка является чем-то вроде «земного» отражения небесного Лебедя. Гораздо меньше размером, чем лебедь, более верткая и неприметная (общераспространенный фольклорный мотив «серой утицы», противопоставляемой «белому лебедю»), но при этом в меру смышленная, верная, щедрая и правдивая, Утка имеет смысловую нагрузку своеобразной «рабочей лошадки».

Это хорошо отслеживается в сюжете о гадком утенке. Утка-мать вполне разумна, практична и отлично осознает свои родительские функции. Но при этом она ведома и без особых колебаний способна отказаться от своего непохожего на других детеныша только потому, что «так сказали другие». На поверхности этого мотива находится известная ограниченность Утки, которая «всего лишь утка». Она добра, но не великодушна, не обладает врожденным благородством, чуткостью и пронизательностью (качества Лебедя).

В глубине же мы увидим, так называемую, юнгианскую «амбивалентную мать» или «сломленную женщину» [58, 103–105], послушно выполняющую чужие приказы, не способную мыслить самостоятельно и брать ответственность. Это четко демонстрируют мифы о нырятьщике за землей.

Ранее мы анализировали суть этих мифов<sup>35</sup>, поэтому сосредоточимся на героях этого сюжета, а не на самом сюжете. Исследователи отмечают, что в самых архаичных пластах этого мифа находится крупная водоплавающая птица, способная к самостоятельным действиям (Лебедь), в поздних мифопоэтических наслоениях образ сильной, уверенной птицы сменяет мотив самого мелкого и слабого персонажа, которому вдруг удастся то, чего не смогли до него другие [71, 362–362] (полагаем, что силу здесь компенсирует проворство и усердие). Как правило, это именно утка.

<sup>35</sup> Сюжет «нырятьщика за землей» более подробно рассматривается в подразделе «Лебедь».

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Этот мотив особенно широко известен на территории, так называемого, североазиатского мифологического союза (САМС)<sup>36</sup>, образованного урало-сибирской, тунгусо-манчжурской и частично прототюркской фольклорными традициями.

В отличие от заносчивой гагары, нырнувшей по принуждению и безрезультатно (в Северной Евразии распространен цикл сюжетов с мотивом утаивания гагарой кусочка земли со дна океана), покладистая утка смогла достать землю [50, 102–105]. Однако здесь не все так просто.

Гагара<sup>37</sup> – персонаж крайне самостоятельный, хитрый и в целом агрессивный. Возможно, у нее хватило бы сил достать землю, но по разным версиям мифа: а) она действительно не смогла; б) не захотела делать это под принуждением; в) хотела сотворить землю сама [50, 103].

Утка же, как самый физически слабый акваорнитоморфный образ не имела шансов сделать это, но, будучи разумной и практичной, неутомимо ныряла и ныряла, доставая со дна кусочек земли за кусочком, пока не получился целый островок – первичная земля. Этот миф в относительной целостности сохранился у нганасанов, юкагиров, башкир, манси, якутов, эвенков, алтайцев и т.д. [72, 136–160]. У древних тюрков есть очень похожий сюжет творения земли из грязи парой уток, усердно ныряющих за землей, которую каждый раз приносят в клюве и пока ныряют, хранят под крыльями [73, 60].

В шаманских практиках Сибири и Алтая Утка весьма почиталась, считаясь пусть не самым сильным, но все же хорошим и надежным духом-проводником. Такие шаманы принадлежали к «категории птицы» (кукушки, филины, гагары, утки, ястребы) – первой профессиональной стадии посвящения шамана – способность *видеть* мир духов [13, 545]. Чаще всего ими были женщины-шаманки, способные к целительству и гаданиям.

В тюркской культурной традиции Утки – неотъемлемый мифологический и фольклорный персонаж. Изображения уток часто встречаются в скифо-сакском зверином стиле, откуда можно сделать вывод об их архаичности и важности.

Утки – известный образ тюркского/казахского фольклора, имеющий такую же смысловую нагрузку, что и у европейцев, славян и сибирских народов: стаи летящих уток как ассоциация с кочевничеством; брачующиеся утки и утки-матки с выводком как символы Женского начала, семейного благополучия и плодovitости; прилетевшая неожиданно утка как знак от *аруахов* и т.п.

Фольклорный сюжет посещения Уткой человека с целью «принести на крыльях дуновение» следует трактовать как появление шаманского дара или напоминание шаману о нем. К примеру, персона *Тукли-Бабá* – суфийского шейха тюркского происхождения, жившего на рубеже XII–XIII вв. (могила находит-

<sup>36</sup> Термин, введенный В. В. Напольским [72]. Указанный здесь источник, по мнению авторов, содержит самый полный анализ образа утки – «ныряльщика за землей», отслеженный практически во всех евразийских мифологических системах.

<sup>37</sup> Мы рискуем совместить образ Гагары (птицы Севера) с образом Гуся, обладающего многими качествами Гагары – агрессивностью, кичливостью, силой и известной самостоятельностью.

ся в г. Астрахань, РФ). По одной версии он был женат на «Лебединой Деве», что, скорее всего, не стоит понимать буквально, а в смысле шейх был осенен лебединой благодатью – шаманским даром. В другом варианте фигурирует некто «*Үрдәк-адже*» (Дед-Утка), но специалисты трактуют это как «дед, к которому прилетала утка» [74, 20]. Опять же здесь мы видим метафору о посвященном шамане, получившем свой дар от Утки-посланницы.

Другим интересным примером могут быть представления известного казахского поэта начала XX века Кемпирбая, уверенного в том, что его поэтический талант ниспослан ему в облике синей утки [75, 210].

Коль ты спросил, как я чувствую себя, Асет!  
 Отвечу: готовлюсь к полету (т.е. умирает)  
 Из груди моей вылетела синяя утка.  
 Она и есть мой старый друг – поэзия  
 Я знаю: она не вернется к Серикбаю<sup>38</sup>.

«Синяя» – она же «сизая» утка – признак божественного, небесного происхождения и особой смысловой нагрузки этого образа как посланника Верхнего мира.

Возвращаясь к вопросу дифференциации символики Утки от лебедя, мы рискнем предположить, что Лебедь с ее небесным, божественным происхождением приносила именно *дар*, а утка – *способность*, в определенной степени близкую к дару, но все же не дар.

В современной культуре Казахстана семантика Утки не выражена так ярко, как Лебедя, но она ничуть не утратила своего смысла. К этому образу по-прежнему обращаются поэты и писатели. Отголоски культа Утки – заботливой и плодovitой покровительницы семейного очага можно увидеть во многих семьях в виде керамических, деревянных, стеклянных, металлических и т.д. фигурок пары уток – символов счастливого супружества, которые обычно дарят молодоженам<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Серикбай – сын поэта Кемпирбая. Прим. С. Акатая. В этом четверостишии Кемпирбай обращается к своему другу.

<sup>39</sup> Это аналог древнекитайского «утиного» символа «бийняо» - «утки, соединившие крылья».

## Гусь / Қаз

Представитель акваорнитоморфных существ – Гусь, как и Лебедь с Уткой напрямую связан с водой и всем присущим ей символическим комплексом – сотворение/поднятие земли со дна, высиживание Золотого/железного яйца жизни, забота о живых существах, птица, посвященная богам, имеющих прямое отношение к воде и т.п.

В мифах о ныряльщике за землей Гусь фигурирует в качестве одного из ныряльщиков. В мифопоэтике североазиатского мифологического союза Гусь может нырять сам, а иногда является аналогом гагары со всеми сюжетными перипетиями – строптивостью, скрытностью и агрессивностью.

В целом, главное семантическое отличие гуся от лебедя и утки заключается в их гендерном позиционировании. Если лебедь и утка – практически всегда особи женского пола, то Гусь – самец. Как птица, способная летать и нырять, Гусь есть амбивалентный персонаж, что усиливается специфической натурой самой птицы – бдительностью, хитростью, упорством, физической силой и бойцовским духом.

С одной стороны, Гусь как представитель Верхнего мира – один из Демиургов, так как сносит золотое яйцо с дремлющим в нем солнечном божеством (Великий Гоготун); с другой – посланник Нижнего мира и олицетворение хаоса. Односложно охарактеризовать Гуса невозможно, поэтому в разных мифопоэтических традициях он предстает и как творец, и как уничтожитель (Древний Египет, Китай, гностицизм и т.д.). Иногда Гусь – ездая птица высших божеств-Демиургов, к примеру, вахана/носитель Брахмы [76, 348]. Иногда в качестве владелицы Золотого Гуса (суварна ханса) указывается Сарасвати, так как Гусь – символ богатства, процветания и удачи<sup>40</sup> [77, 120].

В сибирском и тюркском шаманстве Гусь также является одним из духов-покровителей, но упоминания о нем в этнографических материалах очень фрагментарны. Исходя из анализа шаманского фольклора эвенков, якутов, чукчей, тунгусов, нганасанов, бурят и тувинцев, Гусь упоминается гораздо реже, чем утки, гагары и даже лебеди. Возможно, двойственная натура гуся делала его не слишком надежным духом-помощником.

---

<sup>40</sup> Судя по словоупотреблению в индийских языках, «гусь/лебедь» – нерасчлененное понятие, особенно «золотой гусь» – *суварна ханса* [77].

Однако у шорцев, алтайцев, сагайцев, минусинских тюрок и телеутов Гусь является весьма важной фигурой. Так, без изображения Гуся не обходился ни один шаманский бубен, но что еще важнее, шаманы были убеждены, что вернуться из мира духов они смогут только на Гусе. Никто другой не сможет привезти шамана обратно, так как Гусь самый бдительный из всех духов-помощников. Шаманы обращались к нему чрезвычайно уважительно, называя его часто «Хозяин Каурый Гусь». Так же у шорцев бытовал обычай привешивать к крюку потолка при помощи ключицы гуся, чтобы ребенок спал крепче [78, 77, 248].

72

В казахском фольклоре Гусь имеет в целом положительную окраску. Он умнее и благороднее лисы. Но Гусь занимает промежуточное место между лисой, волком (хитрость, жадность, ненасытность, вранье) и петухом, конем (храбрость, бескорыстие, бесхитростность) [51, 470].

В данный момент символика самого Гуся не выражена, а сливается с Лебедем в формате «гуси-лебеди».



## Сова-Филин / Укі

Совы и филины – птицы, «бдящие в ночи», опасные охотники, символы мудрости и прозорливости. Ни одна птица не охотится ночью, даже самые зоркие, сильные и быстрые. Это делает сову/филина единственными в своем роде и сообщает особую символическую нагрузку. В мировой мифопоэтике и фольклоре Сова/Филин<sup>41</sup> – защитники от духов и сущностей тьмы.

Сова и филин – образы неоднозначные. Если другие священные птицы: орел, беркут, сокол, лебедь, утка и т.п. – персонажи, изначально олицетворяющие светлую сторону, хотя все они имеют какие-то свои специфические черты, ворон – типичный трикстер. Но С/Ф практически всегда ассоциируются с ночью, тьмой, смертью и т.д. В мифологиях Европы и Азии С/Ф – вестники смерти и печали, верные спутники божеств судьбы, войны и смерти [20, 111–114]. При этом С/Ф едва ли не самые мудрые существа, чуждые страха и лжи (в отличие от Ворона, который тоже является символом мудрости, но также и обмана).

У индоариев с образом С/Ф связаны устойчивые тотемистические представления, где эти птицы могут выступать прародителями рода, фратрии, племени. Якуты, манси, обские угры, ханты, нганасаны, хакасы и другие сибирские народности почитали сову и филина (чаще всего именно филина) как пращуров. Распространены такие сюжеты как: похищение/находка заблудившейся женщины в лесу, ее связь с Филином и рождение от него нового рода; Филин – советчик, приносящий дурные вести, но и по просьбе умной женщины соглашающийся открыть тайну как избежать смерти; Дед-Филин – лесной мудрец, знающий все тайны тайги [79, 63-65].

Важное место Сова и Филин занимали и в шаманских практиках разных народов. К примеру, в большинстве магических традиций коренных жителей Нового Света (хидатса, мандана, эскимосы, кахуилы, мохаве, юма, салиши и т.д.) Сова встречается гораздо чаще, чем Филин. Сова является желанным духом-помощником для шамана, который, имея уже несколько других, был особенно рад именно Сове. Шаманы павиотсо почитали Сову не как самого «Духа ночи», а как его посланницу, передающую вести [9, 92, 94].

В южносибирском и алтайском регионах Филин также желанный дух-помощник для шамана. Считалось, что эта птица способна наделить особенными качествами – «огненными» глазами, способными видеть во тьме (полагаем,

<sup>41</sup> Далее С/Ф.

здесь имеется в виду не буквально острота физического зрения, а способность общаться с духами ночи и тьмы при посредничестве Филина).

У телеутов и бельтиров изображение Филина обязательно должно быть на шаманском бубне, иначе трудно будет камлать, и еще труднее вернуться [80, 302]. В тунгусо-маньчжурском шаманстве С/Ф и народов Дальнего Востока шаманы, ведомые филином относились к «категории птицы» – первой профессиональной категории посвящения шаманов, способных *видеть* мир духов.

Народы Амура (орочи, негидальцы, нанайцы) шамана-лекаря этой категории называли *такот, тао, таочинки* – поддерживающие огонь, исправляющие или *сиуринки* – излучающие свет. Полный костюм шаманов этой категории символизировал птицу, что было отмечено бахромой на рукавах и хвостовой части костюма (эвенки), а также наличием крыльев и лап птиц – филина или беркута, прикрепленных к спинке одежды шамана (забайкальские эвенки, нанайцы, удэгейцы, орочи) [13, 545].

Этнографы описывают, как в конце XIX века должно было выглядеть «правильное» шаманское облачение у качинцев: шаманский костюм с нагрудником, шапка с филиновыми перьями, бубен и костяная колотушка к нему. Все это стоило весьма дорого, и в записях о продаже отцом умершей качинской шаманки такого костюма значится особой статьей «*филин, которого – сбились с ног – не могли найти, куплен у кого-то в городе за 1 р.*» [81, 120,122]. Здесь интересна не столько цена (в дореволюционное время это были весьма приличные деньги), сколько важность филина как обязательного шаманского атрибута.

У южных алтайцев шаманская шуба представляла собой уникальное явление, которое можно назвать не одеждой, а целым сооружением: ее покрывали куском кумача, иногда материалом желтого цвета. На нем помещали изображения духов, металлические подвески, матерчатые и кожаные жгуты. На плечах пришивали торчком пучки птичьих перьев, к которым подвешивали короткие жгуты. «Между лопатками прикрепляли от двух до девяти куколок, сшитых из материи. На головы куколок часто нашивали пучочки перьев филина. Обязательными металлическими подвесками на одежде являлись две бляхи (солнце и луна)» [81, 147]. Скорее всего, куколкам тут отводилась роль шаманских духов, а перья филина сообщали им большую «энергетическую проводимость».

Несмотря на то, что Мать-Зверем шамана может и не быть Филин, костюмный комплекс шамана часто включал в себя нечто «филинское»: хотя бы шапку с перьями желательно белого филина. Белый Филин в отличие от всех других филинов гораздо выше статусом и являлся «открывателем» шаманского дара у посвященных [82, 51].

У телеутских шаманов встречались даже шапки, сделанные из цельной шкурки филина с крыльями, причем важно было оставить также и голову. Такая шапка называлась «*уйль-борк*» (филин-шапка) и чрезвычайно ценилась в шаманской среде [83, 53].

У большинства сибиряков Филин был мощным оберегом для детей, особенно ночью, так как никто другой не сможет увидеть духов тьмы и отогнать их. Это отчасти объясняет обычай нанайцев держать филинов и сов дома [84, 89]. К тому же это усиливало светлую мужскую энергию в доме, особенно в отсутствие хозяина (филин здесь выступал как мужской предок нанайцев). В целом же шаманский дух-помощник Филин мыслился как дух ветра и соответствовал фольклорному образу героя *Ерхий мергена*, который имел вид птицы-змея или филина [13, 565].

В тюркской культуре тоже господствовало двойственное восприятие С/Ф. Унаследовав архаичные представления североазиатского и южносибирского мифологического союза, тюрки обожествляли этих птиц, считая их носителями магических знаний, вестниками тьмы и смерти. Такое восприятие сов и филинов было характерно не только для номадической картины мира.

Среднеазиатские земледельческие традиции также почитали Филина как мощный оберег особенно для детей и молодых людей, в т.ч. девушек на выданье, невест и молодых. Узбеки-дурмены в Ташкентской области, также как и сибиряки, держали в доме филина и кормили его селезенкой теленка, барана или козы. Особенно часто это практиковалось в семьях, где часто умирали дети. Перья филина вместе с тонкими серебряными пластинками и монетками украшали детские тубетейки. Зеравшанские узбеки пришивали к головным уборам мальчиков для защиты от глаза оправленные в серебро когти филина [85, 284].

Серебро тут вовсе не случайно, хотя земледельческие традиции больше поощряли золото как более убедительное свидетельство социального статуса. Серебро – металл Луны, так же как Филин – олицетворение Ночи.

Кочевниками-казахами С/Ф осмысливались тоже двойственно. С одной стороны, филин – олицетворение тьмы, с другой – защитник от нее же и мудрый советчик. Можно сказать, что применительно к С/Ф более других уместно распространное выражение «боится – значит, уважает». Казахи действительно побаивались этих птиц, неизменно при этом их почитая.

Так же как и на лебедей, на сов и филинов было запрещено охотиться, но так как перья и лапки С/Ф были ценнейшими амулетами, родам, где совы и филины были в числе тотемов, приходилось покупать их у родов, имеющих других *арухов* [86, 248]. *Баксы* предпочитали держать филинов в своих юртах для поддержки связи с миром духов, это также производило должное впечатление на людей, обращавшихся к шаманам за помощью.

На бытовом уровне сакрализация сов и филинов выражалась через защитные функции «совиных» амулетов, которые были двух основных видов: ювелирные украшения-обереги «*уқіаяқ*» - коготь/лапка филина; и султанчики из совиных перьев и пуха на головных уборах и некоторых предметах типа детской колыбели, настенных вышитых ковров *түскиизов* и грифа домбры акынов (чтобы те не утратили свой дар) [52, 185], [87, 248], [27, 121–122]. Обычай украшения головных уборов девочек и девушек перьями филина был широко распространен также у кыргызов, татар, калмыков, башкир.

У казахов султанчики из перьев филина, помимо своего магически-охранного смысла, скорее всего имели еще и нагрузку определенной социальной стратификации. Первым признаком бедности было отсутствие на голове невесты свадебного убора-*саукеле*, украшенного перьями филина. Это давало повод язвительным насмешкам со стороны родни жениха, сравнивавших ее с безрогой козой [87, 290].

76

Понятно, что тут дело было в *саукеле*, но из всех разновидностей *саукеле* то, что было выше, да еще украшалось пышным султанчиком, было наиболее значимым и отличало представительниц степной аристократии. В степи повсеместно издревле считалось, что последняя объединяет светскую и жреческую власти. И перья филина на головных уборах символизировали именно магические силы обладателя и то, что он находится под охраной высших существ.

В современном Казахстане Сова и Филин полностью не утратили своего сакрального смысла, хотя их символика с начала XX века значительно ослабла (особенно в городах). В сельской местности казахи знают о ней значительно больше, однако это преимущественно имеет фольклорный формат.

Сова и филин как символы мудрости часто используются в дизайне логотипов, эмблем и товарных знаков институций, каким-либо образом связанных с интеллектуальной деятельностью. Дизайнеры одежды, разрабатывая коллекции в национальном стиле, обязательно используют перья филина, добиваясь большей смысловой нагрузки и символического соответствия. Ювелирные украшения и бижутерия в национальном стиле «*ұқіаяқ*» неизменно популярна, причем потребительская аудитория стремительно молодеет, что демонстрирует рост национального самосознания у молодежи.

## Улар / Ылар

Улар, вероятно, самый малоисследованный персонаж в анималистическом коде казахской традиционной культуры, хотя он является важным элементом анималистической сакральной символики. Необходимо отметить, что образ улара обрел особый смысл в период казахского ханства.

В «истории» улара много белых пятен, так как он был достаточно востребован в эпоху поздней бронзы, что запечатлено, к примеру, в петроглифах Алтая [88, 151]. Нередки изображения улара и в скифское время, что свидетельствует о его значительности в религиозной картине мира [89, 205-205]. Но в период средневековья его материальный образ тускнеет, как, впрочем, и многих других анималистических персонажей. Скорее всего, символика Улара переходит из материальной плоскости (петроглифы, металлопластика и т.д.) в область нематериального (фольклор и обрядность).

Улар принадлежит к семейству фазаньих, потому в разных регионах (в зависимости от ландшафта) этот образ может замещаться, не теряя своего символического смысла, другими представителями этого семейства – глухарем и тетеревом.

В шаманских практиках Сибири и Алтая глухарь часто фигурирует как терпеливый и верный дух-помощник. Он не обладает особой силой, как орел, лебедь или ворон, но зато ценится за надежность. К примеру, у селькупов иногда глухарь, ястреб, селезень и утка выступали как «подопечные» орла и его воплощения [90, 259]. Также селькупы почтительно величали своих отличившихся военачальников «старик-глухарь», видимо, чтоб выразить свое уважение к их мудрости и опыту. Культ Глухаря существовал и у верхнеамурских эвенков и обских угров [89, 406].

Видимо, культ улара/глухаря/тетерева в большей степени был развит у якутов [91]. В якутском фольклоре эти птицы чаще всего проявляют себя как спокойные, уравновешенные персонажи, но при этом способны без колебаний принять вызов [92, 244,425]. Как орнитоморфный персонаж – представитель Верхнего Мира, тетерев/глухарь, наряду с куропаткой и коршуном всегда изображался на специальном деревянном шесте-*кочай*, предназначенном для проводов жертвенной скотины на небо [40, 624].

Культура и мифопоэтика якутов более других сибирских народностей близки тюркской. Это может стать косвенным свидетельством того, что культ улар

тоже является одной из точек соприкосновения. Улар, живущий на территории Казахстана, отличается сравнительно небольшими размерами, но вероятно, ее особая планирующая манера летать (улар, слетая вниз по склону, описывает широкую плавную дугу и, только приземляясь, несколько взмывает вверх) привлекла внимание кочевников-казахов, сложивших поговорку «*сырғанап ұшқан ұлардай*» (дословно «как скользящий полет улара»). Такая техника полета улара стала элементом народного фольклора и одобрительным сравнением боевых навыков казахских джигитов с ловкостью и выдержкой этой птицы.

Есть фрагментарные сведения о целебной силе мяса этой птицы, способствующего быстрому заживлению ран. Согласно поверьям, улары – чрезвычайно умные птицы, строго следящие за тем, что они питаются. В мае улары ищут и едят полезные степные травы, что делает их желанными охотничьими трофеями из-за особых свойств мяса. Казахи тоже использовали мясо этой священной птицы для лечения больных, особенно бронхита.

Улар известны своей осторожностью и привязанностью к своей «семье». В старину охотники считали улар одними из самых ценных трофеев не только из-за полезного мяса, но и потому что застать улар врасплох сложно. С помощью свиста птицы улар сообщают друг другу о приближающейся опасности.

Вероятно, ранее Улар имел какое-то отношение к культу предков, так как и сейчас у казахов существует табу, говорящее о неприкосновенности птицы «ее нельзя беспокоить», «*оның киесі ұрады*» – «ее святость накажет». А когда в семье теряют отца или мать, об их детях говорят: «*ұлардай шулап қалды*», что означает «остались шуметь как улар». О вере в могущество и святость Улара в казахской культуре также свидетельствует обычай подвешивания в натяжку его крыльев на дверь юрты («*есіктің мандайшасына*). Также считалось, что каждое перышко этой птицы обладает магическими свойствами и охраняет от нечистой силы, сглаза и порчи. Поэтому ее перьями украшались женские головные уборы<sup>42</sup>.

Казахи до сих пор знают и часто используют изречение-поговорку «*Ұлытауға шықтың ба, Ұлар етін таптың ба?!*» (Бывал ли ты в Улытау, ел ли там птицу улар?). Смысл этой фразы состоит в напоминании о необходимости держать свою клятву. Несмотря на такой вроде безобидный вопрос, это весьма жесткое требование к человеку, забывшему свое обещание или же сознательно не желающему выполнять его.

Фольклорные источники<sup>43</sup> поясняют, что появление это фразы возносится ко времени первого сбора в Улытау представителей всех трех казахских Жузов, когда предводители трехсот родов на священном камне оставили свои родовые знаки, а в заключение ритуала, отдавав мясо птицы улар, дали клятву быть едиными в борьбе с общим заклятым врагом – джунгарами» [94]. Скорее всего, именно поэтому со времени образования казахской государственности образ Улар обрел новый смысл.

<sup>42</sup> Из интервью старожилов поселка Улытау Жезказганского района Карагандинской области, осуществленного в ходе полевой экспедиции 2016 г.

<sup>43</sup> Имеется в виду поэма «Есенгелды» акына Доспера Саурыкулы (1894-1972) [93, 392].

## **РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ**

Сейчас Улар и его символика практически неизвестен широким массам. Отсутствуют какие-либо научные исследования, кроме фрагментарных локальных краеведческих изысканий, материалы которых пока находят отражение лишь в местной прессе. Чтобы вернуть улар его законное место в степном бестиарии требуются серьезные масштабные этнографические, фольклорные и культурологические исследования.

## 1.1.2 Средний мир – хищники

### Лев / Арыстан

Лев – самый крупный кошачий хищник и представитель Среднего мира. С ним часто ассоциируются другие представители этого вида – тигры, пантеры, барсы, леопарды и т.д. В тюркской традиции – наследнице других кочевнических культур эти образы чаще всего неотделимы друг от друга. Но образ Льва все же имеет свои семантические особенности, поэтому мы постараемся дифференцировать его от других кошачьих хищников.

Лев известен в мировой мифопоэтике как один из центральных мужских символов, олицетворение мужества, храбрости, благородства, уверенности и мудрости, но главное – царственности. Здесь мы имеем в виду не только определенные положительные качества, присущие человеку, но его происхождение, родословную.

Практически во всех культурах Передней Азии, Ближнего Востока, Южной и Юго-Восточной Азии Лев – едва ли не самый важный мифологический персонаж, персонифицирующий божеств, царей и культурных героев. Древнеегипетские, древнегреческие, иудейские, малоазиатские, персидские, среднеазиатские, индуистские, ланкийские и т.д. традиции почитают Льва как законного повелителя животного мира и воплощение верховных божеств-мужчин [95, 41-42]. Логично, что такое понимание Льва спроецировалось далее на правителей как сыновей/наместников богов.

Образ Львицы (женской ипостаси Льва) является очень древним и уже к началу античного периода значительно ослаб, а в эпоху эллинизма<sup>44</sup> и вовсе уступил позиции мужскому началу. Богинями-Львицами были древнеегипетская Сохмет, критская Рея, считающаяся древнегреческой, но на самом деле малоазиатская Геката, Артемида и некоторые другие. Всех этих божеств<sup>45</sup> объединяют архаические корни и статус «матери диких зверей» и воительниц.

<sup>44</sup> Здесь мы имеем в виду Средиземноморский регион.

<sup>45</sup> Под Артемидой здесь подразумевается не дочь Зевса из младшего поколения богов, а Артемис - древнегреческий аналог аккадской Ашторет/Иштар, Кибела, Рея и Геката - титаниды и глубоко архаические образы, приобретшие уже в античную эпоху отрицательный демонический облик.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Анализ терминологии льва, леопарда, тигра и т.д. в древних переднеазиатских и ближневосточных наречиях и мифологическом фольклоре (хетты, индоиранцы, персы) показывает, что, возможно, в самых ранних мифопоэтических пластах образы Льва и леопарда во-первых, практически сливались; во-вторых, символизировали женское начало [1, 500]. Это может отчасти объяснить архаичную важность львиц как «матерей диких зверей» и «родительниц героев-львов». В дальнейшем Лев как мужской символ начинает доминировать, закрепив за собой право быть «отцом диких зверей».

В месопотамской мифопоэтической хронотопе от Шумера до Персии особое значение имеет териомахия с львами. Это – очень важный элемент царственных ритуалов, специфических пережитков испытания сил племенных вождей в древних обществах. Царь, убивающий льва, уподоблялся богу или герою, совершившему некогда такой же подвиг (то есть, в конечном счете, тот же ритуал обновления) [96, 26].

Примечательно, что этот сюжет особенно эксплуатировался в ассирийский период. Ассирийские правители всячески подчеркивали свой статус «победителя львов», «убийцы львов» и т.д. Возможно, это связано с проблемами в престолонаследии, подтверждении своего «божественного» статуса и принадлежности к правящей династии.

Лев также осмысливался как грозный страж, поэтому скульптурные изображения (круглые или рельефные) львов часто украшали ворота древних городов-полисов (Микены, Тиринф и др.). Образы Львов помещались на щиты, плащи, пояса, ковры, украшавшие мегароны (мужскую половину дома).

В средиземноморских и переднеазиатских мифологиях львиная шкура могла принадлежать только таким выдающимся героям как Гильгамеш, Мелькарт, Геракл, и дело было не столько в физической силе, сколько в происхождении. Все эти персонажи – полубоги, способные бросить вызов многим истинным богам, и родоначальники «геройских» династий.

В Южной Азии образ Льва также выстроен на семантике высших мужских божеств и божественного происхождения героев, являющихся правителями на земле. Индия, Шри-Ланка, Непал, Бутан, Китай – везде Лев является символом наследственной власти, божественного престола, правящей аристократии.

Лев – *вахана* едва ли не самой значительной богини в индуизме – Дурги. Она также имеет статус воительницы, защитницы и «матери диких зверей», но в отличие от Передней Азии и Ближнего Востока, до сегодняшнего дня практически не утратила своего смысла и влияния.

В мифологии и фольклоре эпитетом «Лев» награждались величайшие боги и герои, чья генеалогия тесно связана с богами. Львы также являются аватарами некоторых богов – Шивы, Индры, иногда Вишну, имеют статус стражей, чья бдительность и сила преграждают путь темным сущностям.

В древности культ Льва, видимо, был широко распространен, о чем свидетельствуют многочисленные изваяния львов и львов-стражей в храмах и дворцах Индии и Непала. Истоки этого культа следует искать в раннем бронзовом веке, где образ Льва доминировал, сохранившись в древнейших слоях мифо-

логической и лексической традиций, и сумел утвердиться в индуистской стилистике в качестве метафорического образа, характеризующего идеального героя эпических произведений. В Ригведе упоминается исключительно лев и нет ни слова о тигре [97, 43,45].

Далее, во время индоарийских перемещений вместе с географической миграцией тигров на территорию Индии, образ Льва стал сливаться с Тигром, а потом и часто вовсе замещаться, сохранив при этом всю семантику. Мужилы, человекольвы – распространенные фольклорные персонажи, объединяющие божественные и земные царские привилегии и качества [98, 58], [99, 73-74].

Понятно, что Лев как символ особенно характерен для территорий – ареала его обитания, и, соответственно, нетипичен для регионов, практически не знающих его. Собственно, именно в последних происходит синтез Льва с образами других крупных кошачьих хищников – тигров, барсов и т.д.

Для территорий Сибири, Алтая, Казахстана, Лев – образ нехарактерный с точки зрения среды обитания. Но, тем не менее, его изображения можно встретить в скифо-сакскую эпоху. Мы не имеем тут в виду вообще кошачьих хищников как один из самых распространенных мотивов вообще. Образы Льва с более чем узнаваемой иконографией нечасты, но все же есть, что доказывает его самостоятельность и важность.

Специалисты усматривают в этом сильное переднеазиатское влияние, распространившееся не только в область материального искусства<sup>46</sup> – металлопластику, ковры, войлок, но и в нематериальные аспекты – лексику, фольклор и отчасти в мифологию [100, 21,41,45–46,57], [101, 38,49], [102, 45].

В дотюркский и тюркский период образ Льва, скорее всего, уступает позиции тигру, волку и другим тотемистическим персонажам, характерным для номадической картины мира. Такой вывод делается на основе отсутствия изображений Льва в образцах материальной культуры, доступных сейчас для изучения. Исключения составляют денежные знаки (монеты) со львом, бывшие в ходу в средневековый период в некоторых регионах Казахстана (преимущественно южных).

На территории Казахстана самые ранние из обнаруженных монет с изображением шагающего льва датируются концом VII – нач.VIII вв. (медные монеты из Отрарского клада). Отдельное изображение Льва по мнению специалистов имеет геральдическое значение и считается достаточно типичным изображением для данного периода времени. Иконография Льва здесь имеет выраженную культурно-религиозную основу и символизирует правящую династию (возможно связано с манихейством). Некоторые специалисты относят это к явному влиянию греко-византийского стиля, учитывая значение Византии в функционировании Великого Шелкового Пути [103, 329].

<sup>46</sup> В качестве примеров можно привести деталь нагрудника с изображением шестия львов, IV в. до н.э. 5-й Пазырыкский курган и другие львиные мотивы из Пазырыкских курганов (древнейшие в мире ковры и войлочные изделия), прекрасное рельефное изображение льва на посеребренной пластине, найденной в Тибете экспедицией Ю. Рериха и другие.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Монеты VIII, IX, середины XII–XVI вв. – медные фельсы и серебряные дирхемы содержат стилизованные изображения Льва. Это денежные знаки чекана тимуридов (самаркандский чекан), омейядского халифата, династии хулагуидов, джучидов и шейбанидов, ходившие в свое время по территориям с устойчивыми торгово-экономическими связями этих государственных образований, в том числе и в пределах Казахстана [104, 15,27], [105, 58–68].

Необходимо отметить, что это – «пришлые» артефакты, не созданные степняками. Но это также свидетельствует о том, что Лев понимался степняками как геральдический персонаж, персонифицирующий правителей и правящую династию. Вероятно, в средневековое время и последующий за ним период уже казахского ханства образ Льва мог фигурировать в различных проявлениях (ткани, ковры, оружие, денежные знаки и т.д.) – материальных ценностях, завозимых с Ближнего Востока, Кавказа, Средней Азии и Китая.

Некоторые грани образа Льва можно увидеть в казахском фольклоре и устной истории. Есть весьма фрагментарные упоминания о Льве как эпитете батыров в казахских дастанах и героических эпосах. «Подобный льву», «как лев набросился», «лев среди шакалов» и т.д. – так характеризуются батыры Камбар, Алпамыс, Кобланды [65, 222]. Но надо признать, что сравнения героев с тигром встречаются повсеместно, в том время как со львом – единичны.

Интересным персонажем казахского фольклора, косвенно связанным с образом Льва, является *Азрет Али*, прозванный также «*Алланың сері (шері) Арыстан/Аршылан*» (Лев – воин Аллаха). В казахском героическом эпосе *Арыстан* – почитаемый святой, покровитель воинов, путников, мужчин и сильного потомства. Вероятно, еще в раннем средневековье этот образ совмещается с Баба-Тукти-шашты-Азизом. Налицо проецирование элементов исламской религиозной традиции в фольклорную среду тюркских народов. В казахской культуре такие образы активно интегрировались с чертами местных доисламских мифологических персонажей [63, 82-83].

С *Азретом Али* в казахском фольклоре связан еще один персонаж – *Арыстан-баба* (Лев-мудрец), живший в XII веке. Согласно одним источникам он – потомок *Азрета Али* и духовный наставник Ходжа Ахмета Яссауи, по другим – сам *Азрет Али* – сподвижник Мухаммеда, ждавший больше четырехсот лет до рождения Ахмета Яссауи, чтоб передать ему божественный *аманат/завет* и стать его наставником. В любом случае, мы сталкиваемся здесь с символической «*арыстан/лев*» как персонификации воинов и мудрецов, принадлежавших к высшему светскому и духовному сословию.

Скорее всего, у казахской правящей элиты было важно всячески подчеркивать свою принадлежность не только к степной аристократии-*торе*, но и числу потомков Пророка Мухаммеда. Одним из таких символов были ханские «львиные» печати<sup>47</sup>. Нельзя сказать, что это было распространено, скорее – напротив, нетипично. Но раз изображение льва/львов помещалось на

<sup>47</sup> Имеется в виду личная печать Ширгази-хана Каип-улы (Шир-Гази бен Сайид Гайиб-хан) (1817-1819) с двумя геральдическими львами с царскими венцами. В иконографии сильно ощущается российско-европейское влияние [105, 87].

сфрагические артефакты типа казахской чингизидской личной печати, значит, Лев все же имел определенное значение [106, 87].

В современной казахской культуре символика Льва широко представлена и является специфическим сплетением переднеазиатских, ближневосточных и европейских геральдических традиций. Образ Льва-стража очень популярен, рельефные или круглые скульптуры помещаются у входов в общественные здания, на ворота и т.п. Дизайнеры часто обращаются к символике Льва, когда надо заострить внимание на силе, мощи, победоносности и царственности.

## Тигр / Жолбарыс

Тигр – едва ли не самый сложный и многогранный персонаж в тюркской анималистической вселенной. Символический образ Тигра в кочевнической картине мира формировался на стыке разных культурных традиций на протяжении огромного промежутка времени. В более поздних пластах азиатских мифологий и фольклора все образы крупных кошачьих хищников могли быть тождественны: львы, тигры, барсы и леопарды. К примеру, в качестве ездовых животных великих архаичных богинь указываются то львы, то тигры. Функции стражей могли выполнять и те, и другие, но Тиграм отводилась более существенная роль: тигры – стражи сторон света, а львы – стражи вообще. Основой таких разночтений являются региональные особенности бытования мифологических и фольклорных традиций.

В индоевропейской мифологической и лексической традициях семантема «тигр» появляется гораздо позже «льва» и только в отдельных диалектах. исходным тут выступает понятие авест. *tiyra* – острый, *tiyri* – стрела, др. перс. *tigra* – острый, что затем нашло отражение в латинском и других староевропейских языках. Исследователи делают вывод, что в индоевропейской традиции в отличие от символики льва культ Тигра выражен минимально [1, 500].

Намного выразительнее культ тигра проявляется на юге древней Передней Азии, хотя здесь он также вынужден «конкурировать» со львом, уже в эпоху бронзы постепенно вытесняя последнего. Тигр как и Лев становится анималистическим эквивалентом царской/божественной власти на земле. Отсюда и древнейший мотив охранительных функций, характерных для священных животных и птиц.

В индийской религиозной традиции Тигр почитается как «Господин Севера» и в самых древних пластах связан с леопардом. Так как миграции тигров осуществлялись с севера, логична связь Тигра именно с севером через Тибет и Китай (в культурах этих стран Тигр занимает исключительное место). А в раннебуддийской традиции Четыре великих Царя (стороны света) принимают новорожденного Будду на шкуру пятнистого тигра [1, 501], [107, 108].

Уже в хараппской традиции Тигр, носорог, слон и буйвол символизируют стороны света, и Тигр – владыка Севера [108, 40]. В племенной мифологии Индии Тигр – центральный тотем, первопредок и более других приближен к человеку. Сформировалась особая связь Тигра с человеком, для которого Тигр одновременно источник мужества, силы и производящей энергии и

смертельной опасности. Особенно эта концепция развита у племен Северо-Западной и Северо-Восточной Индии – регионов, через который тигры мигрировали на юг.

Тигр здесь, в отличие от Льва, гораздо более земной, близкий персонаж. Лев представляет собой нечто божественное и достаточно абстрактное, в то время как Тигр более чем реален. В фольклоре Тигр проявляет себя по-разному: он может быть царственен и мудр, а в иное время простоват и даже слегка глуп. Эти почти «человеческие» качества чрезвычайно привлекали людей, сознающих, что Тигр – также и источник священного трепета.

У горных племен защита от Тигра и охота на него – дело обычное, но при этом носит ритуальный оттенок: голову убитого зверя с почетом несут в главный дом деревни (считается, что это место как никакое другое насыщено мужской энергией), а тушу выставляют напоказ, чтобы жители смогли оценить опасность и поклониться хозяину джунглей. В хижине вождя черепа тигров соседствуют с черепами убитых врагов-людей, опосредованно подтверждая крепкую связь между тиграми и человеком [109, 89–90].

Особый аспект образа Тигра представляет мотив оборотничества. В индийской, непальской, тибетской, корейской, китайской и малайской мифопоэтике тигр более других зооморфных персонажей связан с полными или частичными превращениями в человека или человекоподобное существо: китайские *Люй-дунь-бинь* с туловищем тигра, духи-смерти *Гуй*, Мать бесов *Гуйму* с головой тигра, божественный супруг *Си-ван-Му* (Владычицы Запада) *Дун-ван-гун* с ногами и хвостом тигра, *Куньлун* – владыка гор с телом тигра, корейский *хосин* – дух гор в облике тигра, тибетские *масанги* – духи горных путей с тигриными лапами, когтями или шкурой, мон-кхмерский *Окхна Меас* – злой дух в облике тигра и т.д. [9, 311–313], [110, 511–512], [111, 86–88].

Неотъемлемой частью «тигриной» темы является связь Тигра с пещерами. Сюжет пещеры не просто как жилища Тигра, но материнского чрева, рождающего Тигра и героев, подобных ему (часто именно с помощью Тигра: Тигр как отец, мать, воспитатель героя и т.п.), насыщает символику Тигра особым, шаманским смыслом. Последний затем проецируется из области сакрального в бытовой контекст, к примеру, в сюжет *мужей-тигров* – с одной стороны людей, с другой – оборотней и шаманов [98, 59–60].

Полагаем, фольклорный сюжет *мужей-тигров* можно рассматривать как ритуальное посвящение молодых неопитов в *воины-тигры*. Здесь речь идет о специфике проявлений архаичных институтов тайных воинских братств, где подростки и юноши должны испытать себя в качестве «лесных людей», познать природу Тигра, чтоб самим стать в результате *мужами-тиграми*. Это – древнейший мотив возвышения героя и доказательства его избранности через ритуальное противостояние высшему созданию и победу над ним.

В тибетском фольклоре есть сюжет о Благословенном (Будда), пожертвовавшим свое тело, бросившись со скалы, чтобы спасти умирающую от голода тигрицу с новорожденными тигрятами [102, 340]. Это является убедительным подтверждением особого статуса Тигра в буддийской религиозной традиции, где даже сам Совершенномудрый оберегает его.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Продвигаясь в анализе символики Тигра географически выше, мы обнаруживаем, что в Китае этот персонаж, наряду с Драконом, занимает в мифопоэтике центральное место. В древнекитайском императорском ритуале Желтый Предок/Хуанди установил Порядок, ставший каноном императорской власти в Китае, и одним из звеньев Порядка стал обряд Изгнания, где Тигр пожирает темных духов [112, 224].

*Бай-Ху* или «Белый тигр» – хранитель Запада, и если для жителей Индостана Тигр – пришелец с Севера (дух Севера), то для китайцев он уже «господин Запада» – страны мертвых. Появление *Бай-ху* устрашало нечисть и символизировало прогресс мирных наук [113, 125]. Одними из них в Китае были алхимия и медицина, которые в средневековье были неотделимы друг от друга.

В «Трактате о Драконе и Тигре» (т.е. о свинце и ртути) Су Дун-по, написанном им примерно в 1100 году, объясняется, что «Дракон – ртуть (семя и кровь), он выходит из почек и помещается в печени; Тигр – свинец (дыхание и телесная сила в человеческом теле). Он рождается в мозгу и хранится легкими. Когда мозг приходит в движение, вместе с ним оживляются дыхание и телесная сила (Тигр). Когда почки набухают, тогда начинается ток семени и крови (Дракон)» [114, 58].

Это частично проясняет истоки символизма Тигра (и вообще крупных кошачьих хищников) как мужского, агрессивного и в то же время творящего начала, заключающегося в дыхании и телесной силе. Здесь надо отметить еще один интересный момент: Тигру соответствует свинец. Этот металл в центральноазиатской мифопоэтике и шаманстве означает защиту [115, 175]. Свинцовые отливки играли роль «двойников», куда сибирские и тюркские шаманы во время камлания «переселяли» злых духов болезней<sup>48</sup>. Считалось, что свинец «пожирает» зло и поэтому его можно было неоднократно использовать как «двойника».

Магическая природа Тигра – сила, агрессия, божественное дыхание, парадоксальный синтез мужского и женского начал, мудрость и способность «пожирать» темные сущности, является неотъемлемой частью североазиатской и центральноазиатской шаманской натурфилософии. У тунгусо-манчжурских народов шаманы, у которых Мать-Зверь был Тигр, относились к «категории шамана-тигра/орла» – высшему уровню третьего шаманского посвящения. На этом уровне знания шаман владеет всеми дорогами Вселенной. Он – гадалец и предсказатель, сказитель и хозяин погоды [13, 548].

Тигр в южносибирском, алтайском и центральноазиатском шаманстве – солнце и огонь. В целительстве шаманы обращались к огненной сущности Тигра. Он считался всевидящим и всезнающим, поэтому у удэгейцев, нанайцев, тунгусов Тигр изображался с двумя зеркалами *толи*, олицетворявшими видение в двух мирах – людей и духов. Считалось, что тигр обладает способностью мгновенного перемещения в пространстве и времени своего хозяина [13, 549–550]. Для нанайцев не было ничего удивительного в превращениях шамана категории Тигра в тигра, даже если это было вне шаманского сеанса

<sup>48</sup> Практика лечения от испуга, сглаза, порчи и др. недугов свинцовыми отливками до сих пор существует в Казахстане. Это не рассматривается как шаманское действие, а бытует на уровне народного, домашнего целительства.

[115, 236-238]. У бурят был широко известен онгон *Анда-Бар* (букв. «Друг-Тигр») – покровитель таежной охоты и промыслового шаманства [59, 303].

У алтайских народностей – шорцев, сагайцев, кумандинцев и др. архаичная индоиранская символика Тигра как магического ездового зверя проецировалась на ездовое средство шамана – бубен. Шаманы называли его «*ала марчын*» (пестрый мар) или «*Алты кёстю ала Марс*» (шестиглазый пегий Марс – тигр). Марс – мар, барыс, парс – Тигр: имя духа-покровителя, от которого шаман получал бубен [81, 130-131].

88

С Тигром связано множество поверий, обрядов и запретов. Практически все народы Южной Сибири и Алтая верили, что Тигр – Хозяин, и он помогает человеку: может пригнать добычу охотникам, неожиданно явиться во сне и наяву перед людьми как добрый знак. Человеку запрещалось первому нападать на тигра, разве только в случае самозащиты, если это тигр-хунхуэ (злой дух-оборотень), но и тогда он его шкуру не возьмет, а смиренно извинится перед ним. Это представление о тигре, как о существе разумном, милостивом и близком к человеку, создало массу легенд и преданий, по большей части основанных на снах, образовавших целую «тигриную» мифологию [118, 24].

Отдельное ответвление в шаманском фольклоре составляют истории и легенды о Тигра-предках. Обычно началом этому служит чудесный сон, где к красивой девушке во сне приходит Тигр, и она рождает ему детей, которые потом начинают «тигриный» род. Чаще всего «тигриные» шаманы являются потомками таких родов, и здесь мотив шаманского призвания объединяется с избранностью по родословной. Несмотря на разнообразие «тигриных» поверий и фольклора от Дальнего Востока до Каспия, удивляет полное отсутствие животного страха перед Тигром, скорее это заслуженное, осмысленное благоговение и уважение<sup>49</sup>.

Исследователи полагают, что на территории Южной Сибири и Алтая четко идентифицируемые изображения Тигра и связанные с ним мотивы (а не в целом кошачьего хищника) появились уже в раннем скифо-сакском зверином стиле и гораздо раньше, чем в других регионах скифского мира<sup>50</sup>.

Вероятно, синтез мирского и сакрального в воинско/шаманской символике Тигра уходит корнями в семантику, так называемого, «полного» или «совершенного» человека, объединяющего мужские/воинские и женские/сакральные качества<sup>51</sup>. Царь-жрец имел в древней социальной иерархии гораздо большее влияние, чем просто сильнейший воин. Определенные грани этой натурфилософии можно увидеть в религиозных пережитках соседних с Казахстаном территорий, где Тигр сохранил статус покровителя плодородия и деторождения в земледельческой обрядности через глубоко архаичный культ Великой Богини – Матери диких зверей и Хозяйки охоты.

<sup>49</sup> Отличным примером этому является «Сказка о тигренке и телёнке» [14, 33-42], где Тигр – воплощение благородства, самопожертвования и защиты.

<sup>50</sup> Примером этому может быть саркофаг из Башадарского кургана (Пазырыкская культура, VI в. до н.э.) и другие изображения тигров [100, 32,35,36,37], [117, 84], [119, 64,72,78], «тигриная тема» как изображения распластанной тигриной шкуры на постилочных коврах из кургана Аржан-2 (VII в. до н.э.) [118, 62].

<sup>51</sup> Здесь мы имеем в виду синтез левого/»мужского» и правого/»женского» полушарий головного мозга как гармонию рационального и интуитивного.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Так, еще к концу первой половины XX века в Хорезме устойчиво бытовали народные поверья о тиграх, появляющихся по ночам вблизи населенных пунктов и совершающих *таваф* – ритуальные обходы могил святых (синтез доисламских и исламских поверий, где Тигр выступает первопредком и духом-хранителем<sup>52</sup>). Также в Хорезме Тигр являлся объектом почитания бесплодных женщин; все, что было с ним связано: шкура, когти, усы и др., – являлось сакральным стимулятором успешного деторождения. Вокруг любого охотника, убившего тигра, сразу собиралась толпа страждущих бездетных и рожавших только девочек женщин. Тот же интерес вызывали бродячие дerviши, которые часто носили с собою тигриные шкуры. Женщины, надеясь забеременеть, жгли шерсть тигра на огне и окуривали себя, перешагивали через развернутую шкуру, а когти и клыки носили как амулеты [121, 256].

Тигр как ездовой зверь Великой Матери символизировал с одной стороны, мощную творящую мужскую природу, с другой – его подчинение женскому началу. Охота, возникшая гораздо раньше земледелия, зависела от Матери зверей, как и исход архетипического у индоиранцев и индоевропейцев мотива об умирающем-воскресающем мужском божестве-царе [118, 417], [121, 257-259]. Полагаем, здесь можно провести семантические параллели между сюжетом воскрешения/бессмертия воинов – любимцев Великой Матери и «тигриной» символикой на ритуальных одеяниях и убранстве сакских царей: Царь – храбрый Тигр, мудрый шаман и бессмертный фаворит Великой Матери.

Таджикские фолбин/шаманки всегда обращались к «*пари-тигра*» как одному из наиболее сильных духов, причем в своем шаманском призыве «*пари-тигра*» называли одни из первых и только потом зывали к исламским святым [122, 100-101]. Здесь тоже можно видеть косвенную связь между Тигром и женским началом, так как «*пари*» или «*пери*» – обычно духи-помощники и защитники, являющиеся в женском обличье.

На территории Казахстана Тигр известен с глубокой древности. Регион входил в орбиту обширных культурных миграций, в результате чего символика Тигра формировалась на пересечении переднеазиатских, индоиранских, северо- и восточноазиатских традиций. О ключевой важности уже сложившегося к эпохе железа культа Тигра свидетельствует иконография скифо-сакского звериного стиля. Наряду с «кошачьими хищниками» Тигр легко идентифицируется и занимает свое место в сакском бестиарии<sup>53</sup>.

Впоследствии, вероятно, на основе парциальной магии возникает орнаментальный мотив, известный казахам как «*жолбарыс тырмақ*» (коготь тигра). Стилизованное изображение тигриного когтя использовалось в основном в вышивках, узорчатых кошмах и гораздо реже в тканье [124, 9].

<sup>52</sup> Прим. автора

<sup>53</sup> «Царские»/воинские и жреческие/шаманские тигриные символы украшают облачение Золотого человека из кургана Иссык: обшлага и рукава куртки воина защищены изображениями тигриных голов. Тигры присутствуют также и на других элементах убранства. Тигры-стражи помещены на углы сакской курительницы [101, 11-13]. Интересная также «тигриная шкура» (стилизованное изображение Тигра) на куртке сакского воина (т.н. собирательный образ) [123, 209].

Тигр как символ мужества, благородства и защиты широко представлен в казахском фольклоре. «Подобный тигру», «силен как тигр», «ногайлинский тигр», «благороден как тигр» и т.п. – обычные сравнения у казахов.

Те же качества стали основой культа Тигра в казахском *баксылыке*. Шаманы-баксы часто призывали Тигра, обращаясь к нему как к «другу, не щадящему для меня своей жизни» [125, 320]. В описании поэтического состязания акына Суюнбая Аронова с поэтом и певцом Жамбылом Жабаевым упоминается о духах-покровителях акынов – сивом волке у Суюнбая и тигре у Жамбыла, которые являлись для поддержки. Незадолго перед смертью Жамбыл Жабаев сказал навестившим его казахским поэтам: «Перед вашим приходом ушел от меня мой тигр. Я хотел воротить его, звал, но он не обернулся. Скрылся за холмом. Значит, я умру» [125, 13].

Символика Тигра всегда имела существенное значение для степной аристократии и казахской правящей элиты в том числе.

В настоящий момент образ Тигра в Казахстане переживает своеобразный ренессанс. Его символика особенно ярко проявляется в изобразительном искусстве и дизайне.

## Барс / Барыс - Пантера / Бабыр / Қабылан / Ілбісін

Семантика Барса и Пантеры очень близка к Тигру. В индоевропейских и азиатских мифологиях и фольклоре эти звери чаще всего бывают тождественны. Как и Тигр, Барс соотносится с Солнцем, огнем и возрождением. Последнее возможно только через смерть, поэтому Барсы/Пантеры есть «смерть несущие» сакральные образы. Кошачьи хищники, терзающие копытных, – один из наиболее распространенных сюжетов в евразийской анималистической вселенной. Терзание не как результат обычной охоты, но – сакральный ритуал, воспроизводящий один из ключевых законов бытия.

Культы Барса, Пантеры и Леопарда<sup>54</sup> были особенно развиты в Передней Азии и сформировались еще в палеолите. Ритуальные пляски людей-Леопардов – воинов в леопардовых шкурах, чьи самые ранние изображения датируются VII–VI тыс. до н.э., были частью развитого культа Леопарда и одной из отличительных черт древнейшей малоазиатской культуры [1, 505]. Позже культуры Леопарда и Барса сливаются и формируют общую семантику.

Среда обитания барса – горы, поэтому неудивительно, что культ Барса был развит не повсеместно. Хотя кочевникам символика Барса была хорошо знакома и близка, особое религиозное отношение к нему ярче проявлялось в горных регионах – Памире, Алтае, Алатау и т.д.

В отличие от Льва и Тигра Барсу и Пантере доступны деревья и тактика молниеносных нападений сверху. Немного меньшие размеры, чем у Тигра, агрессивность, скорость, гибкость, жестокость, – все эти качества стали своеобразными гранями семантики Барса и Пантеры как непревзойденных воинов. Анализ различных переднеазиатских и индоевропейских мифологических и фольклорных материалов показывает, что Барсу и Пантере практически никогда не сообщаются такие «тигриные» качества как великодушие, благородство, способность идти на жертвы, безвозмездная помощь людям и т.д.

Скорее всего, это формирует вокруг Барса и Пантеры специфическую мужскую символику, где эти персонажи являются мощными, непобедимыми бой-

---

<sup>54</sup> Леопард – животное нетипичное для тюрков, практически не встречающееся в материальной нематериальной культурах кочевников-казахов. Мы затрагиваем Леопарда, так как в переднеазиатской традиции его образ даже преобладает над Барсом.

цами с железной волей и намерением, неумолимыми и беспощадными. Это проецируется далее в устойчивые сюжеты о «воинах в барсовых шкурах», которые присутствуют в фольклорных традициях всей Центральной Азии и Кавказа.

У древних кочевников культ Барса нашел отражение в многочисленных «барсовых» мотивах скифо-сакского звериного стиля. Одежда, оружие, украшения, конское снаряжение, предметы быта, – Барсы и Пантеры присутствуют там повсеместно.

92 В шаманских практиках Сибири и Центральной Азии Барс очень часто отождествляется с Тигром, упоминаний о нем как о самостоятельном образе «Мать-Зверя» практически не встречается. Возможно, это как-то связано с символикой Барса – прежде всего воина, и только потом шамана. Пантера как нетипичное для означенных регионов животное в мифопозитике вообще фигурирует крайне редко.

В степном фольклоре образ Барса – устойчивое явление. Часты сравнения казахских батыров с барсами, где воин уже обладает или ему желают быть «быстрым как барс», «внезапным как барс», «неумолимым/беспощадным к врагам как барс» и т.п. Интересно, что в казахском фольклоре можно обнаружить и образ Леопарда. Так, в центральном героическом казахской эпосе «Алпамыс», благословлённая святыми *арухами* Аналык, забеременев, хочет отведать именно мяса леопарда, что указывает на исключительные «героические» качества будущего батыра Алпамыса. Так как у казахов существует несколько версий «Алпамыса», то в некоторых Аналык хочет не мясо Леопарда, а Барса. В целом, здесь нет существенной разницы.

В современной культуре Казахстана образ Барса чрезвычайно развит и часто имеет геральдическое значение: элемент герба г. Алматы, а также некоторых денежных знаков, памятных наград и Государственных орденов (орден «Барыс» 3-х степеней). Барс очень популярен в художественном творчестве, особенно в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

## Волк / Бөрі / Қасқыр / Қорт

В мировой мифопоэтике трудно отыскать образ, настолько семантически яркий, глубокий и близкий в разных культурных традициях, как Волк<sup>55</sup>. Подавляющее большинство исследований, посвященных культу Волка, рассматривает его как символ мужского начала – врожденной воинственности, преданности своим целям, принадлежности к сакральному боевому братству, беспощадности к врагам и т.д.

Волк – тотем, первопредок, культурный герой, оборотень и шаман. Амбивалентная природа Волка обусловила известную сложность его символики: Волк одновременно и носитель света, и порождение тьмы, защитник и нападающий, создающий и разрушающий. Из всех животных и птиц – хищных персонажей бестиариев всех культурных традиций Северного полушария (ареал естественного обитания волков) Волк – единственный образ, объединяющий силу, ум, благородство, чистоту, верность стае и устойчивое коллективное сознание.

Способность быть частью стаи, защищать ее интересы как свои, прикладывая максимум усилий, – то, что наделяет Волка особенной «мужской», воинской семантикой. Многие животные и птицы – носители мужского символизма, но никто не является частью такого братства, какое представляет собой волчья стая.

На данный момент образ Волка наиболее исследован в индоевропейской, индоиранской, североамериканской, палеоазиатской и центральноазиатской мифопоэтических традициях. Принимая во внимание выраженные и устойчивые лексические, мифологические и фольклорные параллели, можно говорить о Волке как о своеобразном универсальном архетипическом персонаже.

В индоевропейской традиции понятие «волк» уходит корнями в самые ранние мифологические пласты и имеет несколько лексем. В некоторых диалектах сразу возникают формы семантемы «волчица» и «волк-оборотень» [1, 494]. Интересно, что это происходит в одних из наиболее древних языков – древнеиндийском, хеттском, авестийском т.д. В корне всех индоиранских форм «вол-

---

<sup>55</sup> В мировой мифопоэтике Волк часто соотносится с Псом, иногда они тождественны, иногда враждуют, но Волк всегда выходит победителем. Мы рассматриваем Волка отдельно, культ Собаки будет кратко проанализирован в подразделе «Домашние животные».

ка» и «волчицы» находится первичный смысл «раздирать», «ранить» и «убивать». Позже добавляются значения «кровавые раны», «грабеж», «убийство», «смерть», и Волк обрел свое нынешнее понимание – «раздирающий добычу зверь-убийца» [1, 495].

Волк у древних индоевропейцев, в первую очередь, первопредок, культурный герой и божественный воин. Практически во всех индоевропейских мифологиях присутствуют полубоги-цари-воины, ведущие свой род от Волка и/или сами его олицетворяющие (обычно в их именах собственных уже содержится корень «волк»). Полубожественное происхождение такого героя подкрепляется принадлежностью к правящим династиям и наличием особых боевых навыков (др. греч. Геракл и Ликаон, мэонийский Кандавл, кельтский Кухулин, абхазский Сасрыква, нарты Сослан и Батраз, осетинский Тутыр, др. слав. Вук, др. рим. Ромул и Рем, сканд. Локи и т.д.) [127, 200], [128, 89–91], [129, 110–111], [130, 132], [131, 378–379], [132, 218–220].

Всех «волчьих» мифопоэтических героев объединяет также периодическое погружение в состояние измененного сознания или, так называемое, священное безумие, свойственное великим воинам в момент битвы. В такие моменты герои теряют способность рационально мыслить и уподобляются беспощадным Волкам. А так как обычно такой герой – племенной вождь или царь, то это сформировало культ предводителя боевой дружины (бога-покровителя войны) как вожака стаи.

Люди-волки или воины в волчьих масках и шкурах – один из древнейших центральных мотивов в индоиранском фольклоре и изобразительном искусстве (петроглифы, фрески, скульптура, мелкая пластика, керамика и т.п.). Люди-волки являются одной из архаичных форм культа Волка, связанного с оборотничеством. Из всех зооморфных фольклорных персонажей-оборотней сюжеты с волками-оборотнями (волколаки, волкодлаки, вервольфы, верволки, ликантропы и т.д.) самые распространенные.

Надо отметить, что в Европе отрицательный, устрашающий контекст образа Волка как символа тьмы, язычества и нечестивости закрепился в эпоху средневековья, нарушив тем самым своеобразный тонкий баланс между Волком Охраняющим и Волком Нападающим<sup>56</sup>. Думается, что здесь сыграли существенную роль исторические события, связанные с нашествиями кочевников (гунны, войска Чингисхана), которых европейцы воспринимали не иначе как «сыновей Волчицы». Это определенным образом наслоилося на автохтонные мрачные «волчьи» мотивы, которыми изобилует германо-скандинавская и кельтская мифологии.

Во всей Азии образ Волка всегда имел статус божественного прародителя и защитника. Это никак не умаляет его боевых качеств, напротив, позволяет глубже осознать его многогранную природу. На Ближнем Востоке и в Передней Азии, в индоиранской, южноазиатской и дальневосточных традициях образ Волка тоже амбивалентен. Он – тот, кто нападает на стада и в то же вре-

<sup>56</sup> Термин «Волк нападающий и Волк охраняющий» позаимствован нами из статьи В.В. Ивановой [133].

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

мя охраняет их, способствует приумножению, поэтому Волка также почитали не только как символ войны, но и добычи, мужской удачи, приносящей достаток и уважение.

Семантика Волка на Востоке сосредоточилась вокруг таких его качеств как особое понимание свободы (волки не поддаются дрессировке), благородство (честная охота/битва), гордость и достоинство (никогда не прикаснется к падали), стойкость и отвага (не избегает битвы и сражается до конца), преданность стае (сознательно подчиняется вожаку) и семье (волки моногамны), ум и смекалка. Все это делает Волка лучшим бойцом, достойным подражания.

Именно такая символика Волка стала основой формирования и развития институтов тайных воинских братств в разных культурных традициях Азии. В Индии, на Кавказе, Иране, Китае, Корее, Ближнем Востоке, Северной, Средней и Центральной Азии – везде с глубокой древности существовали ритуальные «волчьи» воинские братства, сохранявшие и стимулировавшие самые важные грани мужской природы.

Исследования разных форм ритуальных мужских воинских союзов в евразийском контексте свидетельствуют, что от Балтики до Тихого океана «волчьи» братства имели сходную структуру и цели. Во-первых, это были социо-возрастные группировки, объединявшие подростков и юношей, которые затем под воздействием разных «диких» испытаний из «волчат» становились матерями «волками», практически навсегда сплоченными и преданными интересам братства; во-вторых, среди испытаний непременно были уединение в лесах, бродяжничество, грабежи и разбои, воровство женщин, скота и новых земель; в-третьих, овладение священным воинским безумием (волчий гнев) и искусство его укрощения<sup>57</sup>.

Полагаем, институты ритуальных «волчьих» мужских братств существовали не только в целях религиозного служения тотемному покровителю, но и из сугубо практических соображений: системное целенаправленное «вращивание» и защита истинных мужских качеств (силы, энергии, ответственности, удали/куража, смекалки и т.д.), необходимых для процветания рода (племени, этноса, народа); братства как уникальные профессиональные военные объединения (дружины), способные подчиняться только признанным им лидерам (чаще всего по родоплеменным признакам), что по необходимости использовалось правящими династиями; сохранение и трансляция «волчьего» мужского фольклора и древних военных ремесел как специфического культурного кода.

Такое понимание образа Волка характерно также и для коренного населения Северной Америки. Устойчивые и яркие параллели в мифологии и фоль-

<sup>57</sup> Более подробно об институтах ритуальных «волчьих/песых» братств в разных культурных традициях можно узнать здесь: в ведийской традиции и индуизме [134, 49,50,53-54], у народов Кавказа [135, 154-155, 163], у древних народов Малой и Передней Азии и отчасти у скифо-сакских племен [136, 40-41,45], в героическом фольклоре тюркоязычных народов Центральной Азии и ираноязычных народов Персии [137, 45-47], у анатолийских турок в средневековье и современности [133, 92-99], в евразийском степном поясе [98, 62-63], в индоевропейской культуре в целом и европейской в частности [138, 215-217], фрагментарно у саков [139, 26,31], у скифов и сарматов [140, 439-440] и др.

клоре объясняются доказанным генетическим родством некоторых североамериканских племенных объединений (в основном языковые группы сиу и на-дене) с палеоазиатской культурной общностью.

Анализ основных фольклорных мотивов, связанных с Волком, показывает, что Волк/Волчица – один из главных тотемов (особенно у коренных жителей Северо-Западного побережья), первопредок и культурный герой. В целом, сюжеты следующие: Волчица находит брошенного ребенка, воспитывает его и затем становится матерью его детей – основоположников «волчьих» родов; Волк крадет сына вождя племени, воспитывает его как отец или старший брат/друг; сын вождя – будущий культурный герой становится Волком-оборотнем. Это характерно для тлинкитов, нутка, квилетов, частично хайда, семантика Волка как символа Нижнего мира отчетливо проявлена у алгонкинов [6, 41, 99, 220], [44. 185, 231], [141, 238]<sup>58</sup>. Ритуальные союзы людей-Волков являются неотъемлемой частью традиционной культуры многих племен Северо-Западного побережья, особенно Канады и Аляски, где Волк является прародителем и тотемом.

В палеоазиатской и североазиатской мифологиях и фольклоре Волк – важный и неотъемлемый персонаж. Здесь можно выделить две основные линии: Волк – шаман и Волк – первопредок. Конечно, между этими двумя направлениями существуют тесные связи, но есть и определенная разница. У большинства сибирских и алтайских народов Волк в шаманстве имеет отрицательный облик. Он – чрезвычайно сильный Мать-Зверь, но шаманы, которых он ведет, считаются «черными». По поверьям тунгусов, гольдов, бурят, тувинцев, удэгейцев, якутов, шорцев и т.д. Волком и Медведем управляет «*абаасы ойуна*» (жажда крови), что делает их мощными, но опасными и непредсказуемыми духами-покровителями, а также провоцирует «черных» шаманов на борьбу друг с другом [142, 69].

Якутские шаманы считали, что самые несчастные шаманы – те, кто имеет своим звериным воплощением волка, медведя или собаку; эти звери ненасытны, им все мало, сколько бы ни добывал для них шаман-человек; особенно собака не дает покоя своему двуногому двойнику: она «грызет зубами его сердце, рвет его тело». Тогда шаман сильно хворает и мучается [40, 604]. В целом, в североазиатском шаманстве к Волку сложилось неоднозначное отношение: его боялись и уважали за одни и те же качества: силу, энергию, преданность, беспощадность, готовность драться до победы, кровожадность, ненасытность и гордость.

Особое и практически всегда позитивное значение Волк обрел в северо- и центральноазиатском генеалогическом фольклоре. Интересно, что в случае с Волком не только он выступает прародителем (многочисленные вариации сюжетов о Волке-оборотне, встретившем/укрававшем красавицу, которая рождает ему детей – будущих героев; Волк находит брошенного/изгнанного ре-

<sup>58</sup> Хотя Волк и в этих мифопоэтических традициях амбивалентен, но он практически никогда не является трикстером (исключение представляет койот, который в мифах часто фигурирует как Волк, но это характерно для южных регионов, в северных широтах Волк – образец благородства и неподкупности).



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

бенка и воспитывает его), но и Волчица<sup>59</sup> – спасительница, воспитательница, а потом часто и священная супруга героя, чей союз становится началом нового племени/народа [143, 38–131], [144], [61], [51].

Для тюрко-монгольских народов Волк, вероятно, самый важный образ. По сути это эпическая и генеалогическая основа фольклора огромного по протяженности региона, где, несмотря на определенные дифференциации, все народы объединяет единый образ жизни – кочевничество и общая во многом картина мира. Волк – главный первопредок, принадлежащий сразу всем тюркским народам и никому в отдельности.

Большой интерес и в то же время сложность вызывают зоонимы Волка. В древнетюркском языке Волк известен как «*корт*» или «*курт*». Ныне из всех тюркских языков это название сохранилось только в уйгурском, туркменском и турецком языках. Чуваши, казахи, киргизы, каракалпаки и узбеки знают Волка как «*кашкар*» (*каскар, каскыр*). Другие тюрко-монгольские народы используют сейчас обозначения «*буре*», «*бори*», «*бёрю*». Забвение большинством тюркских народов старого названия «*корт*» и появление нового «*буре*» исследователи объясняют длительным существованием табу на обозначение тема [143, 55]<sup>60</sup>, [144, 42].

Для казахов как самого крупного тюркского народа Волк – центральный персонаж мифопоэтической картины мира. Исходя из этого, можно было бы предположить, что на территории современного Казахстана Волк как тотем и генеалогический герой особенно возвышается в тюркскую эпоху, но это не так.

К моменту формирования тюркской цивилизации в Великой Степи Волк и Волчица как тотемы, первопредки, культурные герои были давно известны, почитаемы и являлись неотъемлемым звеном степного анималистического кода. Уже в скифо-сакский период Волк был одним из центральных тотемов, первопредком и мифопоэтическим персонажем с яркой и самобытной мужской символикой.

Так, племена саков-хаомоварга известны исследователям как *haumavarka* – «саки, превращавшиеся в волков благодаря соку сомы/хаомы» [146, 44], [129, 114]. Здесь речь идет о ритуальных «волчьих» союзах, сохранявших и транслировавших культ Волка по всей степной зоне Евразии. Волки – часто встречающийся мотив в скифо-сакском зверином стиле [147, 42–45], [100, 33–36].

Далее, в период формирования в степи новых племенных союзов и ранних государств Волк по-прежнему был на вершине анималистической символической иерархии как первопредок и зооморфная квинтэссенция всех наиболее значимых психологических, религиозных и социальных аспектов для кочевников. Уйсунь, гунны и множество других кочевых народов видели Волка своим ураном-предком, берегли и всячески популяризовали легенды о своем

<sup>59</sup> Образ Волчицы подробнее будет рассмотрен ниже.

<sup>60</sup> На наш взгляд наиболее полный фольклорный и этнологический анализ образа Волка в тюркской традиции содержится в книге Илимбетовой А.Ф., Илимбетова Ф.Ф. «Культ животных в мифоритуальной традиции башкир» [143].

кровном родстве с ним, помещали Волка на свои боевые штандарты и другие символы государственности, в бою подобно шаманам в качестве боевых призывов имитировали волчий вой и т.д.

Эпоха образования тюркской этногенетической и культурной общности стала очередной и наиболее мощной волной актуализации образа Волка как родоначальника и центрального тотема. Можно сказать, что это стало своеобразной генеральной идеологией всей тюркской военной аристократии, тщательно продуманной политической стратегией, обеспечивающей жизнеспособность и устойчивость основ новой мощной государственности: «правильность» и чистота происхождения правящей верхушки (родословная от Волка), наличие у правителя как вожака стаи всех «волчьих» качеств (царь/шаман), безоговорочная преданность племенной и воинской верхушки своему правителю.

В целом Волк в тюркской/казахской мифопоэтической и фольклорной традиции имеет следующие проявления: Волк – прародитель; проводник (спаситель, указывающий путь герою/войску/народу); кормилец и воспитатель (здесь в равной степени задействованы Волк и Волчица); оборотень (люди-волки, мужские братства); «волчьи» имена (этнонимы и антропонимы); заклинания и сравнения (охотничьи призывы и эпитеты фольклорных героев); культовое почитание волка, обрядовые и «лечебные» действия (Волк как Мать-Зверь в шаманстве, защита скота от волков через ритуальное «завязывание пасти», «волчья» охранительная бытовая и лечебная магия через амулеты, фетиши и т.д., обряды и традиционные игры, связанные с Волком – «қоқпар/қоқбөрі», «қыз-бөрі/қыз куу», «волчьи» пляски и т.д.) [145], [137], [133], [148].

## Волчица / Ұрғашы қасқыр

Среди множества работ, посвященных семантике Волка в самых разных культурных традициях, удивительно мало внимания уделяется Волчице. Образ Волчицы обычно фигурирует только в связи со спасением/рождением ею нового культурного героя-полуволка и родоначальника непобедимого в будущем народа. Но в глубине общей сохранившейся мифопоэтической канвы еще можно найти фрагментарные свидетельства важности Волчицы как эквивалента священного женского начала – материнства, защитницы и воспитательницы, звериной интуиции, бесстрашия, верности себе, семье и сообществу в целом.

Все рассмотренные нами выше хищники (лев, тигр, барс/пантера) дуальны и в самых архаичных мифологических пластах соотносятся сначала с женским началом и женскими божествами, только потом переходя в орбиту сугубо мужской символики. Полагаем, образ Волка как хищника не может быть исключением.

Уже в ранней средневековой европейской культурной традиции Волчица есть один из самых страшных образов, ставшая затем «готическим ужасом» и жуткой фантазией Ада Данте. Волчица – порождение ада, алчное и ненасытное чудовище, абсолютное зло, уничтожающее целые народы, но Данте предсказывает победу над ней от некоего таинственного избавителя [132, 220].

Скорее всего, такой облик Волчицы сформировался на основе множественных мифологических, фольклорных и религиозных наслоений, начиная еще с античной эпохи<sup>61</sup>. Широко распространенные сюжеты об усмирении Волка/ов христианскими святыми иносказательно повествуют о торжестве истинной веры над низложенным язычеством. Однако версии об усмирении не Волка, а Волчицы семантически гораздо сложнее.

Если речь идет о Волке, то там есть место духовным исканиям запутавшегося индивида, его попыткам поиска света и в итоге преодоления скверны и т.д. Но средневековые сюжеты с Волчицей за редким исключением (св. Франциск Ассизский) всегда опираются на позицию силы и непринятия компромиссов применительно к женщине и ее символике.

<sup>61</sup> В эпоху позднего эллинизма и далее в Древнем Риме Волчица – олицетворение похоти и разврата, разрушительного преобладания плоти над душой. В др. рим. «Лура» (волчица) – проститутка, лупанарий – дом терпимости.

В азиатских мифологиях отношение к Волчице не такое агрессивное и нетерпимое, но при этом мы наблюдаем крайнюю скудость позитивных женских «волчьих» сюжетов, кроме единственного – генеалогического. Волчица – спасительница, воспитательница, а потом и мать сына/сыновей-родоначальника. Волчица-Мать указывает путь своим сыновьям из священной безопасной пещеры/долины, и далее ее образ растворяется, сохранив только статус прародительницы.

Понятно, что причиной этого является доминант мужского начала – кочевнической военной аристократии (синих/небесных Волков). Однако необходимо отметить, что у тюрков-кочевников, отличавшихся гораздо более терпимым отношением к женщине, фольклор сохранил гораздо больше фрагментарных свидетельств существовавшего некогда культа Волчицы-женщины.

Так, существуют этнографические описания разных женских обрядов, посвященных стимуляции деторождения, мирной семейной жизни, безопасности и здоровью потомства и т.д., где женщины обращались не к Волку, а Волчице. Башкирки, самаркандские узбечки, кавказские лезгинки и представительницы некоторых других народностей Центральной Азии использовали именно женскую «волчью» символику [143, 64–65].

Некоторые исследователи связывают это с частично уцелевшими в фольклоре фрагментарными пережитками архаичного поклонения Женщине-Волчице – жизнедательнице и защитнице в образе Неба. Хотя Небо традиционно считается мужским «отцовским» символом (Отец-Небо), определенные тюркские народы (башкиры, ногайцы, казахи и др.) почитали наряду с Отцом-Небо и Мать-Небо [143, 92], у которой священным животным была полуптица-полусобака *Хумай/Кумай*<sup>62</sup>.

*В эпическом фольклоре казахов тоже можно увидеть осколочные свидетельства культа Волчицы. Невесты батыров Алпамыса и Кобланды из одноименных эпосов не только носили «волчьи» женские имена – Барчин/Баршин и Кортка/Құртқа, но и в столь юные годы уже в полной мере обладали главными качествами Волчиц – мудростью, смекалкой, силой, преданностью и готовностью до конца защищать своих близких*<sup>63</sup>.

Эти и другие особенные казахские девушки/женщины, отличающиеся от соплеменников высоким происхождением и положением в обществе, свободой и независимостью суждений, тонкой «звериной» интуицией, определенными магическими способностями, обостренным чувством чести и верности, являются невестами/женами воинов-Волков.

<sup>62</sup> Выше мы упоминали, что культы Волка и Пса в индоевропейской и индоиранской традициях не только похожи, но и часто взаимозаменяемы. Поэтому мифическая собака Кумай/Хумай может интерпретироваться также как Волк, точнее Волчица. У казахов Кумай/Хумай – символ верности и преданности. В подразделе «Лебедь» символом Умай/Хумай-аны был Лебедь – воплощение нежности, верности и мудрости. Мифическое олицетворение полуптицы-полусобаки Кумай/Хумай – это амбивалентность Женщины как нежного Лебедя и неистой Волчицы.

<sup>63</sup> З. Наурызбаева причисляет сюда также и невесту батыра Ер-Тостика Кенжекей, имя которой хоть и не волчье, но героиня превосходит умом, даром предвидения, смекалкой и верностью многих других фольклорных персонажей, в том числе и мужских [64, 206-207].

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Согласно эпосам, расположение таких героинь сначала надо завоевать, доказать им, что их мужчины достойны быть им парой (рядом с Волчицей может быть только Волк). И тогда эти девушки навсегда переходят на сторону своих мужчин, выращивают для них или выпрашивают в приданое у отцов не просто коней, но *тулпаров*, волшебные доспехи и другие полезные, редкие артефакты, которые помогают ей сформировать из молодого неопытного Волка матерого и мудрого воина.

Многовековое устойчивое размывание семантики Волчицы как одной из персонификаций священного женского начала в образе юнгеанского архетипа Первозданной Женщины-Волчицы [58, 5] ослабляет этнический культурный код, потому что без определенной доли неистовости и «дикости» становится некому хранить и передавать сакральное знание, нести ответственность за воспитание и защиту новых сильных поколений.

На волне активного обращения к собственной идентичности в современном Казахстане образ Волка и Волчицы обретает новые смыслы. Тюркоязычные страны, в том числе и Казахстан, активно возрождают древнюю «волчью» игру-обряд *«көкпар»/«көкборі»* (синие волки). Практически все виды художественного творчества, так или иначе, обращаются к этим персонажам. Литература, живопись и графика, дизайн, скульптура и декоративно-прикладное искусство, музыка, кинематограф, – везде Волк/Волчица являются самыми узнаваемыми этническими символами, воплощающими наиболее важные национальные императивы.

## 1.1.3 Парнокопытные животные

### Бык / Өгіз / Бұқа

Под собирательным термином «Бык» мы рассматриваем здесь не только быка, но и тура, буйвола, вола, зубра, – всех наиболее крупных диких представителей полорогих парнокопытных, некогда проживавших практически повсеместно кроме выраженных северных широт<sup>64</sup>. Бык, как и другие парнокопытные, персонифицирует Срединный уровень (телесный/смертный мир).

Бык является одним из старейших и универсальных персонажей в мировой культуре. Все палеолитическое искусство буквально пронизано образами Быка, символика которого уходит корнями в древнейшие представления о культе смертной жизни, мужском начале и плодородии.

Морфологический анализ лексем «бык», «тур» в общесемитском, хеттском, авестийском языках свидетельствует о глубокой архаичности «Быка» и его важности в формировании мифологической картины мира [1, 519–520]. В древнейших слоях индоиранской традиции культ Быка, скорее всего, наряду с Леопардом, возглавлял зооморфный пантеон. На Ближнем Востоке и в Передней Азии в раннем неолите Бык олицетворял мужское начало, а Леопард (как и другие кошачьи хищники) первоначально, скорее всего, женское. В самых ранних культурных пластах (Иерихон, Чатал-хююк) Леопард и Бык значительно доминируют над другими зообразами [1, 520], [149, 163].

Невероятная физическая мощь и сила Быка, повсеместность его обитания и жизненная важность для людей как охотничьей добычи (шкура, мясо, кости, рога и т.д.) сделали его образ универсальной проекцией главных божеств и самого человека. В индоевропейской и индоиранской мифопоэтике в Быка перевоплощались наиболее могущественные мужские божества и культурные герои (шумерские Энлиль, Нанна, Нергал, Уту-Шамаш, ассирийский Мардук, семитский Илу/Элохим, угаритский Ваал, протоведийский Рудра, ведийские Индра и Шива, древнеегипетские Ра и Апис, скандинавский Тор, древнегреческие Посейдон, Зевс и др.) [150, 168–169].

<sup>64</sup> Мы рассматриваем Быка в отдельности от образа Коровы, которую поместили в подраздел «Домашние животные». Хотя большинство исследований анализируют общий культ Бык/Корова, мы сочли целесообразным рассмотреть их с позиции «дикие – домашние».

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

В индоиранской мифологии и фольклоре Бык и Корова – самые важные образы. В отличие от других анималистических персонажей, олицетворяющих разные зоны мироздания, Бык/Корова персонифицируют самую важную для человека – Срединную, а в ней являются главными и жизненно важными животными – первопредками, кормильцами и защитниками.

Доместикация диких быков стала своего рода квантовым скачком в неолитической культурной революции и коренным образом изменила жизнь людей. Из божества удачной охоты Бык, не теряя своего смысла, вошел в новую орбиту – земледельческую, где также возглавил зоопантеон. Бык/Корова – единственные животные, семантика которых совершенно безопасно для людей сопрягает для людей космическую зону богов и земной «человеческий» уровень.

На стыке этих двух плоскостей вокруг Быка сформировались сакральные комплексы традиции погребений и тризн, связанных с культом природы, плодородия, начала и завершения жизненного цикла. Так, в аграрных ритуалах Бык или буйвол остались в центре некоторых обрядов как искупительные жертвы, в праздниках первой борозды, ритуальном бое быков и тому подобных ритуалах, имевших целью магическую стимуляцию плодородия [108, 39].

Сакральный смысл ритуального убийства как жертвоприношения имел огромную важность для людей, особенно представителей правящей аристократии, полубогов в фольклоре и царей-героев в реальной жизни. Териомахия с дикими быками/турами – один из наиболее важных и распространенных «царских» сюжетов на Древнем Востоке. Безусловно, это гораздо больше, нежели сцены охоты, пусть даже и царской. Здесь семантика Быка намного сложнее, чем символика раненого/убитого царем-жрецом Льва [96, 27].

В древневосточных традициях териомахии объектами царской охоты являются Львы и Быки/туры. Если Лев (как Леопард, Тигр, Пантера) изначально был аватарой Великой Матери, то победа царя надо Львом вполне логична: с одной стороны, это поражение Льва – женского начала царем-мужчиной, с другой – торжество сильнейшего героя, доказавшего свое превосходство над достойным соперником.

Но сюжеты преследования и убиения Быка несколько спорны. Одним аспектом выступает символика Быка как неприкосновенного жизнедателя и вообще священного животного, другим – возможность делать его объектом царской охоты. Эта тема еще слабо разработана, но, возможно, одним из объяснений может быть глубоко архаичная семантика Быка не только как солярного символа в Срединной плоскости мира, но и как олицетворения особых плодоносных подземных темных сил земли. Мотив священных Быков, выбирающихся из-под земли/воды, широко известен в средиземноморской и перднеазиатской мифопоэтической традициях. Поэтому смыслом териомахии с Быком может быть победа человека над Быком как символом первоуродного Хаоса.

В Южной и Юго-Восточной Азии Бык также является главным символом плодородия и воплощением многих грозных мужских божеств, объединяющих

черты разрушителей и созидателей. Во всех азиатских фольклорах есть многочисленные сюжеты о связях людей с Быком, обычно это женщины, которых посещают божества в образе Быков. «Бычья» символика и сейчас не утратила своей популярности в аграрных традициях, соблюдаемых в отдаленных районах Индии, Кореи, Шри-Ланки, Малайзии, Южного Китая и т.д.

Доместикация лошади произошла позже Быка, и до этого Бык был универсальным ездовым животным. Интересна точка зрения, где культ Быка и «быководческое» шаманство, постепенно вытесняемые коневодами из евразийских степей в леса, смогли законсервировать многие древнейшие воззрения и шаманские практики [151, 253–254].

В Южной Сибири и Алтае культ Быка ярко отражен в шаманстве. Нельзя сказать, что Бык фигурирует там чаще остальных животных и птиц. Скорее, Бык является одним из самых сильных духов-покровителей. У якутов, тунгусов, гольдов и других сибирских народов самые сильные шаманы те, кого ведет Орел и Бык [40, 604], [142, 65, 66]. Здесь Орел – солярный, небесный символ, а Бык (которого в роли Мать-Зверя шаманы видят либо черным, либо пестрым), возможно, представляет плодородную и оплодотворенную Землю.

В подражание Быку многие шаманы помещали на свои головные уборы либо настоящие бычьи рога, либо имитации, во время камланий ревели как Быки, всхрапывали, старались воспроизвести бычьи повадки. Бык часто упоминался в шаманском фольклоре в виде импровизированных клятв и обещаний. Так, если шамана позовет на помощь бедный, то пешком пойдет, если середняк – то на быке, а если богатый, шаман поедет на коне. В любом случае «правильный» шаман должен сначала пойти к бедному, потом к середняку и только затем к богатому. Есть и другие вариации таких клятв, где если шамана одновременно на помощь звали середняки и присылали быка, а более зажиточные – коня, то шаман всегда предпочтет быка коню, даже если Бык намного медленнее передвигается. Для шамана на Быке ехать – чести больше [152, 177]. Семантика Быка как олицетворения земли хорошо прослеживается в якутских шаманских призывах. «*Мощный бык земли*», «*волшебный бык земли*» и т.п. – так начинаются многие призывы, причем с Быка и начинается сам призыв, Конь всегда фигурирует вторым [40, 605–606].

В тюркской традиции Бык – важный персонаж и часто наряду с землей связывается с водой. «Водяной Бык»<sup>65</sup>, «Хозяин Вод» в образе Быка часто фигурируют в башкирском, ногайском, татарском, хакасском фольклорах [143, 494]. В фольклоре с Быком часто сравнивают героев, батыров, правителей, это был один из самых лестных эпитетов для мужчин.

На территории современного Казахстана Бык известен со времен энеолита. Нет ни одной группы петроглифов, где не фигурировал бы Бык. Быки, архары, олени, лани, кони – самые распространенные сюжеты в петроглифике от энеолита до эпохи железа. С формированием кочевого образа жизни кони стали «теснить» Быков в сюжетной иерархии, но Быки сохранили и развили

<sup>65</sup> Интересно, что в древнегреческой традиции, особенно на Крите, большие волны называли «Посейдоновыми быками».



свою символику плодородия теперь уже в большей степени применительно к скотоводческому контексту.

Изображения Быка встречаются в скифо-сакском зверином стиле. К примеру, на семиреченских алтарях-курильницах, на жертвенных столах [101, 37, 97]. Но Бык все же не столь популярный персонаж у саков. Возможно, это связано с ассоциациями, где Бык выступает символом оседлости, земледелия. Важно также, что изображения Быка обычно присутствуют на объектах, предназначенных для жертвенных воздаяний, где Бык – жертва, угодная богам, своего рода аналог коню в *ашвамедхе*. Скорее всего, какие-то определенные элементы культа Быка как отголоски переднеазиатских ритуальных традиций присутствовали в жизни древних кочевников, но ключевой роли не играли.

Для кочевников крупный рогатый скот был невыгоден, и потому его поголовье всегда было сравнительно небольшим. В горных местностях алтайцы и казахи держали яков, которые были меньше размером, очень выносливы, давали прекрасную шерсть и молоко. Казахи-кочевники использовали быков преимущественно как тягловую силу, при перекочёвке коней поклажей не нагружали, тяжести в основном перевозили быки и верблюды [153, 51].

Несмотря на то, что непосредственно в системе материального жизнеобеспечения казахов-кочевников Бык не был столь задействован как другие животные (кони, бараны, козы), в нематериальной плоскости образ Быка по-прежнему занимал свое место. В культурной памяти степняков Бык всегда символизирует мужское начало, силу, мощь, сакральные силы земли и т.д.

В казахском фольклоре батыры иногда сравниваются с Быком – «могучий как бык», «заревел как бык», «рассвирепел как бык» и т.д. В сказках Бык часто предстает немного тугодумом, но неизменно сильным, уверенным в себе, преданным героем.

Символика Быка была глубоко вплетена в традиционную праздничную весеннюю обрядность. Весной во время празднования Наурыза, преследуя цели сакрального пробуждения природы, земли, скота казахи осуществляли нечто вроде ритуального жертвоприношения Быка. В заранее выбранном месте на территории аула/села в момент пребывания солнца в зените взрослые мужчины закалывали быка, чтобы потом приготовить особое угощение «*белкөтерер*» (каз. «выпрямляющий стан»)<sup>66</sup>. Для уставших после долгой зимы людей это было не просто деликатесом, но, согласно старинным степным поверьям, давало человеку силы и жизненную энергию, пробуждало в нем особые эмоции и желания [154, 37].

К силе Быка должны были приобщиться все, поэтому взрослые, имеющие непосредственное отношение к весеннему жертвенному закланию, кровью животного метили лбы детей (особенно мальчиков), играющих рядом, чтобы небесная благодать осенила всех без исключения [155, 23–24].

Судя по этнографическим данным, культ Быка шире всего представлен в южных регионах Казахстана, где земледельческие традиции были более устой-

<sup>66</sup> Такой обычай бытовал у казахов еще в середине XX века.

чивыми. Особую роль Бык играл в таком аспекте казахских традиций природопользования как ирригация. Здесь налицо семантика Быка не только как символа плодородия Земли, но и Воды.

Так, когда аульчане заканчивали работы по очистке и прорытию канала и арыков, по укреплению запруды (*тоган байлау*) в начале канала, то при пуске воды из реки (озера, пруда) в канал по древнему обычаю резали быка-*егізіше*, купленного на собранные со всех вкладчину деньги. Если участников полевых работ было много, приносили в жертву двух быков. Кровь жертвенного животного спускали прямо в воду, не давая ей стекать на землю и не подставляя ему под горло посудину. Поев мяса жертвенного животного и вознеся молитву богу с просьбой о хорошем урожае, мужчины бросали жребий на очередность полива, открывали перемычку в запруде и пускали воду в головной арык [156, 56-57].

Водно-земная символика Быка отчетливо прослеживается в казахском ритуальном комплексе *тасаттық* – моления о дожде, уходящем корнями вглубь индоиранской и индоевропейских традиций. Черного Быка казахи приносили в жертву с целью вызвать в засушливое лето дождь, и не просто дождь, а обильные осадки, способные «напоить» землю, пробудить в ней плодородные силы [27, 92].

Персонификация Быка как специфического эквивалента земли – Среднего мира и Воды – Нижнего мира находит свое дискретное отражение в старинных традициях сватовства у казахов. Так как сговор и следующий за ним до свадьбы (да и сама свадьба) обрядовый комплекс есть по сути специфическое «соствязание в силе» возможностей семей (родовой статус, положение в обществе, финансовая устойчивость, многочисленность родни и т.д.), то одним из важнейших моментов тут является обмен дарами.

В бытовой плоскости свадебного дарообмена таился смысл тщательного завуалированного родового соперничества, определения сильнейшего. Если стороне потенциальной невесты – *қаде* не понравились дары – *көкек жолы* (букв. «дорога кукушки») стороны жениха, то отказ демонстрировался через весьма обидные действия родни девушки. Жены братьев девушки, молодые женщины и юноши из спущенного через *шанырак* (купольное навершие юрты) подойника разбрызгивали воду на сватов и, выволакивая к выходу, усаживали на быков лицами к хвосту [27, 92], [24, 319]. Можно сравнить это с неким «опущением на землю» сватов, сбрасывания их с «неба».

В современном Казахстане символика Быка как жертвы в поминальной обрядности казахов сохранилась до сих пор. Возможно, большинство людей не осознает ее истоки, но обычай закалывать на похороны и годовые поминки бычка соблюдается не только в селах, но и крупных городах.

В орбите художественного творчества образ Быка не утратил своей символики. Особенно четко это можно проследить на примере живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и дизайна. К примеру, в живописи и графике 80-х годов XX века Бык как воплощение непокорности, мощи, творящей человеческой энергии начинает фигурировать все чаще, превращаясь в 90-е в четкий, осознанный символ.

## **РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ**

В эпоху Независимости казахстанские скульпторы часто обращаются к образу Быка, вводя его в сложные художественные композиции и стремясь через него донести идею прочности, незыблемости, неустрашимости, контраста природной мощи с хрупкостью человеческого бытия. В прикладном искусстве наблюдается своеобразный ренессанс первобытных мотивов – петроглифов, где Бык часто занимает центральное место, а способы художественного выражения здесь самые разные: керамика, тканые панно, гобелены, ши, войлок, резьба по дереву, металлопластика и ювелирное искусство.

## Горный баран-Архар / Арқар

### Горный козел / Тау теке

Образ дикого (горного) барана<sup>67</sup> Архара-Теке<sup>68</sup> чрезвычайно важен для степного бестиария. Большинство существующих исследований семантику диких и домашних животных – быка/коровы, барана, козла не разделяет. Понимая определенную символическую общность дикого и одомашнированного животного, мы все же полагаем, что с целью проследить истоки семантики и дальнейшие пути ее трансформации целесообразно рассмотреть их в отдельности.

Все палео- и мезолитическое искусство пропитано образами копытных, среди которых преобладали быки, олени и, так называемый, каменный баран (архар/теке). В среднем только в европейской части материка анализ наскальных рисунков шестидесяти трех пещер – первобытных стоянок показал, что образ горного барана/козла занимает не менее 86% от общего количества изображений разных животных [157, 61].

В индоиранской традиции значимость образа А/Т – ключевая, так как эти копытные животные – по сути основа жизни людей еще с времен раннего палеолита. Исследователи отмечают, что в Передней Азии – истоков культа А/Т в период формирования предпосылок производящего хозяйства не обитало много разновидностей животных. Небольшие по размерам копытные – горные бараны, козлы, козули и олени являлись главным источником белковой пищи, что в последствие повлияло на начало одомашнивания диких баранов и козлов [158, 83].

Скорее всего, для древних насельников Передней, Средней и Центральной Азии образ жизни копытных – сезонные миграции, сбрасывание рогов, жесткая иерархия среди самцов, соперничество за самок и мирный характер травоядных был одной из основ формирования мифопоэтической картины

---

<sup>67</sup> Мы не будем здесь разграничивать понятия «горный баран» и «горный козел», так как семантика тут одна. Архар известен как «горный баран» и «горный козел». В этом подразделе мы будем использовать оба понятия – «горный баран» и «горный козел» как равнозначные.

<sup>68</sup> Для удобства читателей мы будем далее употреблять вместо «Архар/Теке» аббревиатуру А/Т.

мира. Природное окружение и экология определили степень «популярности» сюжетно-образной специфики с теми или иными копытными: в равнинных местностях преобладали быки, в предгорьях и горных районах – архары и теке. Наиболее часто встречающимися видами в вышеозначенных регионах являлись безоаровый и сибирский горный козел, отличавшиеся друг от друга формой рогов.

Именно рога стали наиболее выразительной семантической и иконографической особенностью А/Т. Гипертрофия рогов как стилистический изобразительный прием, помогающий выделить наиболее значимых особей – сильных вожаков, возглавляющих стада, стала стержнем всего культа и нашла отражение в самых разных плоскостях материальной и нематериальной культуры.

В культе Архара/Козла есть два наиболее значимых аспекта, влияющих на все остальные грани семантики, связанной с этими животными. Во-первых, архетипические аналогии Архара с Человеком и обусловленная этим символика замены (особенно в жертвоприношениях); во-вторых, связь образа Архара с Мировым Древом.

Отождествление Архара с человеком уходит корнями в обожествление этого образа как аватары бессмертных, откуда потом эта практика спроецировалась в смертное пространство людей. Согласно индоиранской, авестийской, ведийской мифопоэтическим традициям в образе горного барана/козла представляли самые разные мужские божества, или же они в разных формах использовали «баранью/козлиную» символику, и в первую очередь – рога.

Древнеегипетский бараноголовый Хнум и Хапи, одной из ипостасей которого тоже была голова барана, ведийский бог огня Агни и бог грозы Индра, рогатый божественный головной убор у Ана и Энлиля, козлоноготь и рогатость Энки – верховных божеств шумеров, авестийский «рогатый» Веретрагна, древнегреческий Гермес – защитник стад, малоазийский Ваал/Бэл и многие другие божества выступают носителями «бараньей/козлиной» символики.

Помимо внешних атрибутов этой символики, всех этих богов объединяет также их статус и функции: большинство этих божеств известны как Демиурги и в то же время покровители войны, воинов и воинственности как неотъемлемого аспекта мужской природы в целом. Эти персонажи отличаются особыми силами: возможность свободного перемещения между мирами, обладание небывалым по мощи оружием или магическими свойствами, выраженная мужская плодородная символика и эпитеты «защитник стад», «хозяин стад» и т.п. Налицо парадоксальная диалектика создающих и отнимающих жизни функций, приводящая к формированию символики «хозяев» жизни и смерти.

На наш взгляд, в интересующем нас контексте важной является также символика многих «бараньих/козлиных» божеств как божественных Гончаров – творцов людей или обладающих статусом покровителей гончарного дела (Хнум, Энки, Агни, Арес, Элохим и т.д.). Со времен палеолита глиняные сосуды всегда символизировали людей, созданных волей Бога-Гончара [159, 39–40]. Поэтому божества, создающие жизнь, могут также и отнимать ее, чтобы вновь созидать.

В индоиранском и ведийском мифологическом фольклорах широко известны синкретические существа как бы «сконструированные» из элементов различных животных – тело и лапы льва, голова лошади, рога барана или горного козла и крылья за спиной. Могут быть самые разные вариации, но рога непременно горного барана или козла. Таковы тибетские и непальские *макары* и *вьялы*, индийские *шарабхи*, [160, 196–198], [161, 144–145].

Древние жители Памира, Кавказа и Гиндукуша рассматривали копытных животных – основную цель охоты для жизни как воплощения и/или посланников божеств – покровителей горных локусов [158, 60], [159, 99]. Последние могут направить людям добычу или же лишить ее. Согласно горным поверьям, «хозяева» гор в свое время сначала дали разрешение людям охотиться на них, а потом и вовсе позволили одомашнить [162, 116,186], [159, 98], [163, 160].

Таким образом, Архар/Теке представляет собой специфического посланника-посредника между людьми и высшим миром, который в образе *пару/перу/пиров* до сих пор почитается в Средней и Центральной Азии. С приходом ислама многие прежние доисламские традиции, связанные со знаниями и практиками о природе и вселенной, объединились, и мусульманские святыне обрели многие черты и функции *пару*.

Ярким примером выступает туркменский *Бурхут/Буркут/Бурх*, который не только является «хозяином» вод/дождей, но и *пару*-покровителем горных козлов и баранов. В представлениях горцев бараны и козлы, которых встречают охотники, находятся под цепенящим взглядом *Бурха* и на самом деле как бы обездвижены, чтобы стать добычей людей [164, 35–36], [163, 155–156], [165, 236, 249, 266].

Архар/Теке одновременно, и посланник «хозяев», и угодная ему жертва. С одной стороны животное посылается, чтобы поддержать человека, с другой – человек тоже должен «ответить» тем же. В ведийской традиции ритуал принесения в жертву копытных животных является полноценной заменой человеческой жертвы. Существует особое представление о пяти видах жертв, образующих иерархический ряд: человек – лошадь – бык – баран – козел, причем в пищу можно было употреблять мясо только трех последних жертвенных животных [108, 40]. Здесь мы сталкиваемся с натурфилософией, сформировавшейся в верхнем палеолите, где в представлениях древних семантических граней между человеком и животными не было [166, 341–342].

Символика Архара/Теке как замены и божественного посланника формирует ядро такого индоиранского феномена как «*фарн*» или «*хварна*». На данный момент полный смысл «*хварны*» еще неясен, но большинство специалистов отождествляют это с Солнцем, огнем и божественной/царской благодатью [167, 50–51], [168, 104, 119–120]. Последнее в индоиранской традиции устойчиво ассоциировалось не только с полнотой бытия (богатством, благополучием и т.п.), но и с воинской удачей, победоносностью, везением, молодецкой удачей. *Фарн/хварна* как специфическая сакральная категория изначально материализовалась в образе горного барана/козла, воплощающего одновременно и благословение, и жертву.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Первобытная символика Архара/Теке как посредника, дополнившись более поздней идеологией *фарна*, во многом стала философско-эстетической основой скифо-сакского звериного стиля, где горные бараны и козлы персонифицируют весь Срединный мир, царей, воинов и вообще человека.

В отличие от Быка, символику которого можно кратко отразить как «земля-вода», А/Т всегда олицетворяет телесный смертный мир, но не статичный, а движущийся вверх, к Солнцу. Горный баран/козел – животное, которому подвластны не просто горы – горные вершины. Он их не боится, они – привычная зона его обитания, выше только летают птицы. Поэтому семантика А/Т так тесно связана с мотивом покорения достойнейшим вершин мира, возможностью сакральной связи между человеком и богами посредством Горы. В мировой мифопоэтике образ горного Барана/Козла практически неотрывен от архетипической универсалии Мирового Древа, объединяющего миры. А/Т можно рассматривать как специфический дериват Мирового Древа и Мировой Горы.

Самые древние изображения горного барана/козла с Мировым Древом – переднеазиатские и оттуда затем «перекочевали» в другие регионы. Образ Архара здесь связывается с Древом через несколько разных аспектов: мотивы умирания и воскрешения мужских божеств или героев; символика плодородия, как самого Архара/Козла, так и плодоносного Древа; семантика земного изобилия посредством связи растений и животных; А/Т как олицетворение смертного, но вместе с этим божественного существа, объединяющего уровни Древа, в том числе через ритуальную жертву [158, 100], [101, 36]. С точки зрения иконографии, длинные «серповидные» или большие закручивающиеся рога А/Т всегда символизируют рост не только на физическом, но и духовном уровне. Орнаментальные мотивы типа стилизованных бараньих рогов известны еще с андроновской эпохи.

В разных формах культ горного барана/козла существовал повсеместно на территориях их естественного обитания. В Северной Азии, и у жителей лесных регионов, и кочевников Архар/Теке был существенным объектом шаманских практик. Следует отметить, что в период этнографической реальности многое, связанное с культом дикого/горного барана уже было вытеснено символикой одомашненного барана, но пережитки культа горного козла сохранились лучше.

Так в шаманском фольклоре бурят сохранились сюжеты о старике *Тэхэ-Тон-холжине*, разъезжающем верхом на горном козле (так и изображается на *онгонах*) [169, 350]. В рогах этого козла есть синий благодатный огонь, пища и одежда (ассоциации с античным «рогом изобилия»), благодаря которым заблудившиеся и встретившие его люди могут спастись.

У тунгусов, якутов, алтайцев душа человека ассоциировалась с обликом козла, что зафиксировано еще в наскальных изображениях. На древней керамике предков сибирских народов образ козла как души человека связан с символами плодородия – изображением дерева или листка дерева в виде отриски на дне сосудов либо зерном, специально оставленным в таком ритуальном сосуде [13, 537].

Тувинские шаманы часто использовали шкуру самца горного козла-теке для обтяжки бубна как своего ездового животного. Шаманы оживляли его, уподобляясь всаднику на коне и обращаясь к бубну как к «резвому рыжему коню». Считалось, что бубен-теке, хотя и норовист, как настоящий козел-теке, зато намного проворнее, чем любое другое животное и даже птица и способен перенести своего хозяина в любой конец мира [170, 87–88].

112 У тюркоязычных народов Архар/Теке был одним из центральных персонажей в номадической Модели мира, унаследованной еще с сакской эпохи. Культ горного барана/козла был особенно выразителен у жителей горных регионов, где символика именно диких животных сохранилась полнее.

Так, у кыргызов в орбиту наиболее древних и важных тотемов входили горный козел (*эчки теке*), горный баран (*архар кулжа*) и косуля (*элик*), которые в целом в народе были известны как «*кийик*» или «*кайып*». Это не просто название группы копытных, но символическое имя «хозяина» – покровителя жвачных. *Кийик* всегда считался «божьем скотом» (*кудайдын мал*) [171, 16]. Подобные воззрения существовали практически у всех тюркских народов и в особенности кочевников.

Еще в первой половине XX века горный баран/козел устойчиво связывался с водой как основой жизни. К примеру, в горных местностях казахи и кыргызы в ирригации следовали определенной обрядности: уважаемый старший строитель отмерял землю под арык и начинал копать траншею не железным кетменем или лопатой, а рогом горного козла (*текенин мюйюзю*). Им же пользовались для выворачивания камней [52, 64].

В старинных народных календарях кочевников Центральной Азии (кыргызов, казахов, туркмен) горному барану и горному козлу отводились свои месяцы: *кулжа* – месяц горного барана, взрослого самца (соответствует июню); *теке* – месяц козерога, горного козла, самца (соответствует июлю) [52, 71], [172, 221, 223].

Архару/Теке отводилась существенная роль в охранительной магии и бытовой обрядности. У всех народов Средней и Центральной Азии практиковалось использование в женской и особенно мужской одежде шкур *кийика*. Долгожданному ребенку в семьях, где часто умирали дети, киргизы шили шубу из шкуры горного козла (*теке тон*) или косули (*элик тон*). Особое значение и ценность для мужчин имели штаны из кожи *кийика*. Считалось, что они лучше всего сохраняют и укрепляют мужскую силу. Южные кыргызы, мургабские кыргызы, памирские таджики и другие памирские народности считали, что молитвенный коврик – *жай намаз* из кожи *кийика* обладает большей силой, чем тканые (молитва быстрее доходит до Бога) [171, 17], [52, 87, 94].

Важный момент в культе А/Т представляют «баряни/козлиные» амулеты. В Средней Азии большую силу имели пластинки из кости горного барана – *элештерик*, в обрамлении вышитого орнамента украшавшие головные уборы женщин и детей. Из косточек горного барана/козла собирались различные ожерелья. Сильными амулетами считались лодыжечные косточки (*бучул*) горных козлов и баранов [85, 282–283].



У жителей Памира своеобразными амулетами становились изображения горных козлов, нанесенные хозяйкой дома на стену за очагом в период празднования Навруза. Бобовой мукой, смешанной с маслом<sup>69</sup>, рисовались небесные светила – солнце, звезды, половинки луны, лепешки, куропатки и обязательно горные козлы. На противоположной очагу стене на уровне не ниже 80–100 мм от пола рисовались несколько пар рогов горных козлов. Мучные рисунки держались несколько месяцев (до середины лета), и каждый год в Навруз старательно подновлялись. Каждая хозяйка передавала свои навыки в рисовании невесткам как хранительницам *фарна* своего дома и семьи [173, 78].

Особую статью культа горного баран/козла представляет охранительная магия в поминальной обрядности. Повсеместно в Средней и Центральной Азии рога горных баранов и козлов помещали на могилы святых, особо уважаемых людей и другие сакральные объекты типа необычных деревьев с историей, камней странной формы или цвета, источники. Последние обычно входят в орбиту почитания каких-либо мусульманских святых: места остановок, чудесных исцелений, прорицаний и т.п. В народном фольклоре такие места часто «обрастают» множеством рассказов очевидцев о периодическом явлении там одного или небольшого стада горных баранов/козлов, специально пришедших или посланных туда «хозяином/пари» для подтверждения сакрального статуса [163, 164–166], [27, 95], [171, 17].

Необходимо отметить еще одну форму культа Архарара/Теке, имеющую выраженный тотемистический, родоплеменной и защитный аспекты – тамги. У всех тюрко-монгольских народов есть тамги в форме стилизованных рогов горного барана/козла. Символика таких тамг вполне очевидная – это *фарн* как особая сакральная категория изобилия, избыточной мужской энергии, благополучия, тучного скота уже в масштабах не одной семьи, а целого рода [174, 8–9].

На территории Казахстана культ Архарара/Теке представлен во всей своей полноте. Все наскальные изображения непременно содержат их изображения: одиночные фигуры, сцены охоты, шаманы в стилизованных рогатых шапках и козлиных шкурах шерстью наружу и т.п.

Кульминации своего семантико-символического смысла образ Архарара/Теке достигает в сакском зверином стиле. Из всех копытных горные бараны/козлы безусловно доминируют, затмевая даже образ оленя. Одиночные изображения, сцены терзания, вереницы бегущих/«летающих» архараров/теке нашли свое уникальное сюжетно-образное выражение в золоте, железе, дереве, войлоке и ткани. Одним из наиболее ярких в своей материальной и нематериальной символике воплощений образ Архарара/Теке нашел в облачении иссыкского Золотого человека.

Уже в сакское время активно бытовал орнаментальный мотив парных «бараньих рогов» (*кошқар мүйіз*), который затем стал центральным в орнаментальном искусстве кочевников Центральной Азии, в том числе и казахов. Одни

<sup>69</sup> Мука и масло здесь могли иметь «телесную» символику.

исследователи причисляли его к особой интерпретации растительных мотивов Мирового Древа (С. И. Руденко, Е. Р. Шнейдер), другие рассматривали его исключительно как зооморфный (Р. Карутц, Е. А. Клодт, Ш. Кутхуджин и т.д.)<sup>70</sup>.

У казахов-кочевников охота на горных козлов-теке строго регламентировалась. Шаманы и опытные охотники прекрасно знали, что добыча в определенном количестве посылается им свыше, и все, что выходит за рамки (здесь не было четких правил, охотник сам знал, когда следует остановиться), уже не от светлых, а от темных сил.

114 К периоду этнографической реальности у казахов культ домашнего барана/овцы уже давно вытеснил диких баранов/козлов. Пережитки поклонения гораздо более древнему культу диких копытных-кийик сохранились, к примеру, в шаманском фольклоре как *бақсы сарыны* (шаманские призывы), *арбау* (заговоры), *бади́ке* (заклинания заболевшего скота), то есть в форме магических практик. Бақсы призывали разных духов, и святых, и животных, но наиболее сильным считали «кремневого серого барана», который «рог один в землю упёр, а другим небо подпёр» [65, 451].

Еще одной уникальной визуализацией архаичных реликтов культа Архара/Теке является старинное музыкально-кукольное искусство степняков «*Ортеке*». Это – синкретическое действо, в котором участвует музыкант-кукловод, его домбра, похожая на объемистый барабан кожаная мембрана (обтянута шкурой козла) и маленькая деревянная фигурка горного козлика *теке*, подвязанная к пальцам музыканта одной веревочкой. Когда музыкант начинает играть, козлик тоже начинает танцевать, отбивая на мембране ритм крохотными копытцами. Этим завораживающим своей безыскусной и магической простотой действием в старину увлекались как дети, так и взрослые. Это было и обрядом, и забавой, и уроком [175, 211].

Аналоги казахского «*ортеке*» существуют в кыргызской, калмыцкой и ряде других тюркских культур. Например, у ногайцев «*ортеке*» так и называется «*ортеке*» и считается сугубо детской забавой - кукольным театральным действием, разыгрываемым взрослыми по мотивам древних ногайских сказаний и легенд. В калмыцких танцах «*Текин би*» и «*Бухин би*» (имитировавших повадки горного козла и быка) участвовали также кукольные персонажи этих животных, создавая тем самым своеобразное музыкально-кукольное представление [176, 23–25].

В современном Казахстане образ Архара/Теке особую значимость приобретает в период Независимости. Рога дикого барана/козла как наиболее семантически активный символ, действуя по принципу *pars pro toto*, насыщает всю композицию, в которой он используется, особым сакральным содержанием. К примеру, крылатые рогатые сакские кони на Государственном Гербе Казахстана призваны продемонстрировать идею величия и благородства.

На уровне орнамента стилизованные рога Архара/Теке используются практически повсеместно. Горные козлы – часто встречающиеся персонажи в изобразительном искусстве и дизайне.

<sup>70</sup> Подробнее традиционные зооморфные орнаменты казахов будет рассмотрены нами во II Разделе, подразделе «Зооморфный орнамент».

## Олень / Буғы

Образ Оленя<sup>71</sup> является одним из наиболее универсальных в мировой мифопоэтике, особенно Северного полушария. В древнейших индоевропейских диалектах семантика «олень» имеет значение «лось», «антилопа» (санскрит, др. слав. и др.). Уже в весьма ранний период диалекты тех индоевропейских культур, где Олень становится очень значимым образом, табуируют прямое обозначение оленя и заменяют более сложной, часто иносказательной формой. Авестийский, древнеиранский, хотано-сакский, древнеиндийский, пехлеви и т.д. позиционируют Оленя, прежде всего, как «быка-козла», «рогатое существо, «ветвистого», «сохатого» [1, 518–519]. Далее в других группах индоевропейских языков Олень также приобретает смысл «рогатого» и «сохатого».

В мировых мифологиях и фольклоре Олень всегда сопоставляется со Срединной плоскостью, телесностью, человеком. Для большинства индоевропейских и индоиранских народов (за исключением северных народностей) в отличие от впоследствии прирученного горного барана/козла Олень оставался диким животным и символизировал природное естество.

В некоторых иранских и кавказских диалектах сохранились фрагменты древних представлений о тождестве человека и Оленя. В староосетинском языке «человек» и «олень» – равнозначны [131, 254, 270], те же параллели существуют в старогерманских диалектах [131, 385].

Символика Оленя как благородного, царственного образа с огромными раскидистыми рогами, подобными ветвям Мирового Древа характерна практически для всей Евразии со времен палеолита. Редкая группа петроглифов от Балтики до Тихого океана обходится без Оленя/Лося/Серны/Косули. Исследователи петроглифов поэтично называют оленей, изображенных на скалах и камнях «Олень золотые рога», «Олень-Солнце», «Огненный олень» и т.д. [177, 123, 128], [178, 36–37]. Ярким примером распространения и устойчивости культа Оленя являются, так называемые, оленьи камни.

Хотя «стандартная» символика Олень гласит, что это образ исключительно солярный, отождествляет солнце, семантика этого персонажа весьма сложна и неоднозначна. В древнейших индоевропейских и палеоазиатских мифопоэтических пластах Олень действительно был связан с огнем и солнцем, но не

<sup>71</sup> Семантика Оленя здесь будет сопоставима с символикой Лося, Антилопы, Серны, Косули и т.п.

олицетворял его, а часто похищал/уносил/перевозил на своих рогах как священный Огонь [178, 37–38].

Согласно сюжетным осколкам, рассеянным в европейской, ведийской, иранской, палеоазиатской, старославянской, северо- и юго-азиатской мифологиях можно предположить, что Олень потому столь значимый универсальный образ, так как способен соединять миры – опускаться в Нижний и подыматься до Верхнего, перемещая/спасая Огонь-Солнце, похищенное Оленем из Нижнего (хтонического) мира. Олень, преследуемый различными смерть несущими персонажами – змеями, хищниками, охотниками, нес Солнце на своих рогах, символизируя путь светила по небосклону. В конце пути Оленя наступала смерть от преследователей, Солнце опять возвращалось в преисподнюю, и цикл вновь и вновь повторялся [179, 12–13], [180, 71–72], [177, 9, 73], [38, 25].

116

Семантика похищения/спасения Оленем Солнца становится более понятной, если учесть, что в древних мифологических пластах многих культур (особенно северных) Солнце чаще всего отождествляется не с мужчиной, женщиной<sup>72</sup> (Сауле у прибалтов, ведийская Суриа, японская Аматэрасу Омиками, чукотская Kavra-ппа, якутская Солнце-сестрица и т.д.) [181, 461–462], [38, 22], [92, 316]. Тут возможны минимум два варианта сюжета: Деву-Солнце, томящуюся в Нижнем мире, спасает благородный Олень и пытается возвратиться обратно в Верхний мир; во многих «оленьих» мифах Северной Европы и Азии (эвенки, чукчи, якуты, нганасаны, др. германцы и скандинавы и т.д.) Олень часто фигурирует как весьма недоброе создание: он крадет Солнце, которое потом освобождает добрый охотник, убивая вора. Из последнего сюжета логично вытекает практически повсеместно распространенный мотив охоты на Оленя и концепция терзания его кошачьими/пернатыми хищниками.

Идея преследования Оленя кошачьими хищниками широко представлена в индийской культурной традиции, чаще всего это тигры, а в древней Передней Азии – леопарды [182, 176]. В семантике скифо-сибирского звериного стиля образ Оленя является одним из ключевых, как и сцены его терзания тиграми, пантерами, тигрогрифонами и пернатыми хищниками.

Образ Оленя имел ключевую важность и в Америках (особенно Северной). Олень – основной объект охоты коренных жителей обеих Америк [141, 100, 113]. Среди различных анималистических мотивов «оленьи» часто преобладают, а в их орбите особое место занимает сюжет о женщине, берущей в любовники оленя, которого потом убивают муж, братья или другие родственники мужского пола [141, 244–245]. Здесь можно увидеть некоторые параллели с евразийскими мифами об олене как жертве за женщину.

У жителей равнин (блэкфуты, частично сиу) есть цикл сюжетов, имеющих «олений» шаманский контекст. Некий герой встречает темную сущность по имени Злая Болезнь, который учит, что навлекать болезнь надо через накидку из шкур новорожденных оленят/лосят и магической формулы «теперь заболете», после чего люди заболевают [183, 9].

<sup>72</sup> Образ Женщины-Солнца в более поздней, развитой солярной мифологии сменяет мотив Девы – дочери Солнца.

У алгонкинов Олень был одним из наиболее важных тотемов. Вождей-советников Лиги отличала особого рода «корона» – головной убор из рогов оленя, который представлял собой модификацию древнего головного убора, существовавшего в эпоху Строителей Курганов. Сила вождей Лиги по представлениям индейцев происходила от мяса оленя, приносящего благородство [6, 225]. Подобные суждения о важности именно оленьего мяса как особого животного существовали у веддов на Шри-Ланке. Оленина рассматривалась как наиболее удобная жертва духам умерших, также она более всего ценилась как меновой товар на металлические наконечники для стрел и копий [184, 106].

Символика Оленя как тотема и первопредка объединяет фольклор Северной Америки и Северной Азии, особенно те регионы, где Олень был самым важным животным в системе жизнеобеспечения. В шаманской традиции Северной Азии Оленю присуща весьма сложная семантика. Выше мы упоминали, что Олень/Лось далеко не всегда имел однозначно позитивный статус как олицетворения Солнца.

В наиболее архаичных сюжетах эвенков, тунгусов, хайда и др. народов Сибири Олень/Лось числится среди сильнейших духов-владельцев Нижнего мира. *Калир* (Лось-Олень) охранял мифическую родовую шаманскую реку, соединяющую Верхний и Нижний миры. Обладающий непомерной силой *Калир*, представляет собой полуоленя-полурыбу, у которого рога символизируют Небо, а рыбий хвост – Воду/Землю.

Примечательным здесь также является, что вся вселенная эвенков называется *буга* (есть определенная переключка с древнетюркским обозначением Оленя – *бұғы*<sup>73</sup>), и здесь образ Оленя/Лося действительно является особенным: его рога упираются в *угу буга* (Верхний мир), тулово пребывает в *дулу-гу буга* (Срединном мире), а хвост/ноги утопает в *эругу буга* (Нижнем мире) [179, 12–16].

Дикий (не домашний) олень мог использоваться шаманами в серьезных распрах между разными семьями как злой дух, заманивающий противника. Такой олень показывался на глаза человеку, давал себя ранить, а потом завлекал на реку, где тот проваливался под лед [185, 34–35].

По представлениям тунгусов истинные шаманы являются существами высшего порядка, они божественны сами по себе. Во время камланий для них специально топят жиры – рыбий и/или дикого оленя, дым от которых шаманы все время глотают, чтобы лучше *видеть* и быстрее перемещаться вдоль шаманского Древа [186, 118–119]. Возможно, рыбий и олений жиры здесь неслучайны, так как шаман мог призывать именно *Калира*.

У остяков-самоедов самый лучший и быстрый бубен должен быть непременно изготовлен из кожи дикого оленьего быка, которую нашивают на остов бубна две женщины из двух главных родов, головка колотушки бубна обязательно должна быть обклеена кожей со лба дикого оленьего быка, иначе бу-

<sup>73</sup> Прим. автора.

бен не оживится, и шамана ждут серьезные проблемы. Сама же церемония оживления состоит в поимке шаманом души того оленя, чья шкура натянута на бубен, имитации его оживления с помощью разных духов-помощников, сакрального слияния восстановленного оленя с бубном, отчего последний навсегда превратится в Оленя – ездовое животное этого шамана [187, 140–141].

Семантика Оленя как особенного персонажа, объединяющего Верх и Низ, отчетливо просматривается в лечебных амулетах нанайцев, орочей, бурят, эвенков. Такие амулеты могут представлять собой рисунки, фигурки, вещи с символикой совмещения оленьих рогов или головы и изображениями рыб, к примеру, эвенкийский лечебный коврик из шкуры с головы оленя с изображением двух рыбок на берестяном круге [188, 227].

У тюркских народов Олень и Олениха – важные мифопоэтические образы.

Куль Оленя/Лося имел широкое распространение у бурят. Мясом убитого на охоте Оленя или Лося с почестями угощали всех старших по возрасту и положению, а кости тщательно хоронили согласно особому ритуалу и всячески оберегали от осквернения. Олени белой масти считались священными, их ни в коем случае не позволялось преследовать, тем более убивать [32, 41, 72, 207].

В «оленьем» фольклоре башкир сохранились фрагменты архаичных мифов об Олене, переносащем на своих рогах спасенное из преисподней Солнце. Широко представлены сюжеты оборотничества культурных героев и охотников в диких Оленей. Здесь присутствуют элементы генеалогических легенд о предках-оленях некоторых башкирских родов. Прибывание над входными дверьми оленьих рогов входит в орбиту охранительной «оленьей» магии. Символике Оленя-защитника посвящены многие сюжеты башкирского фольклора о чудесном спасении людей, выведенном Оленем в благоприятные земли и основании там новых поселений [143, 333, 343, 357].

У алтайских народов «хозяин Горы» является также и хранителем оленьих стад, он может заключить с охотниками своеобразный договор, нарушив который, люди надолго навлекут на себя гнев «хозяина» и его оленей тоже. Шорцы, сакайцы, карагасы и другие верят в *посвященного* шамана-оленя – хранителя леса. Алтайские шаманы, имеющие духом-покровителем Оленя, обладали самыми резвыми и в то же время надежными бубнами – ездовыми животными [80, 148, 197, 218].

У кыргызов до сих пор сохраняется устойчивая вера в происхождение одного из своих крупнейших северо-кыргызских племен *бугу* от Оленя, точнее от *муйыздүү энеден* – рогатой Матери Оленихи [52, 186, 202], [189, 42–43]. Хотя в кыргызском языке *бугу* – это самец оленя/марала, люди все же почитают больше Мать-Олениху. Как мать народа она готова защищать всех своих детей, но непочтение к ней чревато тем, что Мать-Олениха может их покинуть.

Существует много разных мифологических сюжетов о *муйыздүү энеден*, но везде ее гнев по поводу недостойного поведения людей влечет беду для народа, и никакие жертвы не помогут вернуть ее, так как Мать-Олениха либо уходит навсегда, либо умирает и чудесным образом исчезает [171, 13–16]. В кыргызском народном календаре есть месяц «бугу», посвященный Оленю, точнее самке как Матери-Оленихе [172, 210].

На территории Казахстана культ Оленя/Лося известен с глубокой древности. Олень присутствует практически на всех, за редким исключением, петроглифах. В основном это одиночные изображения или сцены охоты. Особого расцвета образ Оленя достигает в зверином стиле скифо-сакской эпохи. Образ оленя здесь, с одной стороны имеет свои специфические «местные» черты в каждой культуре, входящей в ареал кочевников, с другой, – единый стилистический канон, который «красной нитью» пронизывает все пространство Степного Пояса Евразии [190, 436].

Скифо-сакский Олень чаще всего показан «галопирующим» (хотя на этот счет есть разные версии), в иконографии акцент делается на сжатую, упругую динамику, мощную стилизацию, крупные, четкие массы и рога. Несмотря на определенные композиционные разночтения в образах Оленей «скифских», «кубанских», «филипповских», «жалаулинских», «иссыкских» и т.д. главным здесь всегда выступают рога – гипертрофированно ветвистые, тяжелые, заставляющие животное даже как бы откидывать голову назад [147, 21,33], [191, 41–42], [101, 38–40], [192, 201].

Необходимо отметить, что в сакской культуре Олень вообще олицетворял телесный мир, человека. В древних восточноиранских (сакских) диалектах значение Оленя восходит к эвфемистическому обозначению оленя – *saka* – как «рогатого» (метафорически: «ветвистого»). Далее в кавказских диалектах осет. – *sag*, инг. – *saj* «олень». Оригинальное название скифов *Saka* неотделимо от ос. *sag* «олень». [1, 518–519], [131, 385].

Учитывая имеющиеся на данный момент материальные свидетельства, скорее всего, в послескифский период образ Оленя проявляется крайне незначительно<sup>74</sup>. Возможно, это связано с мощными миграциями и образованием в казахской степи новых государственных объединений, актуализировавших иные анималистические образы.

Полагаем, что к средневековью образ Оленя как такового был в определенной степени вытеснен его более мелкими «аналогами» – сернами, ланями, косулями как более типичными для региона и привычными для восприятия степняков животными. Так, в городах Ясы, Сайрам, Отрар и вообще территории Южного Казахстана были в активном ходу медные фельсы с изображениями лани (XIV–XVI вв.). Надо отметить, что денежные знаки с изображениями спокойно стоящих или вспугнутых ланей и серн были чрезвычайно распространены во всей Средней Азии, особенно Мавераннахре [104, 61, 62].

Сакральный образ Оленя отчасти смог сохраниться в деокративно-прикладном искусстве кочевников в формате орнамента *бұғы мүйіз* – «оленьи рога».

Отдельные реликты «оленьей» охранительной магии сохранились, став частью исламского религиозного контекста. В Центральной и Средней Азии, как и на Ближнем Востоке, талисманы, амулеты и обереги играли и играют существенную роль. За долго время в рамках ислама, вобравшего в себя семитские, эллинистические, индийские, иранские традиции, стала складываться

<sup>74</sup> Однако мы не можем это утверждать однозначно, так как при открытии каких-то новых материальных свидетельств с образом Оленя, необходим пересмотр этой точки зрения.

собственно мусульманская магия, пришедшая на смену доисламским практикам. Так появилась *'илм ал-гайб* – наука (или искусство) постижения сокровенного. В ее орбите и сейчас процветает *'илм ал-филактират* (φουλαχτήρια) – искусство изготовления талисманов. Так, если нужно было во сне увидеть местоположение сокровища, обезвредить врага, защититься от злословия и клеветы, то проводились определенные манипуляции с куском именно оленьей шкуры [193, 41, 60, 61].

120 В казахском *баксылыке* образ Оленя фигурирует, но не так часто как другие животные/птицы. Скорее всего, Олень является архетипическим символом и устойчиво присутствует в культурной памяти, но, так как он – не промысловое животное, а больше сакральное, его образ слегка потускнел, но не забылся. Известно, что еще в середине-конце XIX века *баксы* обращались к Оленю в шаманском призыве [124, 320]. Вероятно, это также еще зависит от региона. В Восточном Казахстане (горнолесной ландшафт, культурная общность с алтайскими народами) культ Оленя представлен более целостно.

В казахском фольклоре образы Оленя и Лося хоть часто и в опосредованной форме и сейчас сохранили свое сакральное значение. Известная поговорка «Кто за лосем пойдет – в цветах будет; кто за кабаном пойдет – в грязи будет» [65, 463] – яркий пример устойчивости древней «оленьей» символики.

В художественном пространстве современного Казахстана образ Оленя представлен не столь выпукло как Волка, Тигра или Архара, но он присутствует. Часто «оленья» символика проецируется на образы Ланей, Серн, Сайги и Джейранов. У казахов часто встречаются женские имена, так или иначе, воспроизводящие семантику этих животных – Куралай (глаза огромны как у сайгачонка), Джейран, Марал (Олениха), Акмарал (Белая олениха), Бөкен (Серна) и т.п.

В казахской литературе и песенной культуре сравнения красоты, поступи, изящества движений девушек и молодых женщин с грациозностью лани ил серны – частое явление. В традиционном и неотрадиционном казахском женском танце обязательным элементом являются хореографические реминисценции изысканной пластики ланей и серн.

Особенную популярность образ Оленя/Лани/Серны имеет в современном графическом дизайне. Стилизации, в том числе и некоторые иконографические проработки/заимствования из скифо-сакского звериного стиля часто становятся идейным и визуальным ядром логотипов и товарных знаков.



## 1.1.4 Нижний мир – хтонические существа

### Змея-Змей / Жылан

Вероятно, в мировой мифопоэтике Змея – самый противоречивый и многообразный персонаж. Практически в любой культурной традиции Змея не просто входит в местный сакральный бестиарий, но играет там ключевую роль. В мировом масштабе культ Змеи известен как *офиолатрия*, ему посвящено множество научных исследований, но эта тема до сих пор открыта и в орбите зоолатрии в целом является самой сложной.

В настоящей работе не ставится цель осуществить подробный сематический анализ образа Змеи на основе большинства мировых мифологических и фольклорных традиций. Нашей задачей является выявить общие, наиболее устойчивые символические смыслы образа Змеи и посмотреть, насколько они сохранились, проявлены или видоизменены в тюркской/казахской мифопоэтике.

Змея традиционно персонифицирует подземный/подводный Нижний мир и, скорее всего, является наиболее архаичным образом в мифопоэтике. Любые мифы творения начинаются с сюжета о первичности на космическом уровне Хаоса, на планетарном – Воды. Только потом формируется Порядок, а Земля хоть и создана, но находится под Водой, откуда должна быть поднята на поверхность<sup>75</sup>. В гелиопольской версии древнеегипетского мифа творения сказано: «Не существовало еще небо, и не существовала земля. Не было еще ни почвы, ни змей в этом месте. Я сотворил их там из Нуна, из небытия. Не нашел я себе места, на которое я мог бы так встать...» [194, 6]. Мы видим здесь, что, во-первых, Змеи – единственные, кто упоминаются в космогоническом действе; во-вторых, они прочно связаны с Нуном – небытием, первородным Хаосом, на земле они покажутся только тогда, когда сама земля окажется на поверхности, но при этом они уже есть<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> См. мотив ныряльщика в подразделе об акваорнитоморфных персонажах.

<sup>76</sup> Гелиопольский миф творения принадлежит к, так называемой, развитой, зрелой мифологии. Другие многочисленные мифы творения от Америк до Австралии содержат тот же самый сюжет с незначительными вариациями.

Змея с ее естественной средой обитания является олицетворением и Хаоса, и Воды/Земли. Земноводная природа Змеи позволяет ей быть универсальным созданием, обладающим одновременно созидательной и разрушительной силами (из Хаоса рождается Порядок, из Тьмы – Свет, из Вод – Земля). Все это формирует символику Змеи как персонификации Воды, архетипического женского начала, материнского творящего лона, способного породить не только совершенство, но и уродство. Дождь, как небесная вода, и родники/ключи как подземная вода, подземные/подводные пещеры, – все это так же соотносено с образом Змеи.

При этом Змея дуальна, так как связана также с мужской символикой оплодотворения, разрушительной силы и огня. Изображения, относящиеся к концу верхнего палеолита, и отражение офиолатрии в религиях народов Африки, Азии, Америки, Австралии позволяют получить представление о самых ранних известных нам этапах развития образа Змеи [195, 387].

Приведем несколько основных сюжетных категорий образа Змеи, присутствующих практически во всем мировом мифологическом фольклоре<sup>77</sup>:

*Змея/Змей – владыка водной/подземной стихии* (ведийский Шеша, скандинавские Нидхёгг и Ёрмунганд, шумерская Тиамат, древнегреческие Тифон и Пифон, эзотерический Уроборос, индуистский Вритра, ацтекский Сипатакли, древнеегипетский Апоп, Унгуд - Радужный Змей австралийских аборигенов, ветхозаветный Левиафан, древнетюркский Эрлик и т.д.) [195, 388], [196, 46], [97, 52], [178, 77], [197, 49, 54];

*Змей – искуситель, насильник, похититель, пережиток культа плодородия* (мотив Змея-искусителя есть во всех развитых мифологиях: шумерский Эа/Энки, египетский Сет, библейский Сатана, каббалистический Самаэль и др. Змей – известный фаллический символ, часто являлся воплощением главных мужских божеств, имеющих в мифологиях статус наиболее сильных, мужественных и мудрых (также и самых архаичных) – шумерский Эа, ведийские Индра, Шива, Вишну, ацтекский/тольтекский Кецалькоатль и др. Сюжет похищения Змеем красавиц широко распространен в евразийском фольклоре) [4, 411], [197, 662], [195, 337-388], [198, 183-185], [199, 162], [200, 123];

*хищные птицы-змееборцы* (змееборческий мотив Орла и Змея есть во многих мифологиях, образ Орла иногда может заменяться другой хищной птицей – индуистский Гаруда, индоиранский Симург, центральноазиатский Самрук) [4, 117], [64, 40–57], [3, 258–259], [9, 245], [15, 43], [77, 120];

*герои-змееборцы* (один из самых распространенных сюжетов в «змеином» фольклоре: авестийский Тразтаона; древнегреческие Аполлон, Геракл, Кадм; ведийский Индра; древнеегипетский Нехебаку; христианские Св. Михаил, Св. Георгий, Св. Патрик; славянские Илья Муромец, Добрыня Никитич и др.) [196, 47], [202, 293–294], [199, 190–192], [128, 91, 102];

*Змея/Змей в обрядах перехода* (сюжеты, демонстрирующие участие Змеи/Змея в обрядах перехода практически никогда не проявлены выпукло, а скорее фрагментарно рассеяны в фольклоре: пророчество/сон, предвосхищаю-

<sup>77</sup> Здесь за основу взята типологизация Н.П. Гордеева [196], которую мы несколько расширили и дополнили примерами.

щий рождение героя; само рождение бога/героя от матери/отца-Змея; чудесные деяния героев в младенчестве/детстве<sup>78</sup>; убийство/победа героя над Змеем; брак (чаще всего вынужденный) с дочерью змеиного царя; спасение от смерти дочери змеиного царя; испытания и последующая награда герою от змеиного царя; змеи/ящерицы как спасители и проводники героя в подземном мире; смерть героя от укуса змеи; змеи/ящерицы как свидетели смерти героя и его психопомпы) [196, 47], [203, 229], [64, 138–153], [204];

*культ Змеи и культ предков* (один из наиболее архаичных мотивов, входящих к матриархату, в рудиментарных формах встречается во множестве мифологий, к примеру, змееногие/змееголовые богини-матери богов и героев (китайская Нюй-ва, скифская Апи, древнеегипетские Меритсегер и Рененутет, ведийские Нагини и др.), в некоторых развитых мифологиях представлены более целостно: к примеру, змееногие древнегреческие Кекроп и Эрехтей, индийская мифология Нагов) [205, 232], [206, 66–69], [200, 166–167], [207, 316–320];

*Змея/Змей в обрядах-инициациях* (как и предыдущий, этот мотив также относится к числу самых архаичных. Полагаем, что образ Змея как главного символа «змеиных» инициаций уходит корнями в древнейшие культурные пласты, – время, когда Змей устойчиво почитался как положительный, создающий персонаж – основатель городов, культурный герой, учитель, мудрец, воспитатель неопитов. Реликты таких инициаций сохранились в фольклоре как сюжеты пребывания героев в подземном мире (устойчивая связь Змеи с символикой лабиринта) и их испытание змеиным царем (проглатывание и выхаркивание героя змеиным царем, испытание подземным/адским огнем) с последующей наградой-инициацией, возводящей героя на качественно новый уровень: физическая и духовная закалка как результат вынужденного обучения у змеиного царя, металлические (железные или золотые) доспехи, волшебный перстень или другие магические предметы, навыки ясновидения/яснослышания, вечная благодарность змеиного народа герою и его потомкам и т.д. «Змеиные» инициации практически всегда тесно связаны с кузнечной магией) [208, 57–59], [64, 118–138], [199, 191–192], [128, 103];

*змеиный синкретизм у антропоморфных и зооморфных фольклорных персонажей* (возможно, здесь идет речь о пережитках парциальной магии, так как в мировом фольклоре широко распространены синкретические персонажи с телом, хвостом, головой, языком, глазами Змеи – драконы всех типов, индуистские *макары*, греческие химеры, горгоны и т.п.);

*культ домашней Змеи* (это явление больше относится к практическому аспекту, чем к сугубо фольклорному. В основе находится устойчивая вера в архаичный реликт Змей-охранительниц и защитников. Фольклорный аспект представляют разнообразные сюжеты о вещих снах со змеями, пророчества змей и о змеях, мотивы Змей-хранительниц сокровищ, дома, семьи, конкретного рода или племени. Практическая сторона *мотива домашней Змеи* состоит в многочисленных приметах, поверьях и табу, связанных со Змеями: Змеи как домовые, кормление Змей, чтобы те как можно дольше жили в до-

<sup>78</sup> К примеру, удушение новорожденным Гераклом двух змей, подсланных Герой.

мах, охраняя их, встреча со Змеёй как добрый знак, призыв Змей как символов богатства, запрет на преследование и уничтожение змей и т.д.) [4, 195, 309], [209, 155–157], [210, 171–172], [211, 33–35], [200, 156–157];

«змеиный» анимизм и тотемизм (в мифопоэтике и фольклоре широко распространены генеалогические мотивы о змееногих матерях/отцах (чаще матерях) культурных героев, отсюда легенды о Змеях – покровительницах рода. В этом контексте особую нишу занимает индийская мифология Нагов. Особенность Змеи – регулярное сбрасывание кожи сформировала целые концепции воскрешения/возрождения героев, преимущественно заключающиеся в идее магического преобразования. Наряду со Змеей, здесь также актуальны сюжеты с другими хтоническими сущностями – ящерицами, лягушками, рыбами и т.д. Чаще всего в фольклоре персонажи, сбрасывающие кожу, – женщины/девицы-чародейки. Важную роль также играют мотивы «змеино-го» оборотничества. В индоевропейском фольклоре это обычно женщины, у носителей индоарийских языков часто также и мужчины, что тесно связано с мифологией Нагов) [200], [199, 210–211], [204];

*Змея и медицина* (Змея/й – широко распространенный мифологический символ медицины и врачевания, который и сейчас сохраняет свой изначальный смысл. В основе этой символики находится архаичная семантика Змея как самого магического существа, владеющего тайнами земли, воды и неба. Божеств, обладающих особыми целительной и даже иногда воскрешающей силами, всегда отличает от других наличие у них «змеиной» символики – жезлы, кадуцеи, тирсы, обвитые змеей/ми, змеи в руках и личных атрибутах: шумерский Эа/Энки, греческий Гермес, Афина, Асклепий, Гигиия, иудейский Моисей, индуистский Шива, древнеегипетский Имхотеп и т.д. В фольклоре это разнообразные сюжеты помощи Змей в исцелении, библейский мотив Медного Змия, сюжеты колдовства и гаданий посредством Змей, реальные практики использования Змей во врачебных целях – яд, мясо, кровь и т.д.) [198, 662], [212, 242], [207], [213, 652].

Будучи представителем Нижнего мира, Змея/Змей всегда также соотносится и с Верхним, так как Змея – основообразующий персонаж в Модели мира [214, 85]. Связь с Верхним миром как обителью Добра обычно имеет непроявленный латентный характер (скорее всего, потому что чрезвычайно архаична), очевидным тут является лишь мотив Пернатого (Летающего) Змея, способного соединять уровни Мирового Древа. Семантически Пернатый Змей есть Дракон.

Магический символизм Змеи/я органично вписывается в орбиту шаманской натурфилософии. Интересно, что в индоевропейской мифопоэтике (особенно европейской) образ Змеи более всего связывается с мотивом борьбы божеств/героев Верхнего мира против Змея как персонификации Нижнего [1, 526–527]. То есть, несмотря на всю свою магию, вокруг Змея/и давно сформирован устойчивый негативный символический ореол. Возможно, это отличает, так называемые, развитые мифологии от «примитивных», где Змея/й до сих пор не утратила своей выраженной архаичной амбивалентности, где позитивное творящее начало проявлено более выпукло.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

В индоиранской культурной традиции (как и в целом азиатской, причем на наш взгляд тенденции позитивного восприятия Змеи усиливаются с запада на восток) во-первых, культ Змеи сохранился в более целостном формате; во-вторых, наряду с широко распространенными универсальными сюжетами змеборчества, по-прежнему сильна символика Змея как воплощения мудрости, силы и космической энергии.

В североазиатской и центральноазиатской натурфилософии Змея/й почитается именно как особый мифологический персонаж, парадоксально сочетающий семантику Верха-Низа. Шаманская космогония этого региона уходит корнями в самые архаичные мифопоэтические пласты, «когда мир был един», он не был расчленен на какие-то жестко ограниченные уровни, между которыми практически нет связи. Священный брак Неба и Земли позволял миру быть «текучим», а существам, обитавшим в разных плоскостях, обладать дуальной природой, совмещающей возможности нескольких уровней. Поэтому в шаманском фольклоре так распространены образы духов-помощников в виде оленя-рыбы, змея-птицы, рыбы-зверя, птицы-собаки и т.д.

Якутские шаманы во время камлания призывали «Пегого Змея в три сажени длиной»<sup>79</sup>. Удэгейцы обращались к священному змею-птице [39, 333]. Буряты почитали Солнечного/Пернатого Змея. Эвенки, удэгейцы, орочи, нанайцы и др., по-видимому, считали Змею/я своего рода «открывателем» шаманского призвания и его первым инициатором.

Существовала особая «категория змеи», куда входили начинающие практику шаманы, называемые дрожащими, кружащими или одержимыми духами - *мопин*, *доммакта* (эвенки), *мэуи*, *муэ* (нанайцы, ульчи), были связаны с магией и колдовством. Начинающие шаманы имели одежду и атрибуты с изображением змей (рисунки, ленты, жгуты на одежде, копья, палочки, посохи), символизирующие шаманские способности, а также дороги во Вселенной. В составе первых атрибутов тунгусских шаманов были также жгут (змея) с колокольчиком, символом пути, топор, колотушка для говорения (с изображением змеи, ящерицы или лягушки), иногда бубен, железная подвеска и шаманский амулет, доставшийся от шамана-родственника. В становлении шаманов-колдунов важную роль играли образы лягушки, ящерицы, змеи (символы перехода). У народов Амура составной частью шаманской одежды был пояс с трубами, колокольчиками и подвесками, изображающий змею как символ средней земли. Согласно легенде удэгейцев именно лягушка из лесного озера дает первые шаманские атрибуты – колокольчики, бубенчики, трубы, зеркала [13, 536, 545].

В Средней Азии сохранились отдельные реликты офеолатрии в виде универсальных «змеиных» сюжетов – Змея как родоначальница, змеборчество, похищение красавиц, оборотничество и т.п.: также в формате шаманской и бытовой обрядности. К примеру, у равнинных таджиков в образе Змеи часто являлись людям *пари*. При встрече надо было пристально посмотреть на нее

<sup>79</sup> Надо отметить, что шаманы часто призывали именно пегих/пестрых животных и птиц. Возможно, «пестрые» духи-проводники обладали большей способностью передвигаться вдоль шаманского Древа.

не менее трех раз подряд, если змея не исчезнет, значит, это просто змея, а не *пару* [215, 48]. У земледельцев считалось также, что при открытии шаманского дара часто во сне приходят желтые и белые Змеи, любящие иногда принять облик молодой красивой женщины [122, 108].

Очень интересна связь Змеи с охранительной магией в представлениях узбеков и таджиков. Есть легенда, что однажды Мухаммеда укусила за палец змея, пророк сплюнул яд на землю, где тотчас выросли лук и красный острый перец, которые с тех пор почитаются как сильные обереги от темных сил. На одежду, особенно детскую, принято было нашивать изображения лука и перца, однако, они не призваны отпугнуть змей, а напротив – показать им, что их носитель «свой», тогда Змеи просто проследуют мимо [121, 40–41].

В Средней и Центральной Азии защитная символика Змеи и других земноводных (жабы, лягушки) имела широкое распространение: в женских и детских ювелирных украшениях стилизованный мотив змеи – один из наиболее значимых. Образ Змеи был особенно гармоничен в браслетах со змеиными головками (скорее всего, здесь есть связь с образом Мирового Змея – Уроборосом, символом вечности)<sup>80</sup>.

Изображения Змеи украшали спины детских халатиков туркмен, дештикипчакских узбеков и других народов, в том числе, проживающих на юге современного Казахстана. Лягушки, жабы и ящерицы изображались на массивных браслетах и кольцах хивинских узбеков, особенно часты были жабы как символ богатства [85, 285]. Здесь также изображения земноводных были призваны отпугнуть зло, но не самих змей, которые принимали носителя таких талисманов за «своего», охраняя его.

Тюркоязычные народы унаследовали сакральное понимание Змеи/я как особого существа, способного объединять Верх и Низ, архаичного тотема, который, будучи смертельно опасным, является также одним из наиболее мощных защитников. К примеру, древние китайские хроники повествуют, что племена жужаней ведут свое происхождение от червей/змей [202, 306].

Некоторые прототюркские народы Сибири почитали Змею как особый родовой тотем, совмещающий миры, и здесь интересна зооморфная интерпретация этого в виде странных существ полукозлов-полузмей с головой горного козла и спиралевидным змеиным туловом со змеиной головой на «хвосте», распространенных в тагарской и таштыкской эпохах III-I до н.э. [216, 163].

У калмыков «змеиная» магия является частью традиционного знания – фольклора и бытовой обрядности. Особо почитались рогатые и многоголовые змеи. В фольклоре широко представлены сюжеты о змееустах и возможностях, которые дает знание змеиного языка. До сих пор в народе известно множество примет, связанных со змеями: встреча со змеей предвещает добро, сулящее изменение в образе жизни человека. О таком человеке узнавали быстро, о нем говорили, что он счастливый человек, что в его доме с этих пор поселится «*кишг*» – счастье. Человек, которому змея подарила свои

<sup>80</sup> Прим. автора.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

рога, должен был сшить маленький мешочек и там их хранить, положить около бурханов, предварительно окропив его молоком, а также символически подарить рогам одежду (*оскаль*) – кусочки ткани белого и желтого цветов. С этого времени человек имел право заниматься лечением. По представлениям калмыков, со змеей может встретиться не всякий человек, а только человек с хорошей кармой, с добрыми чувствами [217, 75–76].

Есть сведения, что кыргызские шаманы обращались в своих призывах к Змеям, однако в большей степени это характерно для тянь-шанских (северных) кыргызов [171, 49]. В эпосе «Манас» главный герой имел тигриную шею, змеиные веки и волчьи уши [52, 227].

У башкир арабские путешественники в X веке отмечали наличие почитания Змей как родовых тотемов (наряду с рыбами и журавлями) [218, 130–131]. *Ырыу ыйлан* или «змеиный» род являлся крупным племенным объединением башкир еще в XIX веке. В башкирском фольклоре до сих пор бытует персонаж *юха* – змей-оборотень, принимающий вид красивых девушек и юношей. Наиболее долгоживущие змеи по башкирским поверьям, в конце концов, превращаются в аждаха – дракона. Также широко бытовали всевозможные табу на убиение лягушек, жаб, ящериц и змей. А если все же приходилось убивать змею, то ее надо было непременно развернуть брюхом вверх к небу, чтоб не начались проливные дожди, вредящие урожаю [48, 29, 65, 75, 110].

На территории Казахстана образ Змеи известен еще с неолита<sup>81</sup>. Судя по петроглифам этого периода, скорее всего, образ Змеи тесно связан с водной стихией и идеей добывания и хранения для общины водных источников. В наскальном искусстве бронзового века уже превалирует агрессивный образ змеи и происходит трансформация прежней идеи – связи этого персонажа с водной стихией. В мифологическом сознании сущность змеи связана со смертью, уничтожением живого, с представлениями о темных и неведомых хтонических существах – обитателях нижней сферы мироздания.

Серпентоморфный персонаж в наскальном искусстве эпохи бронзы встречается гораздо чаще, чем в петроглифах последующих периодов, но никогда в количественном отношении не преобладал на фоне других анималистических образов [219, 36].

В скифо-сакский период образ Змея занимает важную позицию в мифопоэтике (мотив змееногой богини-матери) [202, 295], но, являясь одним из наиболее архаичных, в эпоху железа уже значительно уступает в «популярности» другим персонажам – копытным и кошачьим/орнитоморфным хищникам. В сакском зверином стиле Змея присутствует, но не масштабно. В облачении иссыкского Золотого Человека Змея фигурирует на кинжале [101, 40, 93] и в золотой гривне в форме змеи с тигриными головами.

<sup>81</sup> Самыми ранними петроглифами-изображениями Змеи являются рисунки, органически вписанные в структуру поселения Коскудык I на Манкыстау, возникшее, вероятно, на рубеже 5–4 тыс. до н.э. Это фигуры змей, выполненные в виде глубоких желобков. На поселении Коскудык II, расположенном рядом, среди желобков хорошо просматриваются изображения двух змей, ползущих в одном направлении. [218, 32–32].

Казахи-кочевники унаследовали культ Змеи от тюрков и прототюрков в уже сильно усеченной форме. Мы не беремся объяснить это явление, но вероятно, из-за того, что офиолатрия – практически самый архаичный элемент всей зоолатрии, тесно связан с землей и земледельческой обрядностью, к началу средневековья у степняков-кочевников образ Змеи четче всего сохранился в нематериальной плоскости – мифопоэтике, целительских практиках и бытовой обрядности; в материальном контексте как воплощение защитной магии и преимущественно в ювелирном искусстве<sup>82</sup>.

128 Примечательно, что у казахов-кочевников Змея/й всегда выступал позитивным образом, помощником, наставником. Змея всегда символизировала сакральные силы Воды/Земли и всю виды магии, связанные с этими стихиями. Все уважение, испытываемое казахами к Земле и Воде, проецировалось на Змею, и здесь сохранился до сих пор целый комплекс табу, поверий, примет и практических действий. Так, змею, заползшую в дом, ни в коем случае нельзя было обижать, тем более убивать (*жылан көрсең, ақ құйып шығар*). Нужно было полить на голову ей молока (*ақ*) и с почетом выпроводить [63, 122], [221, 150].

Об устойчивости у казахов офиолатрии на бытовом уровне свидетельствуют этнографические описания колхозной повседневности 70-х годов прошлого века: если на ток приползала змея, ее не убивали, а осторожно лопатой отбрасывали в сторону или выливали на нее молоко. Если змея вползала под кучу зерна, то этому очень радовались, ибо в образе и собаки, и змеи, и даже человека непривлекательной внешности могли явиться *Дикан-баба* или *Кыдыр*<sup>83</sup>. Если же приползала «белая змея», это считалось бесспорным признаком явления *Кыдыра* (или *Дикан-баба*), а значит, и увеличения количества зерна, благополучия в хозяйстве, достатка в семье до следующего урожая. По этому случаю в честь *Дикан-баба* резали ягненка или козленка и устраивали жертвенную трапезу – *кудай тамақ* [156, 62–63].

Также в Казахстане (особенно южных регионах, где крепче связь с земледельческой ментальностью) до сих пор бытует традиция заговоров/заклинаний (*арбау*) змей, осуществляемых муллой. Если Змея заползет в дом, то мулла берется чтением заклинаний сделать ее «безвредной», «связав язык». Другим заклинанием он «развязывает» ей язык и, змея покинет дом, не причинив вреда, но прежде хозяева непременно угостят ее кислым молоком [221, 150].

<sup>82</sup> Отметим, что в соседних земледельческих культурах (узбеки, таджики) культ Змеи имеет больше материальных воплощений. В частности, у узбеков Хорезма и Ферганской долины в период с II тыс. до н.э. известны каменные изваяния/амулеты сплетенных двухголовых змей, а в Чачском оазисе были широко распространены керамические изделия, декорированные лягушками, рыбами, жабами и ящерицами (V–XVII вв.). В археологических находках средневековых поселениях и городов Юга современного Казахстана тоже можно встретить образцы такой керамики, но они, скорее всего, завезены из соседнего Чача. (*Полевые материалы автора, собранные в музеях Узбекистана*). Об изображениях Змеи у туркмен можно почитать здесь [220].

<sup>83</sup> *Кадыр* или *Хазыр* – *Хизр* – святой *наби*/пророк в исламской культуре, покровитель скота, земледелия, странников, воды, богатства и т.д. *Дикан-баба* – скорее всего, мифический покровитель земледелия и урожая в Средней Азии.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Корни этих традиций следует искать в тюркской мифопоэтике, где *Мар-ата*, *Жылан-баба*, *Жылан-бапы-хан* – эпитеты Царя Змей призваны отметить его как особое, священное существо – носителя мудрости и самой сильной и древней магии. Владыка Змей – не просто фольклорный персонаж, это – древнейший тотем, первопредок, защитник людей и наставник героев. В казахских сказках Бапы-хан – инициатор сакрального обряда воинского «героического» посвящения [63, 122–123].

В контексте «змеиной» символики чрезвычайно интересен старинный казахский инициатический ритуал «*Жылан кайыс*» (змеиная кожа). По мнению некоторых отечественных специалистов<sup>84</sup>, обряд входил в орбиту древних кочевнических военных традиций и был некогда повсеместно распространен в казахской степи, затем полностью забылся, лишь в некоторых регионах сохранившись на уровне фрагментов, почти утративших свое прежнее значение [64, 118–138], [222]. Ритуал был тесно связан с кузнечной магией и представлял собой обряд перехода мальчика на качественно новый уровень развития, где кузнец выступал в роли импровизированного Бапы-хана, а кузница полная огня и железа являлась проекцией змеино-подземного царства.

В период этнографической реальности защитная «змеиная» магия у казахов представлена некоторыми орнаментальными мотивами – *жылан*, *жылан бас*. Объемная стилизованная композиция *жылан бас* (змеиная головка) представляла собой важный и сильный оберег (иногда в силу табуирования прямого обозначения змеи, такую подвеску называли «*түймешек*» – пуговичка). Обычно его использовали преимущественно женщины и девушки, украшая волосы и головные уборы, к примеру, – свадебное *саукеле* [223, 310], [24, 67, 95, 341], [224, 98].

Помимо серебряных «пуговичек» – *жылан бас*, так казахи называли еще и раковинки каури. Кочевники считали их мощным оберегом, имеющим преимущественно женскую природу. Каури-*жылан бас* широко использовали не только в ювелирных украшениях, но в украшении одежды обоих полов и даже в декоре конской сбруи, чтоб защитить скакунов от сглаза и порчи [85, 288–289].

В современной художественной культуре Казахстана образ Змеи сохранил определенную долю своей архаичной сакральности. В основном семантика Змеи включает в себя целительную, охранительную и в малой степени инициационную символику, а также смысл древнего священного женского начала, женской подземной/водной/подводной и лунной магии.

<sup>84</sup> Т. Асемкулов, С. Кондыбай, З Наурзбаева.

## Рыбы / Балық

Рыбы, вероятно, не менее архаический персонаж, чем Змея. В мировой мифопоэтике, будучи представителем Нижнего мира и обитая в воде, Рыбы возникли ранее других живых существ (возможно даже раньше Змей), они были свидетелями мироустроения и, согласно некоторым евразийским, североамериканским мифам и легендам народов Океании, сами принимали непосредственное участие в поднятии земли с морского дна (носили на поверхность фрагменты донного ила, пока не создали маленький островок суши). К тому же во многих мифологических традициях мира земля покоится на спинах гигантских рыб (иногда это черепаха, но чаще все же именно Рыба) [225, 878].

Рыбы – важный персонаж в палеолитическом искусстве Европы. Вероятно, они часто связывались со Змеями, так как иногда схематическое изображение змей помешалось над Рыбами [157, 66–67]. Возможно, первобытные люди пытались так структурировать Модель мира. В эпоху энеолита количество изображений Рыб возрастает.

В самых древних индоевропейских диалектах (хеттский, др. индийский, др. греческий) слово «рыба» соотносится с понятием «земля» и «подземный» [1, 536]. Это еще раз доказывает хтоническую сущность и прямое отношение Рыб к семантике Воды как женского начала. Скорее всего, в Евразии культ Рыб берет свое начало в Передней Азии. Безусловно, петроглифические изображения Рыб рассеяны по всему миру, их концентрация зависит от близости к водоемам, рекам и морям, но «рыбья» мифология формировалась все же в лоне, так называемых, «колыбельных цивилизаций», возникших в поймах крупных рек.

В мифопоэтике народов Передней Азии и Ближнего Востока (особенно культур Плодородного полумесяца) Рыбы являются обязательным символом наиболее важных божеств и героев, имеющих статус Демиургов, культурных деятелей и великих цивилизаторов. К примеру, шумерский Энки часто изображался с рыбьим хвостом или в человеческом облике, но с неизменными рыбами и стилизованными водами. Шумеро-аккадский культурный реформатор и наставник людей У-ан (Оанесс) – человеко-рыба. Культ Иштар (Инанны) включал в себя «рыбью» магию. Хеттский бог Солнца изображался с Рыбами на голове и т.д. [226, 61].

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Рыбы как обитатели Вод, изначально – первородного океана, считались самыми чистыми, непорочными существами, способными также снимать чужие грехи. Древний ассиро-вавилонский обряд поклонения богу Солнца Уту-Шамашу включал в себя предписание плюнуть в рот рыбы, чтобы она унесла грех человека в водную бездну. Результатом выпуска рыбы должно быть исполнение всех желаний человека. Человек достигнет желаемого, как бог [227, 101].

Древнеегипетская богиня-рыба Хатмехит, ближневосточная Атаргатис, греческие Кибела, Геката, Афродита также связывались с Рыбами. Отметим, что как символ Нижнего мира, Рыбы в первую очередь соотносились с женским началом и женскими божествами Бездны, Воды и Земли. Скорее всего, боги-мужчины, принимающие облик рыб, были наиболее совершенными и могущественными в своих пантеонах, так как объединяли и мужскую, и женскую символику.

В индоиранской культурной традиции Рыбы также занимали ключевую позицию. Рыбы значились в основании мира (землю поддерживали Рыбы или рыбообразная хтоническая сущность). В ведийской мифологии Рыба (*Матсья*) была первой аватарой Вишну [97, 50, 52]. Рыбье тело, чешуя, плавники составляли тулово индийской *макары* – мифического морского существа, часто являющегося *ваханой* Варуны, Ганги, Камы [228, 142], [161, 144–145].

Уникальные формы архаичного культа Рыб присущи кавказскому региону (особенно Армянскому нагорью). Огромные *вишапы* – изваяния Рыб и стилизованных хтонических существ как духов воды датируются не позднее II тыс. до н.э. и были установлены в древности у подземных источников. В армянской мифологии *вишапы* как злобные духи воды, грозы и бури способны спускаться с Неба или выбираться на поверхность, чтобы тревожить людей. Поэтому получили широкое развитие мотивы противостояния и победы царей-жрецов, а затем и архангела Гавриила над *вишапами* как темными порождениями язычества. Скорее всего, в древности *вишапы* обладали положительной демиургической символикой, однако со временем полярность сменилась в пользу мужского начала, но смысл *вишап* как воплощений хтонической сакральности сохранился. Интересно, что подобные изваяния обнаружены также и в Монголии [229, 408], [230], [231].

Не все *вишапы* – Рыбы<sup>85</sup>, некоторые посвящены образу Быка (рельефное изображение распластанной бычьей шкуры), но Рыбы преобладают. Учитывая, что Бык – также древнейший символ подземной/водной стихии, «соседство» с Рыбами вполне логично. Скорее всего, тандем Рыб и Быка попадает в орбиту евразийской мифологии «зооморфной опоры земли»<sup>86</sup>. В разных евразийских мифологиях Рыбы и Бык в равной степени являются «держателями» земли и, соответственно, ее «колебателями» [232], [233, 12–25].

<sup>85</sup> Большинство «рыбьих» *вишап*, по мнению специалистов, скорее всего, воспроизводят изображения сома.

<sup>86</sup> Термин Ю.Е. Березкина [232], [233].

Мотив Рыб – опоры земли практически не получил развития в Новом Свете и на северо-востоке Азии. Безусловно, Рыбы играли важную роль в мифологии этих регионов, особенно в контексте промысловой обрядности и магии, однако какого-то глобального космогонического смысла не несли<sup>87</sup>.

В целом культ Рыб – своеобразной основы земли характерен практически для всей Евразии, кроме ее северо-восточной части. В тибетско-бирманской и древнекитайской традиции культ Рыб всегда соотносится с творением и удержанием земли, часто фигурирует цветок лотоса и мотив плачущей-смеющейся Рыбы как причины содроганий земли [234, 508–509], [233, 18–19].

Если в Китае культ Рыб вкупе с другими зооморфизмами входил в пространство, так называемой, развитой религиозной системы, то у тунгусо-манчжурских народов и в целом южносибирской мифопоэтической традиции сохранились пережитки более архаичных представлений. На основе изучения этнографических материалов по шаманству разных сибирских и алтайских народов мы рискуем сделать вывод, что Рыбы были чрезвычайно почитаемы, но, принадлежа к самым древним культурным пластам, ко времени этнографических исследований реликты этого культа сохранились преимущественно как символика рыб – основы земли и проводников (психопомпов) в мир духов.

Схожие представления о Рыбах-проводниках существовали у скандинавов, в том числе лопарских нойда. Каждый шаман-нойда имел в Сайво-аймо (стране усопших) трех духов в виде животных: птицу (*saivo lodde*), рыбу (*saivo kuelle*) и оленя (*saivo sarvo*). Рыбы лучше других могли перенести нойду в страну усопших [235, 53]. У тунгусов лучшим проводником в Нижний мир тоже была именно рыба-луо – «источник смерти и несчастий» (*ёлёр ёлюю луо балыга*), имеющая одну голову и два хвоста. Только вскормив слизью этой рыбы воспитываемую душу (кандидата в шаманы), посвящающий шаман мог взять неофита в Нижний мир [142, 38].

В виде синкретических существ образы Рыб представлены более широко. Эвенки, селькупы, нанайцы и др. почитали шаманского *Калира* – полуоленя/лося-полурыбу<sup>88</sup> [179, 21–22]. Рыбы здесь символизировали Нижний мир – чистоту и первозданность. Также в шаманском фольклоре известны как духи-проводники другие разнообразные «модификации» рыбы-зверя.

Возвращаясь к сюжету Рыб – «держателей» земли, отметим, что ямальские ненцы верили, что земля покоится на громадном ките [236, 9]. У селькупов вместо кита фигурировала рыба, похожая на огромную щуку [237, 106, 116]. Мир халха-монголов, ненцев также поддерживался китами и лягушкой, а у манси, хантов, эвенков, якутов это могли быть ерши, щука, окуни и нечто среднее между осетром, тайменем, ершом и сигом [233, 16–17].

Тюркоязычными народами Сибири, Алтая и Центральной Азии культ Рыб унаследован у более древних насельников этих регионов. Вероятно, в древности он формировался на пересечении множества разных традиций – от па-

<sup>87</sup> В мифопоэтике Америк «держателями» земли обычно выступали черепахи и лягушки.

<sup>88</sup> О Калире более подробно можно прочитать в подразделе «Олень» настоящей монографии.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

леоазиатских до индоевропейских и уже к моменту системных этнографических исследований сохранился весьма дискретно, оставшись в мифопоэтике в виде нескольких сюжетно-образных фрагментов и в большей степени в нематериальной плоскости – бытовой обрядности.

Самым устойчивым сюжетом является образ Рыб – основы земли. В тюркских традициях, судя по вариантам, в которых сохранен местный термин, это «*кер-балык*», а в монгольских «*абарга загахан*» или некое синкретическое хтоническое существо. Этимология «*кер*» имеет две версии: «*кер*» – «коричневый»; «*кер*» – «старый, древний, величественный». У калмыков землю держит на спине рыба *Аварга загси*, что соответствует бурятской *Абарга загахан* и монгольской *Аврага дзагасан*. У ногайцев из пены на воде Господь сотворил землю, а земля покоится на огромной рыбе, оставшейся под пеной. Чуваши почитают трех китов. У удмуртов также землю держат три громадных рыбы, когда они отряхиваются, происходят землетрясения. У башкир землю подпирают Рыбы и Бык, также арабские путешественники в X веке сообщают, что у башкир, наряду со «змеиным» и «журавлиным» родами, существуют еще и «рыбьи» [218, 130–131]. У алтайцев, шорцев, бурят также в основании земли находятся одна или более Рыб, создающих землетрясения [233, 14–16].

У иссык-кульских и тьяншанских кыргызов реликты культа Рыб можно отследить в народной ветеринарии и поверьях, основанных на символике Рыб как священных в своей чистоте созданий. Чтобы избавить скот от болезней, с наступлением сумерек загон окуривали дымом от тлеющих на горячих углях рыб или рыбьих костей. Дым от горячей рыбы имел особую силу, исцеляющую животных от всех хворей. При этом хозяин трижды кланялся в направлении угла с рыбой и произносил *бата* – благодарность/благопожелание [171, 49].

Полагаем, чтономадам, учитывая их образ жизни, было гораздо труднее сохранить архаичный культ Рыб в большей целостности, чем разрозненные фрагменты на уровне поверий и некоторых обрядов, преимущественно относящихся к целительской традиции. В отличие от кочевников, у соседних с казахами земледельческих народов – узбеков и таджиков культ Рыб представлен гораздо шире и четче.

Среднеазиатские пережитки почитания Рыб восходят к переднеазиатскому архаическому культу Рыб – наиболее раннему из всех. У всех среднеазиатских народов существовали специальные водоемы со священными рыбами, запрещенных к употреблению в пищу. В регионах, где рыболовство входит в число наиболее приоритетных промыслов, традиции поклонения Рыбам были более разнообразны.

Так, Рыбы как одни из первейших существ, сотворенных богами, считались особенно чистыми (*халал*) и потому способными благотворно влиять на людей. В связи с этим сформировалась весьма жесткая табуация: роженицам сорок дней после родов запрещалось употреблять в пищу рыбу. Рыба как персонализация священного водного/женского плодоносного начала считалась одним из распространенных оберегов от сглаза, злых духов и средством религиозного «лечения» болезней. Согласно «рыбьим» поверьям, из всех раз-

новидностей рыб сазан обладал наиболее мощными магическими свойствами [121, 325–327]. Особо почитался также и сом.

Туркменские шаманы-порханы считали сазана очень эффективным средством в исцелении от мужского бессилия. Лечили путем ритуального поедания сазана и окуриванием больного дымом от сжигания его костей [238, 132].

Пережитки защитной и целительной «рыбьей» магии в Средней Азии присутствуют повсеместно. Достаточно реалистичные изображения рыб и их символика часто фигурируют в реалистических и орнаментальных композициях в разных форматах<sup>89</sup>. Ярче всего это проявлено в ювелирных изделиях с функциями оберегов – подвесках, рельефных изображениях на кольцах, браслетах и украшениях для волос, а позвонки сазана иногда входили в состав ожерелий в качестве сильных амулетов-оберегов [85, 285].

Среднеазиатская «рыбья» обрядность имеет много общего с кавказской. Выше мы упоминали, что на Кавказе еще в глубокой древности сформировались уникальные традиции культа Рыб. Определенные элементы этой архаичной зоолатрии смогли сохраниться вплоть до второй половины XX века. Наиболее яркие проявления культа Рыб связаны с сакральной символикой чистоты, к примеру, некоторые запреты на употребление рыбы в пищу; священные водоемы при церквях с рыбами и практика ритуальных омовений там бесплодных женщин; призыв дождя в засушливые периоды; орнаментированное стилизованными Рыбами женское белье как оберег женского здоровья; изображение Рыбы в качестве древнейшего элемента в орнаменте «*тевзис зурга*»; различные способы лечения с помощью рыб (прикладывание игры и мяса к больным местам) и т.д. [239, 120–122].

У древних кочевников Казахстана Рыбы, вероятно, представляли достаточно важный элемент зоолатрии, так как в мифопоэтике Рыбы указываются в числе «держателей мира»: «земля покоится на огромной рыбе, которая плавает на воде, поддерживаемой силой пара и ветра. Она опоясана колоссальными размерами драконом (Айдаһар), и с краю стоит голубой бык» [240, 242].

Специалисты единодушны во мнении, что в скифо-сакскую эпоху изображения Рыб крайне редки. На данный момент известны только несколько таких: синкретические существа с головами и крыльями Рыб на ножнах кинжала из Мигульновского/Литого кургана (Украина); стилизованные Рыбы из алтайских курганов (Пазырык), в том числе и татуировка в виде рыбы (курган № 5) [100, 32, 40, 53], [101, 80]; один перстень с изображением рыбы из Сибирской коллекции; два артефакта с «рыбьей» символикой из Чиликтинских курганов (Казахстан) – золотая обкладка объемного предмета неизвестного назначения (курган № 5) и фигурка, вырезанная по контуру из тонкого золотого листка (курган № 7) [119, 35, 195].

На основании известных нам материалов, в средневековый период на территории Казахстана образы Рыб практически нигде не фигурируют, исключение представляют только денежные знаки (медные фельсы) с изображением

<sup>89</sup> К примеру, рельефные реалистические изображения Рыб часто использовались в архитектурном декоре.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.1 ДИКИЕ ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

ем Рыб, бывшие в активном ходу в XV–XVII вв. в Сауране, Отраре, Ясах и т.д. В основном это одинарные или парные весьма реалистичные изображения рыб. Необходимо отметить, что, хотя монеты найдены на территории Казахстана, их чекан чаще всего ташкентский, реже самаркандский [104, 148, 158, 216].

Возможно, отсутствие изображений Рыб в материальной культуре казахов-кочевников, хотя бы на уровне орнамента, можно объяснить тем, что в системе жизнеобеспечения казахов рыболовство никогда не играло большой роли, им занимались только бедняки [242, 295]. Скорее всего, на социальном уровне рыба связывалась с наименее значимыми слоями населения.

Как едва ли не самый архаичный элемент евразийской зоолатрии в нематериальной плоскости на уровне определенных фрагментарных поверий (преимущественно в народном целительстве) культ Рыб все же присутствовал в жизни казаха-кочевника. К примеру, в известной казахской поговорке «делай добро и брось его в воду – рыба узнает, а если рыба не узнает, то узнает Творец» [24, 55], можно увидеть, что опосредовано, но Рыба воспринимается как посредник между человеком и Всевышним.

Отдельные реликты почитания Рыб как символа чистоты и женского начала просматриваются в практиках религиозного паломничества на Юге Казахстана. Так, бездетные и больные люди приходят к святыне *Аулие Балыкши* (букв. «святой рыба») <sup>90</sup>, кормят рыб и считают, что с каждым съеденным ими кусочком хлеба сокровенные желания доводятся до Всевышнего и могут быть исполнены [221, 110–111].

В современной культуре Казахстане образ Рыб встречается не так часто, как другие представители степного бестиария, но универсальная семантика Рыб как символа спасения, чистоты, изобилия, удачи, свободы и т.п. широко известна. Символику Рыб можно встретить в казахстанском изобразительном искусстве – живописи, графике и прикладном искусстве, особенно ювелирном.

---

<sup>90</sup> Находится в Сузакском районе Южно-Казахстанской области.

## 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

В этой части нашего степного бестиария будет рассмотрена символика домашних животных, представляющих важную часть картины мира казахов-кочевников. Во многих работах, посвященных домашним животным казахов, говорится о «небесном квартете» – четырех главных для них видах скота: коне, верблюде, баране и корове. С позиции традиционной системы жизнеобеспечения так и есть.

Но если речь идет о семантической составляющей казахской традиционной культуры, на наш взгляд, целесообразно несколько расширить круг домашних животных, имеющих существенное значение для мифопоэтической вселенной казахской степи, добавив сюда образ Козы и Собаки.

Нашей задачей здесь является в краткой форме показать, насколько глубоки символические корни домашних животных казахов-кочевников и на основе каких традиций они сформировались.



## Конь-Лошадь / Ат / Жылқы

В степном бестиарии Коню принадлежит особое место. Для кочевника Конь – его главная опора и основной фактор, определяющий образ жизни и систему жизнеобеспечения. Культ Коня номадов – неотъемлемая часть евразийских традиций почитания Коня.

На данный момент исследования разнообразных граней символики Коня в различных культурных традициях Евразии позволили собрать обширный научный материал. В этом кратком очерке, составленном на его основе, представлены, на наш взгляд, самые важные черты культа Коня.

Первые петроглифические изображения Коня относятся к верхнему палеолиту. Согласно мнению специалистов, более половины всех изображений в верхнепалеолитических памятниках приходится на три класса объектов – лошадь, бизон, знаки. Их них 24 % всех палеолитических изображений относятся к лошади, 15 % – к бизону, 15 % – к знакам. Среди разных животных на стенах палеолитических пещер два основных – лошадь и бизон всегда помещаются в центре. Характерно, что в роли «третьего» животного лошадь и бизон практически никогда не выступают [157, 62, 75, 255].

До 80-х годов XX века считалось, что конь был приручен в южнорусских степях в IV тысячелетии до н.э. [242, 42]. Более поздние археологические открытия позволили точнее определить ареал первичной доместикиции. Так, регионом одомашнивания лошади принято считать территорию от западной части евразийских степей до севера современного Казахстана. Вопрос о том, какой же из древних культур принадлежит первенство приручения лошади, пока остается открытым. Есть сведения о наиболее ранних признаках доместикиции в VII-VI тыс. до н.э. в формате прибельской культуры (Башкортостан) [243, 54–57, 120–121], а также доказанные и на данный момент признанные мировым научным сообществом свидетельства одомашнивания лошади в условиях Ботайской культуры в IV тыс. до н.э. (Северный Казахстан) [244, 3–17], [245, 248–249], [246, 362–363], [247, 77–80].

Самые ранние письменные упоминания о Лошади в индоевропейской традиции датируются началом II тыс. до н.э., причем речь идет о численности воинов и лошадей [1, 545], что, на наш взгляд, говорит: во-первых, об уже давно сложившейся системе жизнеобеспечения, где лошади играли важную роль; во-вторых, о наличии тесной семантической связи между лошадью и воинскими культами.

На основе палеолитических представлений о Коне как носителе выраженной мужской символики примерно с середины II тыс. до н.э. в индоевропейской и индоиранской культурах формируется сложная ритуальная обрядность, связанная с образом Коня как олицетворением воинственного мужского начала, вождизма, царственности, соответственно, Солнца и всей солярной атрибутики.

Практически все центральные мужские солярные божества и герои переднеазиатского, ближневосточного, ведийского, средиземноморского, скандинавского, кельтского и др. пантеонов устойчиво связываются с Конем. Хеттский Пирв, ассиро-вавилонский Мардук, индоиранский Митра, ведийский Индра, древнеегипетский Ра, древнегреческие Кронос и Гелиос, малоазиатский Ваал/Бэл, древнеиранский Сиявуш, скандинавский Один и т.д., – все эти персонажи связаны с Конем, или сами обращались в него или ездили на особых волшебных Конях [242, 32, 37].

В целом, общераспространенная символика Коня заключается в том, что он: а) известный еще с палеолита символ мужского начала; б) воплощение, верховое животное, спутник/наставник наиболее сильных и почитаемых богов и героев; в) персонифицирует солярный культ; г) обладает созидательной позитивной символикой. Также Конь является самой значимой ритуальной жертвой, буквально заменой, проекцией человека – вождя, царя-жреца, на основе чего сформировалась целая философия ритуального жертвоприношения Коня – *ашвамедха*, в тех или иных формах известная с глубокой древности во многих культурах Евразии<sup>91</sup>.

Но отождествление Коня с Солнцем и, следовательно, Средним (как смертное копытное животное) и Верхним (царско-жреческая-божественная семантика) мирами не формирует всей полноты символики этого животного, не проясняет феномена *ашвамедхи* и его столь широкого распространения в Евразии.

Обращение к «конской» мифопоэтике показывает, что в разных мифологических традициях Конь, помимо Солнца, устойчиво ассоциируется с Нижним миром, Водой, женским началом и преисподней. То есть, налицо обратная символика, а сам Конь обладает весьма специфическими чертами разрушителя и убийцы – необузданностью, яростью и тесной связью с миром мертвых. К примеру, в древней индоиранской традиции широко распространен сюжет об огненных крылатых конях, предвидевших свою скорую зависимость от человека и растоптавших его глиняные фигурки, вылепленные Творцом и оставленные сушиться на солнце. Бог создал собаку/к, чтобы прогнать Коней, у которых в наказание отняли крыльев и заставили подчиниться человеку [249, 260]. Полагаем, что истоки «темной» символики Коня следует искать в самых архаичных мифопоэтических пластах.

<sup>91</sup> Наиболее полно концепция *ашвамедхи* сформирована и изложена в ведийской религиозной традиции, в «Махабхарате» есть специальная часть, посвященная этому. См. Махабхарата. Книга четырнадцатая. Ашвамедхакапарва или книга о жертвоприношении коня. Под редакцией Василькова Я.В. и Невелевой С.Л. – СПб: Наука, 2003. – 138 с. [248].

Все, что связано с Водой, так или иначе, сопрягается с женской символикой – бездной, хаосом, стихией. У древнейших индоевропейцев Конь/Лошадь всегда сопровождал женские божества, имеющих статус Великих Матерей – сирийскую Астарту, ханаанскую богиню войны Анат, месопотамскую хтоническую богиню Лабарту и др. Некоторых богинь Средиземноморья вообще почитали в облике Кобылицы – Меланиппу (позже слилась с культом хтонической Деметры), Мнестру и др. Кельты поклонялись Эпоне – «хозяйке коней» [242, 39]. В целом, женских богинь-Кобылиц сейчас известно не так много как мужчин-богов, но зато каждый такой образ очень значителен и многослоен, а главное – чрезвычайно архаичен.

Необходимо отметить, что соотношение Коня/Лошади с хтоническим миром и Конь как жертва – данность, но ее истоки – неизвестны, и эта тема до сих пор открыта. Прояснения требуют два момента: связь Коня/Лошади с женским началом и связь Коня с символикой смерти, нашедшей дальнейшее отражение в натурфилософии ритуального жертвоприношения.

Уже в верхнем палеолите (может и ранее) помимо доминанты лошадей и бизонов над другими животными возникает цветовая дифференциация гендерной символики: бизоны/быки/мужское начало – черные, лошади/женское начало – красные<sup>92</sup>. Это вполне может быть случайностью, однако петроглифическая символика примерно этого же периода из других палеолитических стоянок<sup>93</sup> тоже четко делится по цветам: женские знаки – красные, мужские – черные [157, 63-64], что уже вряд ли спорадично.

Возможно, красный цвет тут имеет семантическую нагрузку крови, жизни, огня как чрезвычайно важного условия для жизни. В целом же, все это всегда составляло символику Великой Матери – хранительницы очага, жизнедавательницы и т.д.

Среди черных «мужских» палеолитических знаков есть, так называемое, «дерево». Существует серьезная теория, известная как «эпоха Мирового Древа», согласно которой Мировое (или космическое) дерево есть образ некоей универсальной концепции, определявшей в течение долгого времени модель мира человеческих коллективов Старого и Нового Света [2, 67], [157]. У нее есть как последователи, так и противники [250], опровергающие универсальность «универсальных» сюжетов. В частности, мотив Мирового Древа не является важным (или же его вообще нет) в разных регионах Нового Света. Но для Евразии и ее древнейших культурных систем Мировое Древо во многом является мифопоэтическим и фольклорным центром. И в нашей попытке разъяснить семантику Коня как ритуальной жертвы тоже.

В ведийской мифопоэтике Мирового Древа центральным сюжетом является весьма сложный мотив Женщины у Мирового Древа как коновязи для Коня/Лошади (др. инд. *asva*) [251, 75]. Связь середины Древа (т.е. ствола, а через него и всего дерева) с копытными последовательно отражена в языке: древ-

<sup>92</sup> Пещеры Ла Ферраси (Испания) и Ласко (Франция).

<sup>93</sup> Пещера эль-Кастильо (Испания).

неиндийское название мирового дерева *asvattha-*, т.е. «лошадиная стоянка», *asvathâna* – «конюшня», авест. *Aspôstânô*. Тот же самый мотив есть в скандинавской традиции: Мировое Древо *Yggdrasil* в переводе - «конь Одина». В мифологических представлениях алтайских народов распространен образ Древа посередине мировой горы, к которому боги привязывают своих лошадей [157, 220-221], [251, 111], [252, 234–235].

Мы полагаем, что здесь мы имеем дело с герметическим действием, которое можно интерпретировать с двух позиций: Древо как мужской символ и привязанная к нему Женщина/Лошадь, вступающая с ним в сакральный брак; Древо – женщина-жертва и Конь/Лошадь как ее эквивалент, буквально – замена.

Возможно, в первом случае, Древо – фаллический символ, а также мифологическая космическая жертва – Пуруша, тело которого расчленяется, упорядочивая Вселенную, а Женщина/Лошадь в священной связи с ним снова воссоздает его (в ведийской традиции часты сюжеты оживления погибшего супруга его женой у Мирового Древа<sup>94</sup>).

Своеобразным плодом этой связи могут быть близнецы, символика которых неотделима от семантики Мирового Древа и Коня – ведийские Ашвины (*asva*), греческие Диоскуры, римские Ромул и Рем и др. [253, 272], [251, 128–132]. Чаще всего в символике Коня (*asva*) у Древа (*asvattha*) близнецов персонафицировали две птицы, либо сидящие в кроне, либо рядом со стволом по обе стороны от него. Но эта версия не проясняет символику жертвы.

В другом прочтении сюжета «женщина–Древо-лошадь» согласно исследованиям специалистов наиболее древних слоев ведийской мифопоэтики, Древо-*ашваттха* является функциональным эквивалентом мирового (жертвенного) столба, у которого убивали человеческую жертву – женщину, позже заменив ее Конем<sup>95</sup>. Это подтверждается целым рядом параллелей, где ключевым моментом выступает изначальное тождество Древа и девушки, приносившейся в жертву и замененной в этой функции жертвенным животным. Известны также ведийские сюжеты о семи женщинах/девушках-жертвах, посвящаемых «богине в дереве», и самые ранние шумерские тексты мифа о Гильгамеше, где ствол Древа (т.е. Срединную часть) символизирует девушка. Такой же образ женщины-дерева *Аан-Алыхчын Хотун* есть у якутов [251, 83, 101–102], [254, 177], [255]. У народов Гиндукуша еще до недавнего времени были распространены поверья о связи бога Сатарама и Дизаны – богини, вышедшей из дерева [121, 260].

Отсюда логичны такие обязательные этапы *ашвамедхи* как священный «брак» царицы с удушенным конем, что призвано специфически материализовать символику плодородия и трансформации. Есть сведения, что в других культурах наряду с конем удушалась также и женщина из числа царских фавориток как антропоморфная проекция Коня. В царских скифских погребениях

<sup>94</sup> Нечто похожее можно найти в Древнем Египте: Исида находит вросшее в большое дерево тело убитого Сетом Осириса и потом оживляет его, после чего у нее рождается сын Гор.

<sup>95</sup> Подробнее об этом можно найти здесь [251].

ниях Причерноморья и Алтая царя сопровождали задушенная фаворитка и кони [256, 26–27].

Возможно, позднее, когда символика женского начала была вытеснена с ключевых позиций мужской, Конь/Лошадь как священная жертва в ритуале *ашвамедхи* стал проекцией мужчины-царя.

Конь, как и Древо, являлся средством для достижения других космических зон. Мировое Древо в архаичном фольклоре всегда имело еще и семантику «реки», «лестницы», «дороги», «пути». [2, 80, 324, 428], [157, 249], [257, 222]. Ритуал *ашвамедхи* с его символикой перерождения и возрождения предполагает не только жертву, но и способ ее «транспортировки» в Высший мир [258, 57–58]. Потому, возможно, Конь/Лошадь был одновременно и жертвой, и перевозочным средством, и провожатым в иной мир.

Символика смерти, сопровождающая образ Коня/Лошади, и связанного с этим негатива в виде представлений о Коне как красной/огненной «адской» Лошади, Ночной Кобыле – демонице, приносящей кошмары и похищающей души [259, 55–56], Конях-людоедах и убийцах, перевозчиках душ умерших и т.п., может быть объяснима двумя причинами: на Коня спроецирован более ранний культ Осла, бывшего сначала у праиндоевропейцев символом плодородия, а потом смерти; на Коня перенесены культовые признаки Оленя<sup>96</sup>.

Дикий Олень как архаический образ-символ объединенного Низа и Верха, психопомп, полуживотное/полурыба – перевозчик через шаманскую реку, наделил Коня многими аспектами своей семантики. Скифо-сакские захоронения Алтая и Причерноморья с конями в золотых масках с оленьими рогами демонстрируют глубину отождествления Коней с Оленями [119, 64], [178, 48].

Выше мы фрагментарно упоминали об удивительно тесной взаимосвязи некоторых индоевропейских аспектов культа Коня и южносибирских, алтайских. В шаманских традициях Северной Азии символика «Древо-Конь-Женщина» присутствует с тем же смыслом, что и в скандинавской, авестийской и ведийской мифологических системах.

Кратко характеризуя роль Коня/Лошади в североазиатском и алтайском шаманстве, отметим, что Конь занимает тут совершенно особое место. Вероятно, ни одно другое животное или птица не имеет такой сильной смысловой нагрузки как Конь. Мы имеем в виду, что почти все зооморфные образы, рассмотренные нами выше, являются различной силы и функциональности шаманскими Мать-Зверем, проводниками в мир духов туда и обратно, но Конь таковым никогда не считался. Конь/Лошадь – всегда провожатый и перевозчик душ только в одну сторону. Он, вероятно, самый важный персонаж в избавлении от особенно тяжелых недугов и погребальной обрядности, так как является самой чистой и энергетически мощной ритуальной жертвой.

У всех народов Сибири и Алтая, практикующих шаманство, Конь – жертва у космической коновязи – шаманского Древа (Мировое Древо). Конь отправ-

<sup>96</sup> Эта точка зрения А. Голана находит подтверждение во многих развитых индоевропейских культурных традициях – ведийской, переднеазиатской, древнекавказской, а также североазиатской [178, 48-49].

ляется в Верхний мир как обмен/выкуп за человеческую душу. За исключением каких-то небольших региональных нюансов, процедура однотипна: Конь/Лошадь, посвященный в жертву, обычно бывает светлого/белого или рыже/гнедой масти. Если речь идет о похоронах чрезвычайно важного лица, то непременно белой (особый «небесный» статус такого Коня обязательно повлияет на благосклонность духов Верхнего мира).

Коня умерщвляют (тут есть разные способы: от ритуального бескровного удушения как в *ашвамедхе* до весьма жестоких [260, 367], [261, 374]), затем в большинстве случаев для продолжения ритуала кости вкладывают обратно в шкуру, создавая имитацию целостности, а мясо становится ритуальным угощением для собравшихся людей. Известны также практики развешивания лошадиной шкуры на деревьях (обычно березах – шаманском дереве, связанном с символикой потустороннего мира). Довольно часты упоминания о деревьях/коновях с обрубленной вершиной<sup>97</sup> (иногда это имитации из березовых шестов, вкопанных в землю) [169, 378], [39, 328, 332], [262, 103–106], [263, 40].

У всех без исключений тюркских народов образ Коня являлся мифопоэтическим и фольклорным стержнем, определившим многие аспекты бытовой и религиозной обрядности. Мы не будем подробно останавливаться здесь на всей «конской» обрядности каких-то конкретных тюркоязычных народов, так как это чрезвычайно масштабный, глубокий материал и достаточно объемно разработанный в современной науке. Но очень сжатый этнографический обзор образа Коня в системе «*конь-жертва-дерево*» позволит увидеть, насколько эта мифорелигиозная концепция глобальна для кочевнической картины мира и как она устойчива во времени. Здесь, безусловно, имеют особую ценность этнографические свидетельства, описывающие монголов<sup>98</sup> «со стороны», так как в орбите бесписьменных культур фольклорные данные не столь достоверны.

По сведениям Киракоса Гандзацеки тюрко-монгольские народы в 1241–1265 гг. хоронили коней вместе с их хозяевами, а когда хотели сохранить память об умершем, то распарывали брюхо коня и через это отверстие вытаскивали все мясо без костей, затем сжигали внутренности и кости и зашивали шкуру, как если бы у него все тело было в целости. Потом, заострив длинный шест, продевали его через брюшину в рот лошади и так поднимали ее на дерево или водружали на какое-либо возвышенное место [264, 53].

И.-П. Карпини (1247) описывал, что монголы непременно хоронят вместе с погибшим воином коня и кобылицу с жеребенком, другого коня съедают, кости сжигают во спасение/насыщение души, из шкуры и соломы сооружают его имитацию на двух/четырех палках, чтобы душа смогла добраться до ино-

<sup>97</sup> Возможно, это призвано быть аналогом срединной («смертной») части Мирового Древа из ведийской традиции.

<sup>98</sup> Необходимо сразу уточнить, что имеется в виду под «монголами». На наш взгляд, наиболее объективна точка зрения П. Рыкина, где степная империя Чингисхана была открытой системой, ориентированной на включение и адаптацию новых групп. «Монголами» становились все, кто обрел свое место в новой иерархии власти, а именно – все провозгласившие Чингиса ханом или добровольно перешедшие на его сторону [264, 61].

го мира и обрести там пристанище [265, 172]. Практически то же самое в то же время наблюдали Винсент де Бове [266, 174], брат Ц. де Бридиа из Бржега [267, 119] и другие представители францисканской миссии, оставившие ценные сведения о поминальной обрядности кочевников [268].

Важным видится понимание дифференциации погребальной и жертвенных лошадей у степняков, а также четкие различия между похоронными ритуалами младших, старших офицеров и ханов. Всех их объединяет культ Коня как жертвы и перевозчика душ, рознит степень масштабности и сакрального смысла сложной обрядности, ядро которой представляет собой семантика архаичной *ашвамедхи* [269, 292–296], [270, 249–255].

Необходимо отметить, что в средневековую эпоху под влиянием тюрко-монгольских завоеваний в Степи сформировалась религиозно-политическая концепция культа Неба, в определенной степени потеснившая шаманство, в недрах которого она, собственно, и возникла [271, 243–245]. Система *Небо/Верхний мир – хан/вождь – Конь/символ и жертва* объединила разные группы кочевников, продолжив древнюю шаманскую традицию уже на новом социально-политическом уровне.

Культе Коня у казахов уходит корнями в архаичные эпохи. Северный регион территории современного Казахстана на данный момент представляет один из возможных самых ранних центров доместикации Коня/Лошади (Ботайская культура). Крупные скопления казахстанских петроглифических изображений Коня/Лошади и всадников (Теректы, Тамгалы, Каракыр и т.д.) свидетельствуют о важности и неизменности почитания Коня в казахской степи. Самые ранние образы датируются эпохой бронзы, поздние – XVII–XVIII вв.

Особый интерес представляет собой урочище Теректы-аулие (Центральный Казахстан) – самое крупное и значимое «месторождение» «конских» петроглифов Казахстана и всей Центральной Азии. 90% всех изображений Теректы представляют собой кони, доминирующие от эпохи бронзы до тюркского периода включительно [271, 7–8], [272, 29–32], [273, 443].

Сакское время отмечено определяющей ролью Коня/Лошади, что засвидетельствовано многочисленными примерами сакского искусства (курганы Иссык, Берел, Чиликты и др.). У саков существовала развитая ритуальная философия *ашвамедхи*, что отмечено в хотано-сакском языке – *asva ratha* – царственный конь как одно из семи сокровищ арийских царей [242, 41].

Полагаем, в тюркское время культ Коня/Лошади только укрепился, так как именно это животное символизировало образ жизни и в целом во многом определяло мифорелигиозный и социально-политический контексты картины мира казахов-кочевников. У последних «конская» мифопоэтика, скорее всего, представлена ярче всех других. Конь/Лошадь – образ, сопровождающий человека от его рождения и до (даже после) смерти, поэтому Конь в прямой или опосредованной форме присутствует едва ли не во всех аспектах фольклора, природно-хозяйственной, бытовой и шаманской обрядности.

Мы не будем подробно останавливаться на «конской» обрядности, так как на данный момент одним из лучших и наиболее полных исследований куль-

та коня у казахов является монография А. У. Токтабаева, составленная на основе его многолетних исторических и этнографических изысканий, большая часть которых – полевые материалы [153].

Нам хотелось бы представить тезисное видение основных и наиболее устойчивых на наш взгляд семантических аспектов, свойственных образу Коня в казахской мифопоэтике:

- Конь и символика Нижнего мира и смерти;
- Конь и Водная стихия;
- Конь и женское начало;
- Богатырский Конь-Шаман.

*Конь и символика Нижнего мира и смерти.* Связь Коня-жертвы с миром смерти в индоевропейской и индоиранской традициях рассмотрена выше, мы только приведем некоторые примеры его маргинальной символики из тюркского/казахского фольклора.

Демоническая стихийная природа Коня/Лошади растворена в мифах и сказаниях. Так, в молитвах на добрую дорогу, путешествие поминали Эрлика и Ульгеня и желали всячески избегать *калин ат* – дикую, лютую, похотливую, бешеную Лошадь. Лошади могут быть безрассудны и необузданны, поэтому они способны топтать хлеб – основу жизни (аналогии с растоптыванием огненными конями фигурок первых людей), поэтому в мире Эрлика их наказывают стоянием на вывороченных оглоблях. Конь может причинять вред человеку, ранить или даже убивать его. Так, Конь нападает и ломает руки девице, отказавшейся выйти замуж за его хозяина. Конь способен угрожать своему хозяину (оторвать и съесть пальцы, руки, ноги и т.д.), если почувствует, что тот не доверяет ему или заставляет сделать что-то силой. Также встречается странный образ *Кара-гула* – похожее на лошадь ужасное существо из пандемониа Эрлика и Ульгеня [274, 73, 1762, 251, 347].

*Конь и Водная стихия.* В этнографический период Конь/Лошадь у казахов с одной стороны привычно считался символом Верхнего мира, Солнца, вождизма и величия духа, с другой – сохранились реликты более древнего понимания Коня как персонификации Воды и Нижнего мира. Отцом Лошадей *Жылқышы-ата* и местом «рождения» у многих тюркоязычных народов (особенно в Центральной Азии) считается водный дух и Вода – озера, реки, чаще всего озера с их застывшей поверхностью-зеркалом и глубиной [275, 159].

У казахов доисламским покровителем Коней и коневодов, иногда известным как *Жылқышы-ата* всегда был *Камбар-баба* – отец Вод. Камбар-баба связан не только с Водой, но и звездным Небом как одноименная звезда, наряду с *Уркер* (Плеядами) игравшая у степняков важную роль в природно-хозяйственном цикле [75, 249], [276, 135–137], [64, 312–314].

В фольклоре встречаются сюжеты о дарении Коней водными божествами-духами наиболее могучим батырам. Кони при этом выбираются из озера. Наиболее полно эти мотивы сохранились в башкирском фольклоре [48, 36–37], [277, 566–567].

На данный момент реликты символики *суын айғыр/суын бие* (водных/морских коней) фрагментарно сохранились только в фольклоре Западного Казах-



стана (Мангыстау) [278, 233], [64, 455–461]. Образы *су айғырлары* (водных жеребцов) известны в турецкой культуре, морские кони плавают как рыбы и питаются камышом [279, 321–322]. У алтайцев известен сюжет о камышовой армии (солдаты, сотворенные из камыша шаманом), противостоящей вторженцам в алтайские горы [274, 278–279].

*Конь и женское начало.* В целом, хтоническая и демоническая семантика Коня уже относится к архаичному женскому началу, но нам важна тут также и взаимосвязь с героинями казахского фольклора. В казахских богатырских эпосах и сказаниях невесты и жены батыров либо сами выращивают и воспитывают для них особых Коней, обладающих особыми способностями, либо выпрашивают у отцов, либо еще как-то влияют на ситуацию. *Гульбарчин (Барчин), Кортка, Кенжекей, Ак-Жунус* и другие избранницы батыров принадлежат к высшей родовой аристократии, обладают не только редкой красотой и статью, но определенными магическими навыками и обостренным женским чутьем. Они способны распознать будущего *тулпара* еще в чреве матери, и тот в свою очередь, принимает их как своих хозяек, как равных. В свою очередь *тулпары*, в отличие от своего хозяина, также чувствуют оборотней-демонов (дочерей *пери, албасты, жезтырнак* и т.д.) и всегда пытаются защитить от них своих батыров [65, 458–459], [64, 207], [280], [281], [282], [283].

*Богатырский Конь-Шаман.* Возможно, батыры, хоть и рождены с особым, «геройским» предназначением, но никогда бы не смогли его исполнить без волшебного Коня – *тулпара*. Основным признаком *тулпара* являются его шаманская природа и крылья. В фольклорных источниках такой Конь обычно еще жеребенком невзрачен, болен или увечен. В отличие от других жеребят, резвящихся на выгоне, он валяется в грязных яслях. Но зоркий глаз невесты батыра или женщины, приближенной к нему, распознает будущего богатырского коня, и выбирают именно его.

Жеребенка растят в закрытой юрте, доступ к нему имеет только женщина (будущий хозяин не допускается), она же его и кормит из рожка, на воздух выводит только ночью под светом луны (так формируются и закрепляются магические навыки Коня). Только после нескольких испытаний в силе и выносливости – копыта должны крошить камень и железо, Конь в прыжке должен порвать или хотя бы надорвать аркан, которым он привязан к талии хозяйки, от ржания должны вздрогнуть горы, одним взмахом крыльев должен перенестись за далекие сопки и т.д., Конь признается *тулпаром* и передается батыру. *Тулпар* обладает развитыми навыками ясновидения/яснослышания, магией и способностью свободно перемещаться между мирами. Все это – грани шаманской природы [65, 457–459], [75, 259], [281], [283].

В индоевропейской традиции типично шаманским созданием является восьминогий конь (Слейпнир – конь Одина). Восьмикопытный шаманский Конь-психопомп известен в фольклоре муриа (Ближний Восток), наиболее могущественные бурятские шаманки возносились на небо на восьминогом коне [9, 164, 344, 424]. Этот же образ присутствует и в тюркском шаманском фольклоре. *Нар-алык* – восьминогий конь спасает обещанного водяному черту сына своего хозяина. Когда черт гонится за восьминогим скакуном,

то по очереди отрубает ему ноги, но *Нар-алык* может лететь и без них [274, 348–349]. Восьминогим был *Шалкуйрык* – конь Ер-Тостика, подаренный ему невестой Кенжекей (вместе с другими знаковыми дарами она его выпросила у отца для будущего мужа).

Магический облик богатырского Коня дополняет его образ змееборца и уничтожителя демонической хтонической нечисти. Божественный/богатырский Конь, затаптывающий змей, – широко распространенный образ в мировом фольклоре и казахском в том числе [251, 111], [284, 138].

146 В настоящее время образ Коня/Лошади по-прежнему актуален. Безусловно, многие аспекты его сакральной символики забылись, некоторые сохранились на уровне пережитков. Но в культурной памяти современных казахов Конь – неизменный символ кочевничества – независимости, широты восприятия, тонкого баланса между природой и человеком.

Семантика Коня является частью государственной символики. Конь – немеркнущий образ свободногономада находит свое выражение практически во всех видах современного казахстанского художественного творчества.

## Верблюд / Түйе / Бура / Нар

Для Центральной Азии образ Верблюда является одним из главных. Возможно, по важности Верблюд способен даже спорить с Конем. Мифопоэтика Верблюда распространяется преимущественно на регионы его естественного обитания – Переднюю Азию, Ближний Восток, Северную Африку, Центральную, Среднюю и Северо-Восточную Азии.

Будучи для Евразии «пришлым» животным<sup>99</sup>, Верблюд смог расселиться по обширной степной, пустынно и полупустынной части материка. На данный момент существуют две разновидности Верблюдов: одногорбый верблюд – дромедар и двугорбый – бактриан. Вопрос о первичности дромедара и бактриана до сих пор остается открытым за отсутствием объективных аргументов в пользу того или иного вида, однако археологические находки Сибири, Казахстана, Поволжья и Средней Азии позволяют сделать вывод, что ископаемые останки предков современных верблюдов были все же двугорбыми.

Определение региона и, соответственно, культуры/р, где ранее всего доместичировали Верблюда, укажет на истоки культа Верблюда и формирования «верблюжьей» мифологии и обрядности. Дромедары запечатлены в петроглифах эпохи мезолита на территории южных регионов Передней Азии, их статуэтки найдены на Крите, юге Месопотамии, Верхнем и Нижнем Египте в периоде Древнего Царства и т.д. [285, 39].

Первые письменные упоминания о бактриане найдены в Месопотамии и относятся к XI–X вв. до н.э. Это сформировало устойчивое мнение, что бактриан впервые был одомашнен именно там и корни «верблюжьей» зоолатрии тоже следует искать именно в этом регионе. Но археологические данные говорят о восточных пределах евразийских степей (Шах-тепе в Таджикистане) и периоде не позднее III–II тыс. до н. э.<sup>100</sup>. Более поздние исследования выявляют еще один центр наиболее ранней доместикации Верблюда – степные поселения андроновцев (северный и северо-восточный Казахстан) XV–XIII вв. до н.э. [285, 40], [286, 84–85].

<sup>99</sup> Прародиной верблюдов считается Южная Америка, откуда они, вероятно еще в плиоцен, до образования Берингова пролива мигрировали через Китай, Индию, Сибирь в Центральную Азию и Ближний Восток.

<sup>100</sup> Заметим, что изображения верблюда не являются объективными доказательствами его доместикации.

Культ Верблюда, скорее всего, формировался вместе с процессом доместикации. Качества этого животного – сила, мощь, выносливость, неприхотливость, превосходное молоко и шерсть, норовистый нрав, отличные «бойцовские» навыки и многое другое, – стали ядром «верблюжьей» мифопоэтики и фольклора.

Примечательно, что большее символическое отражение Верблюд получает в Авесте, доказывая тем самым свою архаичность и важность. Это логично, так как индоиранские народы Турана одними из первых domesticiровали это животное. И, хотя в Авесте упоминаются и дромедар, и бактриан, последний почитаем несравнимо больше<sup>101</sup>.

Так, Верблюд был одним из перевоплощений авестийского бога грозы, войны и победы Веретрагны, который даровал особые навыки и силы Заратустре. Имя последнего можно перевести с древнеиранского как «обладающий старым верблюдом». В самой Авесте Верблюд предстает как «злой», «сильнейший», «обладающий наибольшей силой и мощью среди всех самцов телесного мира» [30, 192], [285, 43], [287, 87].

В индийской традиции Верблюд – давнее почитаемое животное. Изображения Верблюдов и вообще присутствие его в искусстве и фольклоре наиболее распространено в северо-западной Индии (скорее всего, это влияние авестийской традиции). В этом регионе считалось, что Верблюд принадлежит богу Утирайе – «царю верблюдов». Чаше чем самец, фигурирует самка желтого цвета с детенышем и без всадника [182, 171].

Возможно, одной из важных граней символики Верблюда была его защитная функция. В непальском храме Дурги у входной лестницы располагаются пять пар стражей – люди и животные. Первая пара – царь с царицей, затем лошади, носороги, далее нечто львиноподобное, а выше всех помещена пара верблюдов в богатой упряжи и украшениях. Все они являются стражами входа и спутниками могущественной богини. Существует поверье, что каждая вышестоящая пара магически в десять раз сильнее стоящей ниже [288, 68]. Исходя из этого, Верблюд тут – наиболее значимый персонаж. Индийская *макара* и еще одно драконоподобное существо из ведийского пандемониума часто изображались с головой Верблюда [161, 144].

В Аравии Верблюд, помимо того, что он – верховное животное Пророка, еще и до сих пор устойчивый символ спокойствия, вечера и гостей. Согласно старинным поверьям триада «конь-утро-враг» противопоставляется «верблюд-вечер-гость». Воин только тогда становится воином, когда пересеживается с верблюда на коня, поэтому Верблуду сообщается глубокий смысл «мир несущего» персонажа [289,195-196,198]. Верблуду посвящены «верблюжьки» касыды – чрезвычайно интересное явление в ближневосточном фольклоре, с помощью которого конструируется самобытный социокультурный код [290, 165–166].

<sup>101</sup> Сейчас в науке практически нет данных, что существовал культ дромедара, кроме фрагментарных свидетельств у древних семитов в виде нескольких культовых захоронений одногорбых верблюдов. Это дало повод ученым, специализирующимся на Ближнем Востоке, утверждать, что культа верблюда вообще не было. Однако в случае с бактрианом все иначе. У индоиранцев культ Верблюда существовал с древности, а многие его пережитки актуальны и сейчас.

До сих пор в азиатской части Турции (Анатолия) практикуются верблюжьи бои. Это – древний и почитаемый обычай, можно сказать, своеобразный «бренд» этих краев. Считается, что когда-то верблюжьи бои были широко распространены у тюркоязычных народов Малой, Передней, Средней и Центральной Азии, но сейчас сохранились только здесь. Изображения верблюжьих боев встречаются на иранских и могольских миниатюрах уже с XV в. Китайские источники свидетельствуют, что конные и верблюжьи бои устраивались древними тюрками перед обрядами в честь неба. Возможно, по результатам боя предсказывали будущее [291, 223].

И сейчас, согласно древней традиции, в Анатолии бойцовые верблюды вставляются на поединки для защиты чести не только одной семьи, а целого рода, поселения, городка. Поэтому можно предположить, что это – отголосок давней традиции почитания Верблюда как символа и защитника большой группы людей, иными словами, олицетворения вождя, предводителя, царя и отца/производителя народа.

Это концепция особенно актуальна для Средней и северной части Передней Азии, где сохранились свидетельства почитания Верблюда как символа верховной власти царя-жреца. Так, во фресках Варахши (Бухарский регион) зафиксирован царский трон, с ножками в виде крылатых верблюдов. Последних принято считать персонификацией Веретрагны [292, 159-160]. Крылатый Верблюд фрагментарно фигурирует также и в росписях Пенджикента [293, 95–96].

Существует еще один важный и практически неразработанный аспект культуры Верблюда у ираноязычных народов Центральной и Средней Азии, который потом нашел свое латентное отражение в тюркской традиции почитания этого животного. Верблюд тесно связан с Водой. Это не выражено явно, скорее опосредовано. Для нас это весьма существенно, так как может помочь отчасти прояснить символику дифференциации Верблюда и Верблюдицы. Последняя в тюркском/казахском фольклоре обладает особым статусом и семантикой.

Так, есть фрагментарные упоминания на уровне фольклорных мотивов о связи Верблюда с небесной водой – дождем и подземными источниками. В основном это характерно для китайской поэзии и фольклора I тыс. до н.э. (период Чжоу) [285, 43], [286, 86]. Однако это может быть только констатацией, а не объяснением. Мы не беремся здесь объяснить истоки этой взаимосвязи, но позволим себе два пассажа: во-первых, если Верблюд – одна из основных аватар Веретрагны – бога ветра, грозы и войны (аналог ведийского Индры), то логично, что Верблюд в полной мере наделяется его божественной символикой. Мы бы это отнесли больше к проявлению мужской природы самца-производителя – необузданности, стихийности и носителя символики оплодотворения земли (женского начала) через дождь (небесная вода).

Во-вторых, в отличие от санскрита, в авестийском существует совершенно четкая дифференциация понятий «самец»/«самка». «Самец» в др. иранском всегда означает «производителя» и имеет одно написание/звучание, но слово «самка» лингвистически принадлежит к другой слоговой группе и образовано от понятий «кормить грудью» и «питать». Если речь идет о человеке,

то это выглядит как *nar/xsaθri* (мужчина/женщина). *Xsaθri* – это «королева» или «королевский». В случае с наиболее важными для индоиранцев животными (конем и верблюдом как анималистическими проекциями царей и цариц), эта семантика проецируется и на них [295, 36].

Очевидно, что этот индоиранский корень стал характерен для разных языков этой группы, в том числе и хотано-сакского, откуда уже распространился среди южных скифо-сакских племен к северу, принеся с собой и эту специфическую культовую символику Верблюда.

150 Вероятно, в сакский период в центральноазиатских степях культ Верблюда был выражен в материальной культуре наиболее полно, чем в предшествующие и последующие эпохи. Нельзя сказать, что Верблюд доминирует над другими животными, его материальных воплощений не так много, но все они несут глубоко ритуальную, культовую нагрузку.

Исследователи выделяют здесь три основных иконографических схемы: одиночные фигуры стоящих, идущих и лежащих верблюдов. Тут существуют различные вариации, в том числе и близкие к геральдическим; сложная композиционная завязка сцен верблюжьей борьбы: а) самцы дерутся между собой; б) битва верблюда с волком; в) терзание Верблюда кошачьими или пернатыми хищниками; и изображение только верблюжьих голов, что можно встретить на ручках сосудах и в качестве заверший жезлов и псалиев [285, 41–42], [286, 88–89], [295, 70–71].

У древних насельников Казахстана – саков культ Верблюда, вероятно, формировался на основе автохтонных традиций (андроновская культура северного и северо-восточного Казахстана – один и самых ранних центров доместики Верблюда) и ассимиляции южных индоиранских воззрений.

Верблюд почитался не менее лошади. Мы предполагаем, что Верблюд изначально имел какую-то особую сакральную нагрузку, в целом отличную от символики того же Коня. Верблюд, как и Конь, был символом царской власти, вожества, неукротимой силы и военного духа, но, в первую очередь, Конь был ритуальной жертвой, а Верблюд – нет. Наличие в скифо-сакском зверином стиле развитой сюжетной линии верблюжьих поединков свидетельствует об особом статусе Верблюда. Сцен дерущихся между собой коней практически нет, зато мотивы терзания коней хищниками намного чаще встречаются, чем терзание Верблюдов.

Изображения Верблюдов украшают многие материальные воплощения звериного стиля – навершия жезлов, перстни, поясные затежки, декор псалиев, ритуальные курильницы, светильники и другие артефакты [286, 93–99], [119, 42–47, 112, 128, 131, 156, 159], [101, 4, 13, 95], [296, 116, 118]. К началу тюркской эпохи Верблюд все реже получает материальное воплощение, и, скорее всего, тогда же его культ переходит в нематериальную плоскость – обрядность и фольклор.

Казахам были известны и бактриан/*айыр* и дромедар/*нар*. *Айыры* дают больше шерсти, а *нары* – молока, так что казахи разводили обе породы. У айыров самка – *инген*, самец – *бура*, а наров самка – *аруана*, самец – *лок*. В

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

казахском языке до сих пор сохранилось более ста понятий, относящихся к образу Верблюда [23, 224–225]. По степным поверьям Отцом верблюдов является *Ойсылқара*. Этот доисламский дух-покровитель верблюдов с исламизацией степи стал ассоциироваться с мусульманским святым Ваис аль Каруни, сподвижником пророка Мухаммеда [224, 45].

В тюркском/казахском фольклоре Верблюд – известный своим благородством персонаж. Он бесхитростен и щедр. В одной из сказок он отдал оленю свои рога, а коню – пышный длинный хвост только потому, что они якобы были некрасивы. Примерив рога и хвост, олень и конь отказались их вернуть Верблуду, который по своему добродушию не стал требовать их обратно. По этой же причине Верблюд не получил свой месяц в тюркском календаре, будучи обманутым мышью. Есть также очень интересный сюжет о происхождении Верблюда. Его сотворили тибетские ламы из теста как порчу для хитрых монголов, укравших бога Бурхана, но странный облик «зверя из теста» не испугал монголов. Они воспользовались тем, что тесто еще не высохло, победили и увели с собой Верблюда, который стал им служить [14, 19–20]. Из этого незатейливого, на первый взгляд, сюжета следует важный для нас вывод: Верблюд сотворен святыми или приближенными к ним для защиты бога, как его воин и посланник.

Божий посланец – Верблюд у казахов-кочевников считается «объединяющим космическим началом» [73, 24, 32, 37], [297, 109]. Также на него возложена миссия посредничества между Небом и Землей и особые функции освобождения людей от грехов. Поэтому Верблюд – центральный персонаж в похоронной обрядности. Он – тот, кто «отпускает» покойнику его грехи и отвезет его к месту последнего приюта. Ранее по степным обычаям при похоронах особо уважаемого, большого человека – батыра или бия, тело грузили на Верблюда, и весь аул следовал туда, где он решит остановиться. Где животное впервые припадет на колени, там и будет могила. Как правило, такие люди перед смертью сами завещали прибегнуть к посредничеству Верблюда – живого олицетворения Космоса.

В тюркском фольклоре Верблюд часто снабжается эпитетом «небесный» (*тэнгрин теме*). Он же является «производителем» дождя и только от него зависит, какие потоки он низвергнет на землю. При каждом дожде *небесный Верблюд* сдерживает себя, иначе был бы потоп [83, 139]. Так же распространено поверье, что Верблюд – детище Эрлика, который хотел вылепить нечто столь же красивое, как конь, созданный Тэнгри [274, 181].

Семантика Верблюда существенно отличается от символики Верблюдицы. Верблюд – это мужской космос с его неистовой и необузданной природой. В фольклоре часты сравнения устрашающих криков батыров, демонов, драконов с ревом бешеного верблюда. Но при этом же Верблюд символизирует спокойствие, размеренность, неприхотливость и усердие. В сказаниях и легендах часто сыновья ханов и султанов непременно ездят на Верблюдах-бура, что символизирует их статус и силу [298, 109–110].

Особая сакральность сопровождает образ Верблюдицы. Она – ездовое животное и наперсница великих святых, мудрецов и шаманов. Казахам она из-

вестна как *Желмая* – белая<sup>102</sup> одногорбая крылатая Верблюдица, демон ветра [299, 132-133]. *Жел* у казахов одновременно и «ветер», и «демон» (ср. с образом авест. Веретрагны – бога ветра, грозы и войны).

Скорее всего, «демоническая» природа *Желмай* здесь не в ее негативной сущности (ни в одном сюжете *Желмая* не приносит никому страданий), а в ее глубокой архаичности и магических способностях. Суть *Желмай* столь же шаманская, как и у ее всадника. А наездниками крылатых Верблюдиц являлись *Коркыт-ата*, *Асан-кайгы*, *Манас*, а также другие различные мифологические и фольклорные персонажи – шаманы, оборотни, пери, ханши, ханские дочери и супруги батыров [299, 133]. Вспомним семантему «самки» в авестийском языке – «королева», «кормящая грудь» суть «жизнедательница». Поэтому вовсе не случайно наделение Верблюдиц особыми магическими способностями, они – «королевы» все верблюдов, вещие посредницы и наставницы. Возможно, что именно такой образ как *Желмая* – персонификация архаичной «дикой» женщины-матери необходим воину-шаману, чтобы стать «полным», обрести целостность.

*Ак-Тюс* – Белую Верблюдицу и жоака всех других верблюдов потребовала у отца Кенжекей – невеста батыра Ер-Тостика. Раздасадованный отец был вынужден уступить требованиям младшей дочери, наделенной шаманским даром. Ясновидящая *Ак-Тюс* без слов понимает, что на уме хозяйки и становится на защиту ее интересов [283, 11–13].

С Верблюдом связаны многочисленные приметы и поверья, а также табу. К примеру, женщина, ожидающая малыша, могла в своем капризе пожелать чего угодно, но только не мяса верблюда, иначе ее ожидают задержавшаяся беременность и трудные роды. Казахи и сейчас соблюдают негласный запрет покушения на святость Верблюда: из верблюжьей шерсти не валяют напольные ковры, не ткут из нее паласы и не вяжут носки. Такой запрет объясняется тем, что на шерсть верблюда, считающегося священным животным (түйе әулие), нельзя наступать во избежание греха. Из шерсти верблюда можно ткать лишь настенный ковер, делать полотно для халатов (шапан), стеганные одеяла, а также специальные пояса для лечения радикулита и почек [224, 63]. Это лишь некоторые примеры, а в целом «верблюжьи» поверья были так тесно вплетены в повседневную жизнь, что соблюдались казахами-кочевниками, как говорится, «по умолчанию».

Многие и сейчас популярные казахские имена содержат «верблюжью» символику: *Ернар* – одногорбый верблюд, *Акбота* – белый верблюжонок, *Огшук* – годовалый верблюд, *Торум* – двухгодовалый верблюд, *Ботагоз* – верблюжий глаз, *Нарқыз* – девушка-верблюд, *Аруана* – белая верблюдица и др. Примечательно, что женские «верблюжьи» имена все же преобладают.

Реликты культа Верблюда нашли отражение в универсальном средстве коммуникации номадов – орнаментах. «Верблюжий след» – *түйе табан*,

<sup>102</sup> В древнем и средневековом изобразительном искусстве Передней и Средней Азии, Индии, фольклоре этих и других азиатских регионов такая Верблюдица часто белая/светлая или желтая – цвета Неба и царского происхождения/посвящения.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

«верблюжья шея» – *туйе мойын (бота мойын)*, «верблюжий горб» – *туйе оркеш*, «нога верблюжонка» – *бота тир-сек*, – все эти сюжеты окружали жизнь казаха с рождения и до смерти.

Образ Верблюда и сейчас важен для современных казахов. Верблюжье молоко, изделия из шерсти, «верблюжьи» орнаменты, – все это присутствует в повседневной жизни, хотя многое из сакральной символики уже забылось. На волне духовного возрождения многие архетипические степные образы вновь обретают смысл и форму. К ним все чаще обращаются художники и поэты, открывая новые грани самого крупного и выносливого из номадического бестиария образа – Верблюда.

## Баран / Қой / Қошқар

В нашем коротком очерке, посвященном горному барану – Архару<sup>103</sup>, мы стремились обособить семантики дикого горного барана/козла и его одомашненного собрата. Безусловно, истоки этой символики единые, но со временем образ домашнего Барана стал приобретать особые черты. Причиной этому, на наш взгляд, является естественный ход времени и неизбежные процессы определенной десакрализации наиболее архаичных понятий и образов.

Так, согласно этнографическим описаниям, к XIX веку культ горного барана и козла у кочевников-казахов во многом был потеснен образом домашнего Барана, который вобрал в себя большую часть семантики Архара и Теке. Думается, что символика домашнего Барана сосредоточилась вокруг двух основных аспектов: Баран как символ благополучной жизни и ритуальная жертва. Баран представлял Срединный мир и эта символика призвана показать всю полноту бытия – для полноценной жизни в достатке необходима жертва.

Семантика Барана как жертвы иная, чем у Коня. Напомним, что Конь – полноценная замена человеку, перевозчик душ и провожатый в другой мир. Баран тоже имеет смысл замены (ветхозаветный сюжет жертвоприношения Исаака Авраамом), но при этом он – ниспосланная человеку духами-покровителями богоугодная жертва, призванная с благодарностью вернуть небу часть той *хварны/фарна*, которой оно благословило людей.

Ядром почитания Барана в казахской степи, как и повсеместно в Средней Азии, являлась его связь человеческой душой. Именно душа человека выступает основой всей «бараньей» обрядности от рождения человека до его упокоения. Еще с древности среднеазиатские керамические сосуды с ручками в виде стилизованных Баранов или бараних головок как воплощения *хварны* символизировали человека и защиту его благополучной души. Охранительная функция Барана тесно соприкасалась с идеей перевоплощения человеческой души, поэтому Баран как символ жизни был, прежде всего, оберегом [167, 10–13], [300, 44–45].

В Средней Азии и южных регионах современного Казахстана считалось, что сила Барана-кошкара как производителя в его рогах, и она способна

<sup>103</sup> См. очерк «Архар/Теке» настоящей монографии.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

изничтожить порчу и сглаз. Баранов-кошкаров могли держать в домах для охраны детей и взрослых. Существенны были также пережитки парциальной магии, где, помимо рогов, силой полноценного Барана обладали его шерсть и кости (лопатки, позвонки и т.д.) [121, 317].

Каракалпаки, туркмены, узбеки, башкиры, казахи носили с собой клочок овечьей шерсти, гадали на бараньей лопатке. Самые внушительные по размеру бараньи рога подвешивались у входа в жилище, мазары и святилища. Бараньи рога и черепа помещались на столбы загонов для скота. Деревянные орнаментальные имитации рогов служили оберегами детям, девушкам на выданье, узорчатые пластинки из бараньей кости украшали головные уборы женщин, детей и невест, чьи *саукеле* в обязательном порядке декорировались серебряной стилизацией бараньих рогов – символом плодovitости и материального достатка. И практически все убранство юрты несло на себе отпечаток «бараньей» охранительной магии: ковры, кошмы, текстильные изделия, мебель, утварь и т.д. Интересно, что из всех домашних животных Барану никогда не вешали амулет, так как он сам по себе уже был сильным амулетом. У каракалпаков даже баранья кожа обладала чудодейственной плодотворной силой, в фольклоре часты сюжеты о благословенных *пирами*-покровителями женщинах, рожавших сразу по десятку сыновей в «мес» – бурдюке из бараньей кожи [121, 38, 201, 227, 230, 315], [48, 89, 115–117], [301, 44], [85, 282–283].

У казахов каждому из четырех представителей «небесной четверки» *төрт түлік мал* покровительствовал свой дух-отец. Так, «отцом» овец и баранов считался Шопан-ата [65, 449], [302, 208]. В Южном Казахстане мифическим предком и *пиром*-покровителем баранов и овец был Кошкар-ата [221, 102]. Довольно часто Баранов и овец называли «дети Шопан-ата». О богатом приплоде, обеспечивающем достойную жизнь, казахи молили Шопан-ата/Кошкар-ата. Богатство стад проецировалось в человеческое бытие, плодотворность отар сулила и благословение их хозяевам.

Символика Барана как эквивалента материального достатка сопровождала кочевника всю жизнь в виде. В торгово-экономической плоскости денежной единицей являлся Баран. Десять баранов приравнивались к одной лошади, четыре или пять лошадей – к одному верблюду [224, 207]. Баранами отдавался калым, оплачивались различные услуги, пеня, долги, штрафы, ущербы и т.д.

Семантика Барана как ритуальной жертвы имеет архаичные корни. Баран глубоко чтим в Средней и Центральной Азии как богогодная жертва, смиренно принимающая свое благородное предназначение. Считалось, что баран – единственный из животных, кто побывал в раю, потому Всевышний его и выбрал быть заменой человеку.

Баран как обрядовое угощение по торжественным и печальным поводам – неотъемлемый элемент жизни казаха-кочевника. К примеру, в первый день после родов женщине закалывали барана – «*қалжа*», и она должна была первой его попробовать. Если же кто-нибудь ее опередит, то считалось, что у нее могут снова начаться родовые схватки. Шейные позвонки барана, зарезанного для *қалжи*, аккуратно вычищали, нанизывали на прямую палку и развешивали на шаньраке. Позвонки висели до тех пор, пока ребенку не

исполнялось сорок дней. Согласно степным поверьям. Это помогало скорее укрепиться шейке младенца и гармонизировать связь головы и тела [73, 33]. Подобные поверья существовали у башкир, калмыков, ногайцев [143, 405].

Все, начиная с повода и процесса закалывания животного, его разделки, до традиций подачи на стол, имеет глубокий сакральный смысл. Баран делился на следующие части: голова, лопатки, берцовая и предплечная кости, грудинка и задняя часть. Каждая часть обладала своей символикой и предлагалась определенному человеку в строгим порядке. Голова барана доставалась исключительно людям старшего возраста, при этом свято соблюдался обычай, где к голове запрещалось прикасаться тому, у кого был еще жив отец. Только самый старший и по возрасту, и по положению мог ее делить и раздавать ее части: уши – маленьким детям, язык и небо – девочкам и девушкам, заднюю часть *құйымшак* невесткам и девушкам, грудинку *тос* только зятю и так далее [73, 32].

Барана закалывали практически по всем поводам. Если это просьба, моление, заветное желание, то Баран мог быстрее «доставить» мэсседж до адресата; если в дом приходила радость, то Баран, будучи ее специфическим воплощением «отправлялся» к праотцам в качестве их «доли»; если повод был горестным, то Баран-душа облегчал путь в иной мир, служил для людей своеобразным объединительным началом.

У казахов сакральные смыслы культа Барана настолько глубоко вплетены в культурную ткань, что в повседневной жизни современных казахов и сейчас живы образные сравнения людей и Баранов. *Қойдан жуас* («спокойнее барана») – так говорят о неконфликтном, сдержанном человеке, *қой мінез* («миролюбивый, спокойный») – обычный «разговорный» эпитет [24, 94]. Даже в таких эпизодических моментах налицо особенная «умиротворяющая» символика Барана.

Весьма показательным здесь выступает обычай примирения двух сторон при особо сложных родовых конфликтах. После длительных переговоров, прошедшие к соглашению стороны устраивали коллективную трапезу, троекратно произносили взаимные благопожелания *бата* и приносили в жертву черного барана. Его ритуальная «казнь» означала конец родовым распрям и наступление мира [224, 269].

В продолжение уникальной «мирной» семантики Барана необходимо отметить комплекс свадебной обрядности казахов. Помимо «бараньего» калыма и обрядового многообразия угощения сначала потенциальных, затем уже реальных сватов, свахи за посредничество, подарков друг другу, в том числе и в виде баранов и т.д., Баран прямо или опосредовано постоянно присутствует в брачном церемониале. Все праздничное убранство юрты, одежды, украшения собравшихся людей в тех или иных проявлениях несли на себе отпечаток «бараньей» магии в виде богатых орнаментов, да и самой ткани. При первой встрече невесты в доме жениха после традиционного *беташара* (обряд «открывания лица») девушка ступала на шкуру белой овцы, что символизировало пожелание ей жизни в достатке, юлагополучии и покое. Затем молодую провожали в юрту мужа за свадебную занавеску *шымылдык*

и усаживали там тоже на овечью шкуру. Здесь уже помимо материальных благ вступала в силу семантика призыва плодородия и многочисленного здорового потомства.

Овечья шерсть (руно) всегда являлась сильным оберегом у всех народов Центральной и Средней Азии. Войлок, окружавший кочевника едва ли не со всех сторон, стал подлинным благословением и почитался как защита в прямом и переносном смысле. Древнейшие в мире войлоки, обнаруженные в Пазырыкских курганах Алтая, свидетельствуют не только о древности этого искусства, но и о его важности в кочевнической картине мира.

Монголы называют войлок *эсгий*, буряты – *һэйы*, калмыки – *шикя*. В тюркских языках существуют два термина – *käsä* и *kidiz*. *Käsä* квалифицируется как ареальное слово, характерное для языков юго-западной группы, содержащих огузские элементы. Тюркское слово *кеча* используют кавказские этносы (армяне, курды, тушины), испытавшие сильное влияние турков; хотя у них сохраняется собственная номинация войлоков (*тагик* у армян, *калав* у курдов, *теке* и *набдур* у тушин и т.д.). В юго-восточной кыпчакской группе тюркских языков распространено слово *kidiz*. Оно также известно у народов Кавказа – аварцев, карачаевцев, балкарцев, ногайцев, кумыков, в сложении которых участвовали кыпчакские элементы. У казахов термином *киіз* обозначают любой войлок или кошму [303, 189–190].

Стрижка овец осуществлялась дважды в год. Сам процесс был многоядным и состоял из всяческих ограничений и обрядов. Подходящими днями считались среда, четверг и суббота. Интересно, что среда и четверг также были основными днями для сватовства. Возможно, здесь есть символический смысл «середины недели», как бы объединяющей ее начало и конец.

Овечья шерсть как руно имеет глубокую и архаичную символику, поэтому начало стрижки ознаменовывалось специальным угощением *қой қырқар*. А сам процесс войлоковаления, в котором участвовали только женщины, был на физическом уровне весьма сложным и энергозатратным делом, но на символическом уровне как пережиток архаичного общинного мировоззрения представлял собой нечто вроде сакрального сообщества с единой идеей благопожелания и зависимости людей друг от друга.

Благодать, дарованная небом, не должна быть уделом только одной семьи, поэтому хозяйка дома, где собирались женщины аула, прятала в кучу шерсти маленький отрез ткани, завязанный узлом, кто и женщин найдет его, унесет с собой часть благодати этого дома. Кроме этого удачница должна в ответ организовать свое угощение для всех уже у себя [304, 37–383].

Сейчас, на волне духовного возрождения традиционные промыслы рассматриваются не только пережитком исторического прошлого, но и действенным инструментом в новой глобальной экономической реальности. Казахские традиции выделки войлока все больше интересуют молодежь, и все чаще становятся надежным экономическим подспорьем для аульчан [305, 90–91].

«Баранья» магия наиболее устойчива не только в фольклоре, но и традиционном орнаменте. Разнообразные сюжеты бараньих рогов – едва ли не са-

мые популярные орнаментальные мотивы у казахов. Ни одно животное не «удостоилось» такой чести. Помимо традиционного *қошқар мүйіз* (рога барана) есть еще *сыңар мүйіз* (один рог), *қос мүйіз* (парные рога), *қанатты қос мүйіз* (крыловидные рога), *кілт мүйіз* (роговидными «ключ»), *қырық мүйіз* («сорок» рогов – ромб с роговидными элементами).

В современной казахской культуре образ Барана по-прежнему актуален. Возможно, потускнела семантическая составляющая, многие, особенно молодые люди уже не знают сакральной символики Барана, но интуитивно соблюдают многие культовые предписания – Баран как поминальная жертва, угощение по разным поводам, подарок при сватовстве или свадьбе, больших торжествах, часть обязательной обрядности на Курбан-байрам и т.д.

«Баранья» символика в орнаментах никогда не исчезала из повседневной жизни. Она повсюду – узорчатые войлоки и ковры, одежда и декор предметов интерьера и быта, украшения в национальном стиле и т.п.

Редкий современный логотип, посвященный какому-либо этническому аспекту, обходится без элементов *қошқар мүйіз*. Именно это является своеобразным идентификационным образом по которому безошибочно можно узнать Казахстан.

## Корова / Сийр

Корова представляет собой четвертый вид домашнего скота, входящий в «небесную четверку» казахов-кочевников. Скорее всего, этот квартет сформировался сравнительно недавно<sup>104</sup>, так как Корова для казахов – животное известное, но не игравшее важной роли в структуре традиционного хозяйства. Только с первой половины XX века и со сменой образа жизни с кочевого на оседлый крупный рогатый скот стал важной частью народного хозяйства.

Несмотря на внушительные показатели мясо-молочной продуктивности за шесть месяцев активной дойки, разведение и содержание коров и быков в условиях кочевого быта и необходимости стойлового содержания, очень затрудняло кочевников. А небольшой ареал выпаса, значительные расходы на корм и низкая скорость движения чрезвычайно затрудняли пастбищный перегон. Эти качества такого вида домашнего скота в XIX – начале XX веков предопределили «социальный» характер крупного рогатого скота, который преимущественно содержали в малоскотных и бедняцких хозяйствах [241, 287–288], [223, 377].

Возможно, это каким-то образом отразилось на символике Коровы у казахов-кочевников, так как к XIX веку – времени этнографической реальности в мифопоэтике, фольклоре и обрядности в большинстве случаев Корова фигурировала как представитель потустороннего мира и соотносилась с Хаосом.

Вообще, образ Коровы обладал весьма сложной и противоречивой символикой. С одной стороны, она была женской ипостасью Быка – очень важного и архаичного животного в номадическом бестиарии, с другой – Корова часто символически воспринималась отдельно от Быка, впитав в себя пережитки и реликты разных оседлых и кочевых культур, что, вероятно, и могло породить некоторую парадоксальность ее семантики.

Для оседлых культур значение Коровы трудно переоценить. Она – древнейший символ женского начала, материнства, «молоко дающая» кормилица. В большинстве древних индоевропейских диалектов семантема «корова» имеет отличное звучание и смысл от «быка». «Корова» – всегда производное от «молока», «жирное», «вымя» [1, 569–571].

<sup>104</sup> По данным А.И. Левшина казахи-кочевники еще в середине XVIII в. практически не имели крупного рогатого скота [223, 378].

Несмотря на это, Корова и Бык – суть одно в женской и мужской ипостаси и выходцы с одной стихии – Воды. Но Бык – символ Воды как необузданной, своенравной стихии, а Корова, скорее, визуализирует «материнский» жизнедательный аспект Воды. Наиболее могущественные богини древнеегипетского, месопотамского, хеттского, ведийского пантеонов обладали чрезвычайно почётным эпитетом «священных коров» – Бат, Хатор, Исида, Нинхурсаг, Нинту, Адити, Ушас и др.

160

И в индоевропейской, и в индоиранской традиции Корова – священный символ Матери-кормилицы. В ведийской культуре Корова была неприкосновенна, ее мясо никогда не употребляли в пищу, а саму ее обожествляли как «дающую молоко». В свою очередь, молоко как производное Небесной Коровы с древнейших времен почиталось как самостоятельный святой объект, способный также дарить частицу божественной милости человеку, его употребляющему.

Хотя Корова имела особый статус и всячески почиталась, ритуальные жертвоприношения Коров были очень редки. Однако известен древний обряд, реконструированный у индоевропейцев и в ведийской традиции, он также существовал еще в римскую эпоху. Самой ценной жертвой считалась «восьминогая»<sup>105</sup> стельная корова, из чрева которой вынимали зародыша. Символика этого обряда до конца не выяснена, но очевидно, что это действие имеет глубоко архаичную природу [306, 550], [257, 238, 324], [1, 572].

Совершенно особая роль отводится Корове в ведийской традиции. «Матерями коров» считались некоторые наиболее почитаемые божества, обладающие также титулами «матерей богов и людей». Корова была отождествлением красоты, женской прелести и сострадания. «Сладко пахнущая», «Корова желаний» – одни из наиболее почитаемых эпитетов Коровы были едва ли не самыми лестными комплиментом для женщин [108, 42–43].

Даже коровий навоз по воззрениям индийцев обладал чудодейственной очистительной силой. Им обмазывали стены внутри жилища, чтобы отогнать злых духов, вокруг домов делались защитные круги из навозных лепёшек, дабы не подпустить змей и прочую хтоническую сущность [211, 31].

Культ Коровы как символа добра, защиты и материального достатка отличает земледельческие народы Средней Азии. О крупном рогатом скоте заботились как о человеке. Если заболела Корова, ей вешали амулет из боярышника в точности такой же, как у детей и девушек. Коров и Быков окуривали испандом<sup>106</sup>, а рождение у коровы теленка отмечали небольшим праздником. Грехом считалось продавать коровье молоко, у кого нет коровы, мог безвозмездно брать его у соседей. Для молока даже существовала особая посуда с фигурными «ушками», куда запрещалось наливать даже воду. Корова была источником счастья и достатка, поэтому и обрела символику «приносящей счастье» [121, 309].

При этом в Средней Азии существовали достаточно редкие упоминания о реликтовой демонической природе Коровы. Таков, к примеру, демон *аламон*, являющийся человеку в виде Коровы. Чтобы изгнать его ставили светильни-

<sup>105</sup> «Восьминогие» копытные фигурировали в мифопоэтике как шаманские животные. Подробнее об этом см. очерк «Конь».

<sup>106</sup> У казахов известен как адраспан.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

ки в коровье стойло. Среди женщин было распространено мнение, что *аламон* является одним из одиннадцати имен *албасты*<sup>107</sup>, а не самостоятельным видом духов [215, 44–45].

У казахов духом-покровителем быков и «блестящегорогих» коров был Зеңгі-баба [302, 208]. Скорее всего, на основе синтеза фрагментарных реликтов архаичной символики Коровы как женского начала, Бездны-Воды, сохранившихся в степи до этнографического периода, и своей медлительности и прожорливости (в сравнении с лошадьми и баранами), Коровы не были столь полезны для кочевников, отчего сформировалось стойкое восприятие Коровы как символа инобытия и Хаоса.

Мясо Коровы крайне редко употребляли в пищу, исключение делалось только во время больших праздников. Считалось плохой приметой во время грозы пить коровье молоко, следовало постучать поварешкой по *кереге*, потом положить поварешку над дверью со словами: «*Саумалық, саумалық, көрдің бе, көрмедің бе жақсылықты, ескі жыл шықты*» («Доеное, доеное, видело или не видело хорошего, старый год ушел»). Довольно прозрачна символика этого обычая, связанного с символом Хаоса, текучей воды. Хаос упорядочивается при помощи поварешки (мешалки, задающей ритм), космической вещи, и кладется она на символ земли – дверь. Молоко нельзя пить во время грозы по той же причине: хаос-гроза и хаос-молоко несовместимы. В заклинании, приведенном здесь, сохранилось не значение коровы как оберега, а напоминание Корове-началу о том, что порядок давно установлен [73, 36–37]. Возможно, опосредованным отголоском восприятия Коровы как детища иного мира является разрешение на употребление говядины во время джута и голодных годов.

В отличие от ведийской традиции у казахов сравнение с Коровой была крайне нелестно и обидно. Маргинальная аура Коровы проецировалась в повседневный человеческий быт. «Медлительная как корова», «неуклюжая как корова», «безрогая корова» – такими эпитетами «награждали» в народе нескладных, несуразных женщин и девушек [24, 118].

«Темная» природа Быка и Коровы ясно читается в традиции наказания согласно *адату*<sup>108</sup> сына, осмелившегося оскорбить или даже поднять руку на родителей. Осужденного старейшинами сажали на черную корову, лицом к хвосту, с привязанным на шею старым войлоком [24, 212], [224, 247]<sup>109</sup>. Войлок здесь символизировал несчастье и позор.

С 20–30-х годов XX века (начало оседлости) Корова стала одним из важнейших домашних животных и имеет такой статус в современный период. Сакральная символика Коровы во многом забылась, оставив фрагментарные пережитки, большинство которых характерны для южных регионов Казахстана, где шире представлены земледельческие традиции.

<sup>107</sup> Албасты - в демонологии тюркских и среднеазиатских народов злобная женская сущность, чаще всего принимающая обличье уродливой обнаженной женщины с длинными распущенными желтыми волосами и обвислыми грудями.

<sup>108</sup> Адат – народное право у казахов-кочевников.

<sup>109</sup> В очерке «Бык» мы упоминали подобный обычай при неудачном сватовстве у казахов-кочевников.

## Козел – Коза / Теке – Ешкі

Выше мы уже рассматривали семантику горного Козла, но считаем целесообразным кратко охарактеризовать символику одомашненных Козла и Козы, которые у казахов-кочевников имели вполне определенный смысл.

В целом семантика домашнего Козла, унаследованная им от своего горного собрата, смогла сохраниться в виде символики самца-производителя, вожака и жертвенного животного. В контексте ритуальных жертвоприношений Козел/Коза числились последними в цепочке «человек-конь-бык-баран-козел» [258, 55].

Древняя смысловая нагрузка Козла/Козы соотносила их с Хаосом и беспорядком в целом. Думается, что корни этого следует искать в символической связи Коз с женским началом и образом Великой Матери. В пользу этой гипотезы говорит известный в Передней Азии, Ближнем Востоке и ведийской традиции сюжет предстояния «одноногого» Козла/Козы у ствола Мирового Древа (Козел/Коза изображается стоящим на задних ногах у Древа и опирающимся на ствол передними, отсюда кажущаяся «одноногость») [251, 112, 114]. Подобный сюжет имеется также в мифологии Эдды.

В очерке «Конь» мы уже сталкивались с символикой Мирового Древа как эквивалентом женского начала, архаических женских божеств и жертвенности, поэтому не будем останавливаться на этом. Исходя из этого, Козёл/Коза, опирающиеся на ствол Древа, вполне логично связываются с культом Великой Матери. Этим также можно отчасти объяснить корреляцию Козла/Козы с символизмом ритуального жертвоприношения. Копытные животные у Мирового Древа всегда имеют смысл смертных жертв, угодных бессмертным божествам.

Во время *ашвамедхи* перед жертвоприношением Коня непременно убивали Козла как последнего из пяти представителей жертвенной «цепочки» [1, 587]. Козел также имел миссию «глашатая» перед богами, возвещающего о готовящейся для них «царской» жертве. Мы полагаем, что это также можно истолковать как стремление побороть первичный Хаос, символизирующийся Козлом.

«Материнскую» семантику Козы можно обнаружить в древнейших мифопоэтических пластах. Такова божественная Коза Амалфея, вскормившая Зевса – сына титанов, который затем обратил ее рог в «Рог изобилия», а шкура стала для него эгидой [307, 53]. В скандинавской мифологии есть аналогичный образ священной Козы Хейдрун – одного из главных символов Вальхал-

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

лы, чьим медовым молоком питаются павшие воины [252, 170], [308, 176]. В мифопоэтике Памира есть образ Дизаны – богини-матери, вышедшей из дерева и доящей Коз [121, 260].

Возможно, первоначальный жизнеутверждающий аспект Козы как матери и кормилицы бессмертных со сменой парадигм матриархата патриархатом уступил место демонической сущности Козы как одной из персонификаций Великой Матери и женского начала.

В Средней и Центральной Азии Козал/Коза входят в число почитаемых животных, но со специфической символикой. Так, у таджиков Козел и Коза имели выраженный шаманский характер. Шаманки-*фолбин* в зависимости от болезни, давали указания резать Козла. Также во время *пириталбон* (букв. «приглашение *пири*» – инициационный обряд при посвящении в шаманы) нужно было принести в жертву именно Козла/Козу, причем желательно желтых (светлой окраски). Это было исключительной жертвой для *пиров* Среднего мира, которые часто оборачивались именно желтыми Козлами. Козел считался *шайтони* (дьявольским), в то время как барана называли *рахмони* (божьим) и он был обычным жертвенным животным при чисто мусульманских обрядах [215, 59].

С образом дьявольской желтой Козы связан очень интересный и малоисследованный среднеазиатский персонаж *сариқыз* (букв. «желтая девица»), являвшаяся преимущественно женщинам. Еще в середине XX века ее привычно причисляли к демоническим сущностям, но при этом ей приносились жертвы в виде желтого/рыжего Козла/Козы, если шаманки считали, что *сариқыз* стала причиной чьей-то болезни.

Ни для одного демона люди такое не практиковали, поэтому в дальних селениях (а не в городах) еще сохранились поверья, что *сариқыз* не демон, а одно из воплощений *момо* – чрезвычайно почитаемого в средневековье женского духа-повитухи [215, 44]. А если взглянуть в еще более архаичные мифологические пласты, то, скорее всего, это – одна из персонификаций Великой Матери.

Во время шаманских сеансов часто приносили в жертву черного козленка, обмазывали его кровью больной женщины (возможно, это было способом лечения именно женщин?) и оставляли так на ночь. Шаманка призывала различных демонов и духов-*пири*, чтобы те вдоволь наелись, слизывая с тела больной жертвенную кровь, а вместе с ней и недуг [215, 67].

В бестиарии белуджей имеется еще один «козлиный» персонаж – *бузланги* («буз» – др. иран. «коза»). Оно имеет облик очень сильного человека, обросшего длинной шерстью, как у козы, с большими, достающими до земли губами (по рассказам ряда информаторов, верхняя губа якобы достает до неба, а нижняя – до земли). По поверью, *бузланги* пожирают домашний скот, иногда и людей. Человека грубого телосложения, обросшего бородой, иногда в шутку называют «бузланги» [308, 228].

Еще во второй половине XX века жители Хорезма практиковали важный для нас обычай, относящийся к бытовой охранительной магии. Хотя обычно

за весь церемониал, касающийся защиты детей и семей, где часто болели и умирали дети, преимущественно «отвечали» женщины, здесь это был исключительно «мужской» обряд. Пять-шесть родных и знакомых семьи, над которой тяготеет такое несчастье, собирались на особую ритуальную трапезу.

В большом котле варилась целиком тушка козленка, с которого только снята шкура и отделены рога и копыта, мясо сильно разваривается. Специфика трапезы состоит в строгом запрете на использование ножей и разгрызание костей. После трапезы кости, рога, копыта и шкуру заворачивали в полотно белой бязи, называемое в данном случае саван *кафан*, и погребали на кладбище [121, 94].

Здесь налицо магический шаманский обряд переноса несчастья из дома/семьи в другое местоположение, в данном случае – козленка. Во-первых, козленок тут – «двойник» заболевшего/умершего ребенка/детей; во-вторых, козленок тут вовсе не случаен, так как это животное уже «дьявольское», и потому перенос порчи на уже «порченное» не принесет беды никакому другому «чистому» живому существу.

Шаманским реликтом тут является также запрет на использование ножей, то есть металла. Козленок должен быть ритуально захоронен, предан земле, культ которой, собственно, находится в основе ритуала. Земля должна «перестать» забирать то, что даруется небом. Ее «успокаивают», отдавая ей положенное – имитацию козленка, мясо съедается мужчинами (эквивалентами Неба), чтобы упорядочить Хаос. Металл здесь предстает земную (женскую), огненную природу и потому является орудием осквернения, грубого вмешательства «металлической» природы в процесс восстановления Порядка<sup>110</sup>.

Примечательно, что у казахов практиковался в точности такой же обряд «переселения» духов болезни в Козла, проводимый *баксы*. Лучшим местоположением был желтый Козел с лысиной на лбу или за неимением такового – черный баран с белой отметиной на лбу. Согласно поверьям, джинны боятся именно такого Козла [124, 308].

У казахов Отцом Коз считался *Шекшек-ата* [302, 208], хотя в народном фольклоре ходили поговорки, что у Коз нет прародителя, потому они такие своенравные и ненадежные. В целом же, у казахов-кочевников сложилось негативное отношение к Козе [311, 227], которая якобы произошла от шайтана, в то время как другие животные имеют свои стихии:

*«ешкі – сайтаннан, «коза – из дьявола,  
қой – оттанбаран – из огня,  
түйе – сордан, верблюд – из земли,  
жылқы – желден, конь – из ветра,  
сыр – судан», корова – из воды».*

<sup>110</sup> О древних ритуальных запретах использования металлических орудий жрецами при осуществлении обрядов см. [310, 256–265], [168, 26–28]

Сама семантика «ешкі» уже включает в себя частицу «еш» – каз. «ничто», отсюда Коза символизирует «Ничто» или Хаос, небытие. У казахов сохранилась пословица, в которой говорится: «ештен кеш жақсы» – «лучше ночь, чем ничто». Также Коза устойчиво ассоциируется с Луной [73, 36]. Луна и Хаос – яркие аспекты женского начала, поэтому Коза и у степняков имеет латентное значение Бездны, а также сохранила дискретные пережитки культа Великой Матери.

Козы считались глупыми и неразборчивыми, потому на водопое овец и коз попускали к воде самими последними после верблюдов и лошадей. Если последние были брезгливы и нуждались только в чистой воде, то Козам было все равно. Они спокойно пили воду, взмученную ими же самими [241, 308].

Несмотря на негативное отношение к Козе, казахи всегда признавали полезных животных. Козел ценился как вожак бараньего стада. [24, 46], [223, 377].

Козел/Коза как олицетворение Хаоса играл центральную роль в древней тюркской игре *көкпар*, активно возрождающейся сейчас. «*Көкпар*» на самом деле не что иное, как архаичный сакральный обряд жертвоприношения; ритуал, живой космогонический и генеалогический миф, священный для тюрков. Исследуя семантику *көкпара*, следует вспомнить этимологию самого названия «*Көкпар*», что в переводе с древнетюркского означает *көк-борі* (серый/синий волк).

Космогонический символизм этой игры заключается в туше Козла, отданной на ритуальное растерзание «волкам» (джигитам). Козел/коза как олицетворение хаоса и тьмы через специфическое жертвоприношение способствовали упорядочению вселенной и торжеству гармонии. Только самые сильные, быстрые и смелые «волки» получали право уничтожить Хаос, поэтому *көкпар* также можно рассматривать как своеобразный обряд посвящения юношей в мужчины и воины. [148, 141–142].

В современном Казахстане символика домашних Козы и Козла ярче всего проявляется в нематериальном культурном наследии – фольклоре, поверьях и некоторых элементах бытовой обрядности. Образ Козы также можно встретить в пространстве изобразительного искусства, особенно живописи и графики.

## Собака / Ит

Собака присутствует практически во всех мифопоэтических и фольклорных традициях мира. Ее образ встречается в наиболее архаичных историко-культурных пластах, и она прямо или опосредованно участвует в самых важных мифологических событиях. В каждой эпохе и культуре Собака воспринималась по-разному, но семантическим стержнем всегда были ее верность, преданность и уникальное чутье. Собаке свойственны разнообразные личины – от мирных до ужасающих, но ее образ до сих пор сохраняет свою магико-религиозную символику.

Семантика Собаки часто пересекается с Волком, так как у них, в целом, единые корни. Древние мифологические традиции часто не дифференцируют эти образы, но определенные различия все же имеются.

Из всех домашних животных Собака дольше всех других находится рядом с человеком. Время первичной доместикации, впрочем, как и регион на данный момент представляют собой спорный вопрос. Также до сих пор не точно не установлен прямой предок, хотя устойчивое мнение специалистов указывает на волка и шакала. Выяснение подробностей затрудняет еще и то, что собаки распространены практически во всех частях света, где существовали или существуют и ныне редкие породы, способные претендовать на прашурство [312, 504–505].

Хотя местом первичного одомашнивания собак фигурировала Передняя Азия и период с XI–VIII вв. до н.э., затем Северная Америка с датировкой не позднее середины IX в. до н.э. [1, 593], новые находки показали, что доместичированные собаки существовали уже в верхнем палеолите не позднее XI вв. до н.э. и, скорее всего, это произошло в пределах Северо-Восточной Азии (Камчатка).

Собаки волчьей породы хоронились вместе с человеком, и в одном из наиболее ранних погребений ей воздавались определенные почести (утробная поза на левом боку, остатки охры, обсидиановый нож) [313, 55, 57, 285], так что, возможно, собаки сначала были спутниками шаманов, а потом уже стали служить всем членам общины.

В древнейших индоевропейских диалектах «собака» и «волк» семантически очень близки и часто имеют схожее обозначение. Это явление характер-

но также и для мифологии, где те и другие могут быть отождествлены. Храбрые воины уподобляются и «волкам», и «псам», они преданны «как собаки», но свирепы «как волки». Псы, как и волки, – одно из самых распространенных обличей в оборотничестве [1, 590–591].

Необходимо отметить, что «волчий» и «песий» культы сопровождают исключительно мужчин – богов войны, героев и воинов. Возможно, сакральная связь именно с этими животными делает из мальчиков мужчин и воинов. Если проанализировать мифологические «песьи» образы, то они всегда будут связаны с войной, кровожадностью, священным боевым безумием и парадоксальной миссией нападения и защиты.

Боги-волки, боги-Псы, люди-волки и люди-псы фигурируют во множестве фольклорных традиций по всему миру. Таковы древнеегипетские боги преисподней и войны *Анубис* и *Упуаут*, восточноевропейский *Кэлкэун*, раннехристианский *Святой Христофор* и другие киноцефалы [314, 73–73], [315, 1016], [316, 1066–1067], [317, 210–211].

Собака – устойчивый персонаж в антропогоническом индоевропейском и индоиранском фольклоре. Основной сюжет многих древних европейских, кавказских, переднеазиатских, авестийских теогонических, антропогонических и этногонических мифов, связанных с Собакой, в целом схож: с рождением и жизнью бога или главного культурного героя/героини (нартовская *Сатана*, древнеславянский *Переплют*, тибетский *Вен Шуй*, древнекитайский *Гаосин* и пятицветный Пес *Паньху*, собаки из свиты древнегреческой *Гекаты*, волки-псы скандинавского *Одина*, древнеиранский *Сэнмурв* и др.) часто связано рождение первого Коня и первой Собаки. Последние известны затем как «старший из коней» и «старший из псов», то есть они – родоначальники всех коней и собак [130, 163–164]. Логично, что Конь и Собака являются самыми близкими существами для человека.

Образ мирно и верно служащей человеку Собаки есть одна сторона «собачьей» символики, другая же тесно связана с темной, демонической семантикой. Адовы Гончие, призрачные Псы, оборотни Осрайге, Фландрийский зверь, Цербер из Тартара, Хельхеймский Гарм и другие дьявольские персонажи индоевропейского фольклора – неотъемлемая часть образа Собаки, корни которой следует искать в самых глубоких мифологических пластах [318, 219], [319, 524], [320, 313].

Все эти персонажи имеют черный или пестрый окрас, неестественно большого размера, некоторые четырехглазы и многоголовы, с их пасти капает пена и кровь (признаки бешенства). Как правило, они охраняют входы в Ад, царство мертвых, запретные для смертных места. Как призрачные Псы являются обязательными участниками Диких Охот.

Как и в случае с символикой Волка<sup>111</sup>, практически все европейские традиции трактуют образ Собаки/Пса как демонический, при этом, не отрицая роли Собаки как верного спутника человека. Полагаем, это можно объяснить тем, что большинство перечисленных нами персонажей являются либо пере-

<sup>111</sup> Подробнее об этом см. очерк «Волк».

осмысленными в Средние века архаичными мифологическими образами германо-скандинавского, ирландского, кельтского и др. фольклоров, либо героями уже средневековых легенд и сказаний (значительная часть каковых, так или иначе, была связана с античным фольклором).

В основе многих старинных сюжетов о Диких охотах, Призрачных всадниках и т.д., то есть действиях потусторонних персонажей, находятся метафорические и мифологизированные описания некоторых аспектов образа жизни тайных мужских социовозрастных и воинских союзов, деятельность которых чаще всего напоминала бродяжничество и разбои, а сами воины уподоблялись Псам/Волкам, вышедшим на ритуальную охоту.

В отличие от европейского «негативного» взгляда на символику Собаки/Пса, практически все азиатские культурные традиции воспринимают «темный» аспект Собаки вполне спокойно. Песьеглавые, собакоподобные существа, как привило, являются духами-покровителями лесов, гор, степей, то есть являются защитниками природного начала. В фольклоре Собаки чаще всего фигурируют как прародители и добрые духи, добровольно взявшие на себя миссию защитников и покровителей.

Китайский пестрый Пес *Паньху* – родоначальник и культурный герой мяо-яо, японский Волк/Собака *Оками* – защитник леса, армянский дух-защитник павших воинов, зализывающий их раны, крылатый Пес *Аралез*, древнеиранский *Сэнмурв* и его многочисленные среднеазиатские и тюркские аналоги *Сумург*, *Самрук*, североазиатский и тюркский птицепёс *Кумай/Хумай* и т.д. [321, 703], [322, 81], [323], [324, 15–16] – все они обладают позитивной жизнедеятельной и защитной символикой, являются первопредками, наставниками героев, спутниками и ездовыми животными женских божеств в статусе Великих Матерей – *Умай*, *Амбар-ана*, *Айысыт* и т.д.

В авестийских и южноазиатских традициях Собака в своей верности и эффективности как защитницы спорит даже со Львом. Во-первых, Собака/Пес – спутник древнейших и могущественнейших мужских божеств – Веретрагны<sup>112</sup>, Рудры и братства вратьев, Кришны и социовозрастного товарищества кшатриев, Триты и его братьев-волков/псов, Юджишхиры и его верного *бхакта* Пса [134, 48–59], [29, 533], [30, 233]; во-вторых, в отличие ото Льва, который славится храбростью и силой, Собака/Пес обладает уникальным чутьем и способностью видеть злых духов, он – идеальный защитник от темных сил [160, 188, 192], [288, 65–72], [184, 107].

Как верный спутник человека с эпохи палеолита Собака была включена в комплекс ритуальных жертвоприношений. У хеттов было широко распространено жертвоприношение щенков и собак, сопровождавших павших воинов. В праздник AN.TAH.SUM, посвященный божествам войны и ярости, жрецами-Псами/Волками (ряженые в шкуры) приносились в жертву собаки. То

<sup>112</sup> Хотя среди воплощений Веретрагны нет четкого упоминания именно Собаки, есть его аватара чудесной Птицы, которая может быть сопоставима с Сэнмурвом. Также Веретрагна является авестийским аналогом ригведийского Индры, который, в свою очередь тождественен с еще более древним ригведийским богом Тритой. Все они являются божествами грозы, войны, ветра, ярости и священного воинского безумия.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

же самое существовало и в Малой Азии в рамках культа Кандавла и у древних скандинавов в честь Одина [1, 591], [128, 95–97], [129, 112].

Собака была частью *ашвамедхи*, ее приносили в жертву первой. Собака должна быть непременно «четырёхглазой» (с двумя глазовидными пятнами под глазами). Согласно религиозным предписаниям, только такая Собака могла олицетворять защиту от злых сил со всех четырех сторон света, угрожавших жрецу, совершающему *ашвамедху* [251, 104, 109, 110], [258, 58], [325, 41].

В Авесте также неоднократно упоминается «четырёхглазая» Собака *cathrucasma* (четырёхглазка) – лучший страж от злых духов. Считалось, что при одном виде такой собаки демоны трясутся от страха [326, 15]. Помимо этого Авеста предписывала воздавать Собаке большие почести, кормить ее только свежей, полноценной и жирной пищей, никогда не обижать, оскорблять или применять силу. Причинивший Собаке намеренное зло, навсегда лишается возможности пребывать в благословенном краю.

Магическая символика Собаки была важной составляющей шаманской натурфилософии народов Северной Азии. У чукчей шаманы (особенно шаманки) с целью порчи могли превращать своих собак в людей. Собака здесь становится не просто послушным орудием колдовства, но соучастником [185, 34]. Также Собака была очень сильным духом-защитником и ее грубо вырезанное, но вполне узнаваемое круглое изображение было обязательным атрибутом в чукотских связках семейных духов-охранителей [38, 51], [327, 187–188].

У северных народностей Собака по важности превосходит даже оленей. Собака – хранитель человека, в дороге она способна оградить от зла (олень на это не способен). Чукчи считали, что во время заразных болезней надо потереть щенком одежду гостей, приехавших издалека. Щенок или отгонит злых духов, которые могли явиться с путником, или, если они слишком могущественны, по крайней мере, послужит искупительной жертвой [328, 4]. Практика «натирания» себя щенками для нейтрализации скверны существовала у чукчей еще в середине XX века.

Любая Собака – охрана от *келет* (духов). Так же она незаменима в возвращении уже умершего человека, Собака догоняет его, кусает и своим лаем заставляет вернуться обратно [38, 151, 172]. Собака – распространенный тип промысловой и защитной от злых духов жертвы [329, 131, 164–165].

У якутов самые несчастные шаманы – те, кто имел своим Мать-Зверем Собаку, которая не дает покоя своему человеку, «грызет зубами его сердце, рвет его тело» [40, 604]. Ненцы приносили в жертву злым духам Собак, чтобы духи отступились от людей [330, 267]. Подобные практики наблюдались у селькупов, кетов, тунгусов, юкагиров и других народов Сибири. Учитывая такую устойчивость восприятия Собаки как особого шаманского животного у стольких народностей, можно считать это общей символикой для всей Северной Азии.

У тунгусов, эвенков, юкагиров, ульчей шаманы второй категории птицы и птицы-зверя часто имели своим Мать-Зверем птицесобаку. Особые способности таких шаманов были связаны с понятием шаманского экстаза и путеше-

ствием сознания по духовной реальности вдоль шаманского Древа [13, 546]. Летающая собака здесь во многом сходна с образом иранского *Сэнмурва*, часто такая Собака была огненной.

В тюрко-монгольской мифопоэтике с незначительными вариациями распространён сюжет о сотворении Собаки. В целом он очень схож с мотивом северо-западной Индии, Непала и северо-западных областей Тибета, где Творец в наказание крылатым огненным коням Индры, растоптавшим глиняные фигурки первых людей, создал двух Собак, чтобы те отгоняли коней. Защитная миссия была главной символикой Собак. У тюркских народов – алтайцев, казахов, ойротов, монголов, якутов, башкир образы Коней с их негативной семантикой обычно заменялись Коровой или Быком (у кочевников Кони обладают выраженной позитивной символикой, а вот Быки/Коровы соотносятся с хаосом). Исходя из сюжета, Собака изначально призвана охранять человека [249, 260–263].

В алтайском шаманском фольклоре Собаку сотворил Ульгень, но не дал ей шерсти, Эрлик исправил это, поэтому Собака как бы принадлежит одновременно и небу, и преисподней [331, 29]. Образ Небесной Собаки, обладающей магическим чутьем и способностью видеть духов, широко распространён у сибирских и центральноазиатских тюрков, часто упоминается, что эта собака «четырёхглаза» (с двумя отметинами над или под глазами). Такая Собака бывает огненно-красной или пестрой. У бурят и тувинцев Небесная Собака обосновалась на огромной равнине, подобной перевернутому Небу (в степи). Собака эта появляется в сопровождении ветра, грозы и дождя. [332, 98], [333, 27].

У монголов, бурят, хакасов Небесный Пес *тэнгэрийн нохой* сопоставим с образом Небесного охотника-стрелка, которого сопровождает, а иногда и замещает птицепёс *Хубай-хус* – известный фольклорный образ тюрков. Мифическая Собака-птица может быть дочерью *Самрау* – царя неба и его жены (солнца). У казахов она фигурирует как *Кумай* или *ит-ала-каз* (букв. «собака-пестрый гусь») и способна высиживать щенков. Казахская собака-птица *кумай*, родившаяся из яйца *собаки-пестрого гуся*, хакасская белая гончая собака *Хубай-хус*, якутская *Кубей-хатун*, бурятская *Хобоши хатан*, башкирская *Хумай*, в фольклоре и мифологии этих народов часто превращающаяся в лебедей, имеет общее происхождение [334, 210-211]. Ближайшие аналогии *Хубай-хус* (*Хумай-куш*) восходят к индоиранскому мифологическому образу *Сэнмурва* – синкретического существа, имеющему «грозовую» и «огненную природу» [335, 170–171].

Собака – важный персонаж в мифопоэтике народов Средней Азии и Северного Кавказа. Так по поверьям хорезмских узбеков в Собаку часто превращались джины и духи умерших. Если в семье часто умирали дети, то послед только что родившегося ребенка не зарывался в землю как должно по обычаю, а отдавался Собаке, что та была довольна, охраняла «двойника» следа – ребенка и отгоняла всех злых духов, угрожавших этой семье. Место, где умерла Собака, считалось нечистым и целый год табуированным: запрещено было сеять, рыть арыки, поливать. Нарушивший это, считался согрешившим «перед водой, землей и растениями» и мог быть наказан плетью. Это

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

является архаичным авестийским реликтом, так же как и редкая к середине XX века, но все же встречающаяся погребальная традиция оставления тела покойного собакам [121, 27, 93, 114, 143, 145–146], [326, 15], [336, 163–165].

Таджики считали, что Собака – сильный защитник от *дэвов*. После тяжелых родов и особенно если ребенка не удавалось спасти, считалось, что женщина и семья могли подвергнуться нападению злых духов, тогда женщина-шаманка проводила сложные ритуалы изгнания, ядром которых было жертвоприношение черного козленка и «переселение» духов в Собаку, которой они не повредят. Перенесение осуществлялось через особую лепешку *ит-кульча*, которая сначала была у больной на лбу, а потом отдавалась Собаке [215, 43, 64]. Подобное, скорее всего, было распространено по всему среднеазиатскому региону [337, 133].

В Средней Азии Собаки, помимо «демонического» аспекта, наделялись еще функцией защитников и сопровождающих святых, шейхов и мистиков, даже иногда их перевоплощений. Так у узбеков, таджиков, туркмен хорошо сохранились многочисленные легенды об аль-Халладже и его двух Собаках, которые олицетворяли его сущность и чувственные желания [338, 206]. Культ святого Наджмеддина Кубра в Хорезме существует и сейчас. Согласно поверьям его всегда сопровождала священная Собака, которая могла летать. Она преданно охраняла шейха, а после своей смерти была погребена в купольном мавзолее в саване как человек. Место ее кормушки и сейчас почитается женщинами. Есть и другие версии, где Собак было три, и одна из них была «чиртырехглазой», а сам шейх покровительствовал всем Собакам и специально разводил их [121, 268–269], [339, 166–167].

У народов Северного Кавказа – лезгинов, кумыков, аварцев и др. Собака (*кици*) тоже обладает особой сакральной символикой. Считалось, что к домам, где есть Собаки, злые духи не смогут приблизиться. Собака мыслилась вещим созданием, так как она могла предчувствовать чью-либо кончину, а также другие печальные события. Согласно поверьям, в облике Собаки показывалась душа плохого, презираемого всеми человека. Для защиты от порчи и сглаза к одежде ребенка пришивали зуб собаки, а ее кал вместе с другими предметами, зашитыми в матерчатый мешочек, носили как талисман. Обычай предписывал обязательно накормить голодную собаку. Убить собаку считалось большим грехом [340, 118–119].

Культ Собаки у казахов как самого многочисленного тюркоязычного народа, скорее всего, формировался на протяжении многих столетий и на пересечении нескольких культурных традиций – индоевропейской, индоиранской, северосибирской и палеоазиатской.

В казахстанских степях образ Собаки известен еще с каменного века. Одними из самых ярких петроглифических изображений Собак и сцен загонной охоты с собаками являются писаницы Койбагара (Южный Казахстан). Там отмечено не менее тридцати двух изображений Собак, датируемые бронзовым веком. Собак можно встретить и на петроглифах Тамгалы (Алмаатинская область), Северного Прибалхашья, Южного Казахстана и других писаницах.

В символике скифо-сакского звериного стиля Собака играет существенную роль. Хотя сама доля изображений Собак в сравнении с другими животными не так велика, но семантика Собаки как первой и самой верной защитницы человека, во-первых, несомненна; во-вторых, совпадает с индоиранской и переднеазиатской традицией. Более всего распространены сюжеты погони Собак за зайцами, небольшими копытными животными, и просто мотивы бегущих собак и собаководных четвероногих [140, 421, 425], [119, 211, 213].

172 Иконографическая символика Собаки основывается на мифопоэтических представлениях о ее месте в картине мира древних кочевников. Дуальная природа Собаки, как защищающей, так и нападающей, хорошо просматривается на практиках мужских воинских союзов, широко бытовавших в скифо-сакскую эпоху. Здесь символика Пса практически идентична с природой Волка. Воины-псы и воины-волки суть одно и то же [136, 39–41], [137, 53].

В тюркское время символика Собаки сохраняется, она по-прежнему важный персонаж степного бестиария. В тюркских петроглифах Жалтырак-таш (Таласский Алатау, Кыргызстан) мы видим собаководных животных со стройными, поджарыми корпусами, длинными лапами с птичьими когтями, загнутыми на концах удлинненными хвостами, оскаленными зубастыми пастьями с высунутым языком, с крылом или его рудиментом на спине [341, 75].

Символика крылатых птицепсов *Кумай/Хумай/Сэнмурвов* – один из наиболее устойчивых мотивов в Центральной Азии. В конце XIX – начале XX века в казахских степях об *ит-ала-каз* (собака-пестрый гусь) знали практически все, в том числе и молодежь. Щенки казахской породы *кумай* считались особыми, так как якобы ведут свою родословную от птицепса *Кумай/Хумай* и потому благословенны [342, 149–150].

Из всех пород собак, бытовавших в степи, казахи особенно выделяли две – *тазы* (борзая) и *төбет* (волкодав). Семантему «*тазы*» можно понимать и как «стремительная» (переднеазиатский вариант), и как «чистая» (тюркский вариант) [343], считается у казахов «*кие*» – священной. В казахской степи сформировался целый культ *тазы*, включавший многочисленные обряды и поверья, начиная от специально отведенного для этой собаки места в юрте (такая честь оказывалась только *тазы*) и заканчивая ее символикой божественной чистоты, верности и достоинства в брачной обрядности. *Тазы* считалась одним из *жеті қазына*<sup>113</sup> (семи сокровищ) у казахов.

*Төбет*-волкодав – другая особо почитаемая Собака у казахов. *Төбет* незаменим в кочевом быту, он – защитник, пастух и помощник (способен поднять тяжелый груз), что существенно облегчало жизнь номаду. Если *тазы* – стремительна и ловка, то *төбет* – отважен и могуч. Семантика названия «*төбет*» толкуется как «победитель», «боец» и «верховная» или «главная» собака [344].

<sup>113</sup> Жеті Қазына или «семь сокровищ» – один из ключевых духовных концептов казахской традиционной культуры. Состоит из семи звеньев: мужественность, красивая и умная супруга, быстроногий скакун, ловчая птица, преданный пес породы тазы, надежное оружие и жизненная мудрость.

«Собачья» символика сопровождает жизнь казаха от рождения и до смерти. Уже при появлении на свет человек сразу попадает под защиту Собаки, так как первый покров для новорожденного называется *ит-көйлек* (букв. «собачья рубашка»). *Ит-көйлек* ребенок носил до сорока дней, что символизировало его принадлежность к потустороннему миру, а Собака как существо, принадлежащее и к преисподней, и к небу, была здесь свидетельницей и защитницей [73, 58], [345, 175–176], [346, 207].

Детство, отрочество и юность казахов также были тесно связаны с Собакой: игры, приобретение пастушеских и боевых навыков, первая охота с борзой и т.п., – все это и многое другое приобретало новые семантические смыслы. Сватовство и свадебные торжества тоже не обходились без «собачьей» символики. К примеру, обязательный обряд сопровождения жениха «к постели» в юрту молодых проходил под «эгидой» «собачьей» охранительной магии: постель «охраняла» женщина, изображая лающую собаку (*ит-ырылдар*) [24, 322]. Только щедрый откуп заставлял «собаку» отступить.

Символика Собаки присутствует в шаманских практиках, бытовом целительстве, повседневной обрядности и поверьях, похоронном ритуале и фольклоре, где ключевыми аспектами образа являются верность, чутье и дуальная природа Нижнего и Верхнего миров.

В современном Казахстане отдельные пережитки сакральной символики Собаки еще живы и в данный момент переживают своеобразный ренессанс. Это не системное, целенаправленное явление, а скорее фрагментарные пока попытки регенерации культурной памяти через некие важные константы, одной из которых является культ Собаки. Во многом энтузиастские стремления спасения, восстановления и укрепления исконно степных казахских собачьих пород – *тазы* и *тобет* можно расценивать как осмысление и переосмысление современными казахстанцами себя, своего культурного кода и его места в общей картине мира.

Живучесть народных «собачьих» поверий находит свое выражение в частом обращении современного изобразительного искусства к образам Собак, их символического присутствия в художественном пространстве и природе взаимосвязи с человеком.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та. – Т. 2. – 1984. – 860 с.
2. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 2. – 496 с.
3. Топоров В. В., Иванов В. В. Орел // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 258–261.
4. Штернберг Л. Я. Культ орла у сибирских народов // Первобытная религия в свете этнографии. – Л.: Издательство института народов севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича, 1936. – С. 112–127.
5. Леви-Строс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
6. Ващенко А. В. Историко-эпический фольклор североамериканских индейцев. Типология и поэтика. – М.: Наука. – 1989. – 240 с.
7. Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. – М.: Восточная литература, 1979. – 228 с.
8. Ионов В. М. Орел по воззрениям якутов // Сборник Музея по антропологии и этнографии при Императорской академии наук (МАЭ). – Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1913. – Т. 1, Вып. 16. – 28 с.
9. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – Киев: София. – 2000. – 480 с.
10. Васильев Ф. Ф. Военное дело якутов. – Якутск: Бичик, 1995. – 221 с.
11. Анучин В. И. Шаманское призвание // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 96–99.
12. Агапитов Н. Н., Хангапов М. Н. Легенда о первом шамане бурят – сыне божественного Орла // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 455–457.
13. Сем Т. Ю. Из истории формирования шаманства тунгусов. Исторические корни сибирского шаманства // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 535–568.
14. Беннингсен А. П. Легенды и сказки Центральной Азии. – С. Петербург, 1912. – 162 с.
15. Бисенбаев А. К. Көне түркілердің аңыздары. – Алматы: Ан-Арыс, 2008. – 120 б.
16. Базылхан: От двуглавого орла до аристократического аксункара. Этносимволы древних тюрков. Режим доступа: <http://www.centrasia.ru/newsA.php?st=1364645820>
17. Дыренкова Н. П. Лук и стрелы в культуре, фольклоре и языке турецких народов Алтая и Минусинского края // Тюрки Саяно-Алтая. – СПб.: МАЭ РАН, Наука, 2012. – С. 266–271.
18. Симаков Г. Н. Соколиная охота и культ хищных птиц в Средней Азии: (ритуальный и практический аспекты). – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1998. – 320 с.
19. Симаков Г. Н., Хециа А. Д. Очерки соколиной охоты у народов Кавказа. – Сухум: Дом печати, 2011. – 140 с.
20. Борейко В. Е., Грищенко В. Н. Экологические традиции, поверья, религиозные воззрения славянских и других народов. Т. 2. Птицы. – К: Киевский эколого-культурный центр, 1999. – 172 с.
21. Гумилев Л. Н. Древние тюрки. – М.: «ККиК», 1993. – 497 с.
22. Кривошапкин М. Ф. О шаманах вообще. Шаман как кудесник, жрец, врач / В кн. Енисейский округ и его жизнь. – СПб: Типография В. Безобразова и комп., 1865. – С. 310–328.
23. Каирбеков Б. Г. Мир Кочевья. Мифы Великой Степи. Казахский этикет. – Астана: Казахский научно-исследовательский институт культуры, 2014. – 256 с.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

24. Тохтабаева Ш. Ж. Этикетные нормы казахов. Часть I. Будни и праздники. – iPUB, 2017. – 422 с.
25. Симаков Г. Н. Охота с ловчими птицами у народов Средней Азии и Казахстана (по собраниям МАЭ) // Сборник Музея антропологии и этнографии, 1989. – Т.43. – С. 30–48.
26. Симаков Г. Н. Предметы охоты с беркутом (из киргизских коллекций МАЭ) // Сборник Музея антропологии и этнографии. – Л., 1978. – Т. 34. – С. 23–37.
27. Сураганова З. К. Обмен дарами в казахской традиционной культуре. – Астана: КАМ Медиапринт, 2009. – 192 с.
28. Казахи: Историко-этнографическое исследование. – Алматы: Казахстан, 1995. – 352 с.
29. Топоров В. Н. Индра // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 533–535.
30. Брагинский И. С. Веретрагна // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 233.
31. Банзаров Д. Черная вера или шаманство у монголов и другие статьи // Избранные статьи под редакцией Г. Н. Потанина. – Санкт-Петербург: Типография императорской Академии Наук, 1891. – С. 1–47.
32. Михайлов Т. М. Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен по XVIII век). – Новосибирск: Наука, 1980. – 321 с.
33. Худяков И. А. Рождение шаманов и их пересотворение // В кн. Краткое описание Верхоянского округа. – Л.: Наука, 1969. – С. 306–311.
34. Богораз В. Г. Духи – помощники шамана // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. 2006. – С. 120–122.
35. Аверьянов Ю. А. Шаманские элементы в традиционном описании тюркского святого-суфия (на примере Шуджа эд-Дина Баба) // Сб. статей Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем: Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. – М.: ИЭА РАН. – 2013. – Т. 15, Ч. 1 – С. 7–18.
36. Ларина Е. И., Наумова О. Б. Этнокультурная среда и шаманские практики у российских казахов // Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем: Сб. статей Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. – М.: ИЭА РАН. – 2013. – Т.15, Ч.1. – С. 122–137.
37. Ларина Е. И. Религиозный фактор в формировании национального самосознания среднеазиатских народов // Прошлое и настоящее этнологических исследований. Сборник научных статей, посвященный 300-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. – М.: Издательство Московского университета, 2011. – С. 230–243.
38. Богораз В. Г. Чукчи. Ч. II. Религия. – Л.: Издательство Главсевморпути, 1939. – 195 с.
39. Худяков И. А. Лечебный сеанс // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 323–336.
40. Серошевский В. Л. Якуты. Опыт этнографического исследования. – М: РОССПЭН, 1993. – 736 с.
41. Гаврилов А. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. – М.: Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с.
42. Болдыкова Ж. Б. Традиции и новаторство в орнаментальном искусстве казахов и индейцев Северной Америки: дис. ... PhD.: 6D041700 / Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова. – Алматы, 2013. – 156 с.
43. Мелетинский Е. М. Ворон // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 245–247.
44. Радин П. Трикстер. Мифы североамериканских индейцев. – М.: Евразия. 1999. – 288 с.

45. Сем Т. Ю. Мир шамана и ритуальные практики народов Сибири. // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С.3–25.
46. Прокофьев Г. Н. Церемония оживления бубна у остяков-самоедов // Известия ЛГУ. Т. II. – Л., 1930. – С. 365–373.
47. Namu Jila. Myths and Traditional Beliefs about the Wolf and the Crow in Central Asia Examples from the Turkic Wu-Sun and the Mongols // Asian Folklore Studies, Volume 65, Japan, 2006. PP. 161–177.
48. Сулейманова М. Н. Доисламские верования и обряды башкир. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 146 с.
49. Топоров В. Н. Лебедь. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 40–41.
50. Коротаев А. В., Халтурина Д. А. Мифы и гены. Глубокая историческая реконструкция. – М.: Либроком, 2010. – 184 с.
51. Потапов Л. П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах // Советская этнография. – 1991. – № 5. – С.79–86.
52. Абрамзон С. М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Ф.: Кыргызстан, 1990. – 480 с.
53. Потапов Л. П. Алтайский шаманизм. – Ленинград: Наука, 1991. – 319 с.
54. Сагалаев А. М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1991. – 155 с.
55. Черемисин Д. В. К ирано-тюркским связям в области мифологии. Богиня Умай и мифическая птица // Сборник «Народы Сибири: история и культура». К 75-летию выдающегося этнографа профессора Г. И. Пелих. – Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 1997. – С. 31–44.
56. Котов В. Г. Женское божество Умай/Хумай: сравнительная характеристика // Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – Вып. № 4–2. – С. 111–114.
57. Потапов Л. П. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник, 1972. – М., 1973. – С. 265–287.
58. Эстес К.-П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: ООО Книжное издательство София, 2014. – 448 с.
59. Михайлов Т. М. Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен по XVIII век). – Новосибирск: Сиб. отд., Наука, 1980. – 320 с.
60. Агапитов Н. Н., Хангалов М. Н. Посвящение шамана // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 145–164.
61. Аристов Н. А. Заметки об этническом составе тюркских племён и народностей и сведения об их численности // Живая старина. – 1896. – Вып. III–IV. – С.277–456.
62. Потапов Л. П. К вопросу о древнетюркской основе и датировке алтайского шаманизма // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск, Сиб. отд. «Наука», 1978. – С. 3–36.
63. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
64. Наурызбаева З. Вечное Небо казахов. – Алматы: СаJa, 2013. – 704 с.
65. Смирнова Н. С. Исследования по казахскому фольклору. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. – 526 с.
66. Султанова М. Э., Хазбулатов А. Р. «Мать-зверь» и животные-посредники в традиционном тюркском и казахском шаманстве // Вестник Евразийского национального университета им. Л. Гумилева. – Астана. – 2016. – № 5 (114). – С. 418–425.
67. Кукашев Р. Ш. К образу лебедя в казахском шаманстве // Этнографическое обозрение. – № 6. – 2002. – С. 38–44.
68. Наумов А. Б. Казахский баксы: история одной фотографии (публикация материалов Ф. А. Фиельструпа по казахскому шаманству) // Шаманизм в региональных исследованиях, ЭО. – 2006. – № 6. – С. 77–85.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

69. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 322 с.

70. Ларина Е. И., Наумова О. Б. Представление о даре и аруаке и современное народное целительство у российских казахов // Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем: Сб. статей «Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам». – М.: ИЭА РАН. – Т. 15. Ч.1. – 2013. – С. 110–121.

71. Напольских В. В. Миф о нырянии за землёй (A812) в Северной Евразии и Северной Америке: двадцать лет спустя // В кн. Очерки по этнической истории. – Казань: Институт археологии им. А. Х. Халикова, 2015. – С. 360–382.

72. Напольских В. В. Древнейшие этапы происхождения народов уральской языковой семьи: данные мифологической реконструкции (прауральский космогонический миф). Монография. – М.: Институт этнологии и антропологии АН СССР, 1991. – 190 с.

73. Каракузова Ж. К., Хасанов М. Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – 79 с.

74. Викторин В. М. Образ «Тукли-Бабá (Бабá Туклеса)» в эпосе и ритуалах тюрок-кыпчаков: астраханский культ «Ауля» и этнические варианты суфийского ислама (две научные версии) // Сб. статей Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем. Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. – М.: ИЭА РАН. 2013. – Т. 15. Ч. 2. – С. 17–22.

75. Акаатай С. Н. Древние культы и традиционная культура казахского народа. – Алматы: «Print-Express», 2011. – 424 с.

76. Иванов В. В., Топоров В. В. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия. – 1980. – Т. 2. – С. 346–349.

77. Краснодембская Н. Г. Птица в быденном и сакральном пространстве в культуре сингалов (Шри Ланка) // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 117–143.

78. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. МАЭ. – Л., 1924. – Т. 4. – Вып. 2. – 152 с.

79. Ковтун И. В. Сова Томской писаницы // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2014. – № 1 (24). – С. 61–68.

80. Дыренкова Н. П. Тюрки Саяно-Алтая. Статьи и этнографические материалы. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – 408 с.

81. Алексеев Н. А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ареального сравнительного исследования). – Новосибирск: Наука, 1984. – 232 с.

82. Штернберг Л. Я. Религия гиляков // Этнографическое обозрение. – 1904. – № 2. – С. 19–56.

83. Потанин Г. Н. Заметки о семейном, общественном и религиозном быте // В кн. Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1879 году по поручению Императорского Русского Географического Общества. Этнографические материалы. – Санкт-Петербург: Типография В. Киришбаума, 1883. – Выпуск IV. – С. 26–136.

84. Бродянский Д. Л. Совы в первобытном искусстве // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск: МДП. 2012. – № 3 (37). – С. 87–95.

85. Борозна Н. Г. Некоторые материалы об амулетах-украшениях населения Средней Азии // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – С. 281–298.

86. Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 474 с.

87. Толыбеков С. Е. Кочевое общество казахов в XVIII–XIX веке. (Политико-экономический анализ). – Алма-Ата: Наука АН КазССР, 1971. – 633 с.

88. Чигаева В. Ю. Образ птицы в наскальном искусстве Алтая (мифо-эпические и этнографические параллели) // Древности Алтая. – Горно-Алтайск, 2003. – № 10. – С. 151–154.

89. Полосьмак Н. В. Птицы в татуировке пазырыкцев // Terra Scythica: материалы международного симпозиума. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2011. – С. 204–207.

90. Степанова О. Б. Орел в мифологической традиции селькупов. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Режим доступа – <http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/01/978-5-88431-188-6МАЭРАН>.

91. Gabysheva L. Ular As Ornitomorphous Symbol: Semantics And Functions (On The Basis Of Culture Of Yakut And Other Turkic Peoples) // Karadeniz (Black Sea-Çernoye More) Sosyal Bilimler, Turkey, 2014. – P. 296–304.

92. Алексеев Н. А. Якутские мифы. Саха ес-номохторо. – Новосибирск: Наука, 2004. – 452 с.

93. Бабалар сөзі: Жүз томдық. – Астана: Фолиант, 2006. – Т. 32: Шежірелік дастандар. – 400 б.

94. Боранбаев С., Байменшин С. Путь к истине тернист // Подробности – Жезказган. – 2002. <http://podrobnosty.kz/>.

95. Иванов В. В., Топоров В. В. Лев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 41–42.

96. Кинжалов В. И. Териомахия как одна из инсигний царствования (по материалам Древнего Востока) // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 25–29.

97. Маретина С. А. Тигр/лев в мифологической традиции индийцев // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 41–57

98. Васильков Я. В. «Мужи-тигры», «человекольвы» и «люди-вепри» в индийском эпосе, культуре и истории // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 57–72.

99. Краснодембская Н. Г., Сенасинха Р. Д. Образ льва в мифологии и символике сингалов Шри Ланки (от предыстории к современности) // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 72–84.

100. Руденко С. И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.). – М.: Изд-во восточной литературы, 1961. – 68 с.

101. Акишев А. К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 176 с.

102. Рерих Ю. Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета // Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. – Самара: Издательский дом «Агни», 1999. – С. 28–56.

103. Бурнашева Р. З. Изобразительный мотив льва на монетах Чача и Отрарского оазиса конца VII – начала VIII вв. // Казахстан и Евразия сквозь века: история, археология, культурное наследие: Сб. науч. Трудов, посвящ. 70-лет. К. М. Байпакова. – Алматы, 2010. – С. 327–333.

104. Бурнашева Р. З. Денежное обращение в городах Южного Казахстана в XV–XVIII вв. (Историко-нумизматическое исследование) Ин-т археологии им. А. Х. Маргулана, Междунар. каз.-турец. ун-т им. А. Яссави. – Туркестан: МКТУ, 2006. – 253 с.

105. Бурнашева Р. З. Медные монеты из города Туркестана // Культура древних скотоводов и земледельцев Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: Гылым, 1969. – С. 58–68.

106. Ерофеева И. В. Символы казахской государственности (позднее средневековье и новое время). – Алматы: ИД Аркаим, 2001. – 152 с.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

107. Краснодембская Н. Г. Представления сингалов о слоне (бытовой и символический аспекты) // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 111–117.
108. Альбедиль М. Ф. Бык: символика образа в традиционной индийской культуре // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 29–47.
109. Маретина С. А. Образ тигра в племенной мифологии Индии // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 87–96.
110. Топоров В. Н. Тигр // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 511–512.
111. Стрельцова Л. А. Тигр в традиционном представлении непальцев // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. — СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 84–94.
112. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в Льюй-ши чуньцю. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с.
113. Рифтин Б. Л. Бай-Ху // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 150.
114. Элиаде М. Азиатская алхимия. Избранные сочинения. – М.: Янус-К, 1998. – 605 с.
115. Кулсариева А. Т., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Сакральная природа металлов в тюркском и казахском шаманстве и целительских традициях // Вестник Казахского Национального университета имени Аль-Фараби. – 2016. – № 4. – С. 86–94.
116. Лопатин И. А. Рассказ о шамане, обернувшимся тигром. / В кн. Гольды Амурские, Уссурийские и Сунгарийские. Опыт этнографического исследования. Записки Общества изучения Амурского края Владивостокского отделения Приамурского отдела Русского Географического Общества. Том XVII. – Владивосток: Типография Управления Внутренних Дел, 1922. – С. 235–257.
117. Царева Е. Г. Между львом и тигром: звериные сюжеты в бактрийской ковровой традиции // Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 75–87.
118. Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Исследования, статьи, лекции. – Л.: Изд-во Института народов Севера, 1936. – 603 с.
119. Артамонов М. И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. – М.: Искусство, 1973. – 280 с.
120. Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. Сборник научных статей к выставке материалов раскопок, проводившихся в 2000–2003 годах Центрально-Азиатской археологической экспедицией Государственного Эрмитажа совместно с Германским археологическим институтом. – СПб.: «Славия», 2004. – 64 с.
121. Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М.: Наука, 1969. – 336 с.
122. Муродов О. Шаманский обрядовый фольклор у таджиков средней части долины Зеравшана // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – С. 94–123.
123. Алтынбеков К. Древние кочевники Евразии: собирательные образы номадов в исторических реконструкциях костюма. // Вестник Томского государственного университета. История. - 2013. № 3 (23). - С.206-211.
124. Диваев А.А. Из области киргизских верований. Баксы как лекарь и колдун // ИОАИЭ. – Казань: Типография Императорского Казанского Университета, 1899. – Т. XV, Вып. 3. – С. 307–341.
125. Гаврилов М. Ф. Орнамент киргиз Сусамыра. – Ташкент: Правда Востока, 1929. – 18 с.
126. Басилов В. Н. Посвящение во сне (Рассказ узбекского музыканта) // Шаманизм и ранние религиозные представления. К 90-летию доктора исторических наук, про-

фессора Л. П. Потапова. Этнологические исследования по шаманству и иным ранним верованиям и практикам. Сборник статей. – М., 1995. – Т. 1. – С. 36–48.

127. Иванов В. В. Волк // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 200.

128. Иванов В. В. Древнебалканский и общеевропейский текст мифа о геро-е-убийце Пса и евразийские параллели // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С. 88–108.

129. Иванов В. В. Сходные черты в культе волка на Кавказе, в Древней Малой Азии и на Балканах // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С. 108–116.

130. Абаев В. И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература. – Владикавказ: Ир, 1990. – Т. I. – 640 с.

131. Абаев В. И. Избранные труды: Общее и сравнительное языкознание. Т.II. – Владикавказ: Ир, 1995. – 724 с.

132. Самарина М. С. Символика волка в культуре: от Капитолийской волчицы до волка Франциска Ассизского // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина, серия «Философия». – 2012. – № 4 (Т. 2). – С. 216–223.

133. Иванова В. В. Волк охраняющий и Волк нападающий // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 91–99.

134. Васильков Я. В. Между собакой и волком: о следах воинских братств в индийских традициях. // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 47–63.

135. Карпов Ю. Ю. Джигит и волк. Мужские союзы в социокультурной традиции горцев Кавказа. – СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), 1996. – 312 с.

136. Иванчик А. И. Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения в Переднюю Азию // Советская этнография. 1988. – № 5. – С. 38–49.

137. Ермоленко Л. Н. Отображение эпического мотива «кровожадности» в изобразительных памятниках (на примере антропоморфизированных изображений кошачьих хищников) // Миф, обряд и ритуальный предмет в древности. Сборник статей. – Екатеринбург, Сургут: «Магеллан», 2007. – С. 43–57

138. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. – М. – СПб.: «Университетская книга», 1999. – 356 с.

139. Акишев А. К. Сакский митраизм // Тамыр. Альманах. – 2000. – № 1(2). – С. 25–33.

140. Гуцалов С. Ю. Волчье племя: к семантике образа волка в искусстве древних кочевников южного Урала. // Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. Сборник статей памяти Валерия Сергеевича Ольховского. – М.: Институт археологии РАН, 2005. – С. 437–448.

141. Березкин Ю. Е. Мифы заселяют Америку: Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет. – М.: ОГИ, 2007. – 360 с.

142. Ксенофонтов Г. В. Шаманизм. Избранные труды. (Публикации 1926–1929 гг.). – Якутск: «Север-Юг», 1992. – 320 с.

143. Илимбетова А. Ф., Илимбетов Ф. Ф. Об истоках культа волка у башкир // В кн. Культ животных в мифоритуальной традиции башкир. – Уфа: АН РБ, Гилем, 2012. – С. 38–131.

144. Потапов Л. П. Волк в старинных народных поверьях в приметах узбеков // КСИЭ. – 1958. – Вып. XXX. – С. 135–142.

145. Липец Р. С. Лицо волка благословенно... (Стадиальные изменения образа волка в тюрко-монгольском эпосе и генеалогических сказаниях) // Советская этнография. – 1981. – № 1. – С. 120–134.

146. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1970. – С. 44–46.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

147. Переводчикова Е. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Восточная литература РАН, 1994. – 206 с.
148. Султанова М. Э., Михайлова Н. А. Волк в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. Философия. – 2013. – № 3. Т. 2. – С. 135–144.
149. Иванов В. В. Чатал-Гююк и Балканы. Проблемы этнических связей и культурных контактов // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С.158–187.
150. Иванов В. В. Бык // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 168–169.
151. Ксенофонов Г. В. Пастушеский быт и мифологические воззрения классического Востока // Избранные труды. (Публикации 1926–1929 гг.). – Якутск: Север-Юг, 1992. – С. 253–290.
152. Петри Б. Э. Степени посвящения // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. 2006. – С. 175–178.
153. Токтабаев А. У. Культ коня у казахов. – Алматы: КазИздат-КТ, 2004. – 121 с.
154. Джанибеков У. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – Алма-Ата: Онер, 1990. – 301 с.
155. Омирзаков Т. М., Ислямов О. Е. Наурыз // В кн. Обычаи и обряды казахов в прошлом и настоящем. – Алматы: Гылым, 2001. – С. 15–28.
156. Кармышева Дж. Х. Земледельческая обрядность у казахов // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. Сборник статей. – М.: Наука, 1986. – С. 47–70.
157. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы: в 2-х т. – М: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 1. – 448 с.
158. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. – М: Наука, 1984. – 266 с.
159. Антонова Е. В. К исследованию места сосудов в картине мира первобытных земледельцев // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. Сборник статей. – М.: Наука, 1986. – С. 35–66.
160. Мазурина В.Н. К типологии образа вьяла в непальской традиции (предварительное исследование) // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб: МАЭ РАН, 2012. – С. 188–199.
161. Меренкова О. Н. Макара и водное пространство в индийской культуре. // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб: МАЭ РАН, 2009. – С. 143–151.
162. Кисляков Н. А. Бурх – горный козел. (Древний культ в Таджикистане) // Советская этнография. 1934. – №№ 1–2. – С. 181–189.
163. Васильцов К. С. Образ горного козла (нахчира) в мифологии и религиозных представлениях горцев Западного Памира // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. – СПб: МАЭ РАН, 2014. – С. 152–170.
164. Басилов В. Н. Культ святых в исламе. – М.: Мысль, 1970. – 144 с.
165. Рахимов Р. П. Мифология Бурха: не таит ли она историю вне времени? // Центральная Азия: Традиция в условиях перемен. Сборник статей. Выпуск II. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С.228–291.
166. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
167. Литвинский Б. А. Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). – Душанбе: Дониш, 1968. – 120 с.
168. Михайлин В. М. Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 540 с.
169. Агапитов В. И., Хангалов М. Н. Материалы для изучения шаманства в Сибири. Шаманство у бурят Иркутской губернии // Собр. соч.: в 3 т. – Улан-Удэ. 1958. – Т. 1. – С. 370–393.

170. Турсунов Е. Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.

171. Баялиева Т. Д. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. – Фрунзе: «Илим», 1972. – 170 с.

172. Фиельструп Ф. А. Из обрядовой жизни киргизов начала XX века. – М.: Наука, 2002. – 300 с.

173. Мухиддинов И. Обряды и обычаи припамирских народностей, связанные с циклом сельскохозяйственных работ // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. Сборник статей. – М.: Наука, 1986. – С. 74–98.

174. Ямаева Е. Я. Алтайские тамги. – Горно-Алтайск: ГУП, 2004. – 56 с.

175. Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Феномен игры в традиционной тюркской культуре: кукольное искусство «Ортеке» // Материалы Международной научно-практической конференции «Вопросы искусствоведения XX–XXI вв. – Алматы, 2016. – С. 209–215.

176. Бадмаева Т. Б. Калмыцкие танцы и их терминология. – Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1992. – 96 с.

177. Окладников А. П. Олень Золотые Рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. Открытие Сибири. – Хабаровск: Кн. изд-во, 1989. – 240 с.

178. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.

179. Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук, 1959. – 106 с.

180. Мартынов А. И., Бобров В. В. Образ космического оленя в искусстве тагарской культуры // В кн. Бронзовый и железный век Сибири. – Новосибирск: Наука, 1974. – С. 65–73.

181. Иванов В. В. Солярные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 461–462.

182. Воздиган К. М. «Застывший миф»: образы животных и богов в настенных росписях племени ратхва // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 165–180.

183. Березкин Ю. Е. Полосатый бурундук: фольклорный мотив в Старом и Новом Свете // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 5–20.

184. Зимина Т. А. Животный мир в культуре веддов // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 104–115.

185. Богораз В. Г. К психологии шаманства у народов северо-восточной Азии // Этнографическое обозрение. – М. – 1910. – Т. 84–85. Кн. 1–2. – С.1–37.

186. Рычков К. М. Силы шаманского вдохновения // В кн. Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 114–120.

187. Прокофьев Г. Н. «Оживление» бубна – души шамана // В кн. Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 137–145.

188. Сем Т. Ю. Выставки по шаманизму народов Сибири как исторический источник и презентация традиционной культуры: структура и материал по тунгусо-маньчжурским народам // Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем». Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. Сборник статей. – М.: ИЭА РАН, 2013. – Т. 15, ч. 1. – С. 221–233.

189. Валиханов Ч. Ч. Записки о киргизах. Сочинения в 5-ти томах. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – Т. II. – С. 7–82.

190. Хазбулатов А. Р. Образ оленя в скифо-сакском зверином стиле: иконографические и иконологические особенности // Вестник Евразийского национального университета им. Л. Гумилева. – 2016. – № 5 (114). – С. 434–440.

191. Пшеничник А. Х. Олени Филлиповки // Золотые олени Евразии. – СПб.: Славия, 2003. – 62 с.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

192. Хазбулатов А. Р. Скифо-сакский звериный стиль как культурное наследие номадов. – Германия: Palmarium Academic Publishing, 2013. – 273 с.
193. Резван М. Е. Овеществленное Слово: талисманы, обереги, амулеты // Центральная Азия: Традиция в условиях перемен. Сборник статей. Выпуск I. – СПб.: Наука, 2007. – С. 41–71.
194. Топоров В. Н. Космогонические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 6–9.
195. Иванов В. В. Змей // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. I. – С. 387–389.
196. Гордеев Н.П. Змея в обрядово-религиозных системах различных народов // Этнографическое обозрение. – М. – 2002. – № 6. – С. 45–61.
197. Элиаде М. Религии Австралии. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 198 с.
198. Афанасьева В. К. Энки // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 662.
199. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М: «Лабиринт», 2000. – 336 с.
200. Альбедиль М. Ф. Змея в индийской традиционной культуре: совпадение противоположностей // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб: МАЭ РАН, 2012. – С. 152–165.
201. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
202. Толстов С. П. Древний Хорезм: Опыт историко-археологического исследования. – М.: МГУ, 1948. – 440 с.
203. Зайцев А. И. Геракл // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 229–233.
204. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. – М.: ЭКСМО, 2015. – 128 с.
205. Рифтин Б. Л. Нью-ва // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 232–233.
206. Раевский Д. С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 600 с.
207. Кун Н. А. Мифы Древней Греции. – М.: Астрель АСТ, 2004. – 399 с.
208. Буров В. А. О семантике каменных лабиринтов Севера // Этнографическое обозрение. – 2001. – № 1. – С.53–65.
209. Иванова В. В. Змея – джинн – предок. Анатолийский взгляд на хранителя дома // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 151–161.
210. Родионов М. А. О змеях и птицах в Долине смерти (Хадрамаут) // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 170–177.
211. Котин И. Ю. Твари в индийском календаре // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб: МАЭ РАН, 2012. – С. 28–41.
212. Тахо-Годи А. Гермес // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 241–242.
213. Мейлах М. Б. Медный Змей // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 652.
214. Цивьян Т. В. Змея и птица: к истолкованию тождества // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л., 1984. – С. 47–57.
215. Сухарева О. А. Пережитки демонологии и шаманства у равнинных таджиков // В кн. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М: Наука, 1975. – С.5–94.
216. Нащекин Н. Косогольский клад // Археологические открытия 1966 года. Сборник статей. – М.: 1967. – С. 163–165.
217. Басангова Т. Г. Змея в мифологии калмыков // Электронный информационный журнал «Новые исследования Тувы». – 2014. – № 2. - С. 75–79. [www.tuva.asia](http://www.tuva.asia).
218. Ковалевский А. П. Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. Статьи, переводы и комментарии. – Харьков: ХГУ, 1956. – 348 с.

219. Самашев З. С. Наскальные изображения Казахстана как исторический источник: автореф. ...д. и. н. 07.00.06. – Алматы. Институт археологии им. А. Х. Маргулана Комитета науки Министерства науки и образования Республики Казахстан, 2010. – 52 с.

220. Кожин П. М., Сарияниди В. И. Змея в культовой символике анауских племен // В кн.: История, археология и этнография Средней Азии. – М.: Наука, 1968. – С. 35–40.

221. Мустафина Р. М. Представления, культы, обряды у казахов. – Алма-Ата: «Қазақ университеті», 1992. – 176 с.

222. Асемкулов Т. Обряд «Жылан кайыс» и его мифология. [http://otuken.kz/ii-l-r/?option=com\\_content&task=view&id=38](http://otuken.kz/ii-l-r/?option=com_content&task=view&id=38).

223. Левшин А. И. Описание киргиз-казахских или киргиз-кайсацких орд и степей. – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.

224. Тохтабаева Ш. Ж. Этикетные нормы казахов. Часть II. Семья и социум. – iPUB, 2017. – 361 с.

225. Топоров В. Н. Рыба // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 878–880.

226. Иванов В. В. Евразийские эпические мифологические мотивы // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С. 49–79.

227. Емельянов В. В. Ассиро-вавилонский обряд выпуска птицы // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 99–111.

228. Малозёмова Е. И. Образы животных в оформлении иранского холодного оружия // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С.129–147.

229. Мещанинов И. И. Каменные статуи рыб - вишапы на Кавказе и Северной Монголии // Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской Академии наук. – Л., 1925, – Т. I. – С. 407–408.

230. Брюсов В. Я. Сфинксы и вишапы. (Некоторые черты культуры древнейшего Кавказа), 1916. Режим доступа: [http://www.iatp.am/culture/articles/sfinks\\_vishap.html](http://www.iatp.am/culture/articles/sfinks_vishap.html).

231. Ваганян В. Г., Ваганян Г. А. Ранние образы рыбы, вишапа, дракона и змеи в армянском наскальном искусстве VII–V тыс. до н.э. Режим доступа: [www.iatp.am/vahanyan/vishaps.htm](http://www.iatp.am/vahanyan/vishaps.htm).

232. Березкин Ю. Е. Рыба и бык: зооморфная опора земли в фольклоре Евразии // Электронный Каталог фольклорно-мифологических мотивов. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>.

233. Березкин Ю. Е. Зооморфная опора земли – южноазиатский след // Зографский сборник. – СПб: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. – С. 11–49.

234. Огнева Е. Д. Тибетская мифология // Мифы народов мира: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2. – С. 506–511.

235. Харузин Н. Н. О нойдах у древних и современных лопарей // ИОЛЕАЭ. – М.: Русская типо-литография, 1889. – Кн. I. – С. 36–77.

236. Лехтисало Т. Мифология юрако-самоедов (ненцев). – Томск: Томский университет, 1998. – 136 с.

237. Прокофьева Е. Д. Старые представления селькупов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. – Л.: Наука, 1996. – С. 106–128.

238. Басилов В. Н., Ниязклычев К. Пережитки шаманства у туркмен-човдуров // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – С. 123–138.

239. Робакидзе А. И. К вопросу о некоторых пережитках культа рыбы // Советская этнография. – 1948. – № 3. – С. 120–128.

240. Чулошников А. П. Очерки по истории Казак-Киргизского народа в связи с общими историческими судьбами других тюркских племен. Часть I. Древнее время и Средние века. – Оренбург: Киргизское государственное издательство, 1924. – 291 с.



## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

241. Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельности кочевнического общества. Изд. 2, доработанное / Сост. Л. Е. Масанова, И. В. Ерофеева. – Алматы: Print-S, 2011. – 740 с.
242. Кузьмина Е. Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого света // Средняя Азия в древности и Средневековье (история и культура). Сборник статей. – М: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1977. – С. 28–52.
243. Матюшин Г. Н. Археологический словарь. – М.: Просвещение, 1996. – 304 с.
244. Зайберт В. Ф. Поселение Ботай и задачи исследования энеолита Северного Казахстана // Энеолит и бронзовый век Урало-Иртышского междуречья. Сборник статей. – Челябинск, 1985. – С.3–17.
245. Калиева С. С., Логвин В. Н. Некоторые штрихи к проблеме одомашненности лошади терекских и ботайских памятников // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2011. – № 2 (15). – С. 246–255.
246. Нурушев М. Ж. Ботайская лошадь и её значимость в евразийской культуре и изучении проблем доместикации рода *Equus* // Известия Оренбургского государственного аграрного университета. – 2011. – Выпуск № 31–1, Том 3. – С. 361–364.
247. Anthony D. W., Brown D. R. Eneolithic horse exploitation in the Eurasian steppes: diet, ritual and riding // *Antiquity*. – 2000. – No 74. – Pp. 75–86.
248. Махабхарата. Книга четырнадцатая. Ашвамедхакапарва или книга о жертвоприношении коня. Под редакцией Василькова Я. В. и Невелевой С. Л. – СПб: Наука, 2003. – 138 с.
249. Березкин Ю. Е. Собака и лошадь: к реконструкции древней мифологии евразийских степей // Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2010 г. – СПб: МАЭ РАН, 2011. – С. 260–264.
250. Березкин Ю. Е. Об универсалиях в мифологии // Теория и методика архαιки: Материалы теоретического семинара. – СПб. – 2003. – Вып. 3. – С. 24–36.
251. Иванов В. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических текстов, образованных от *asva* 'конь' // Сборник статей памяти В. С. Воробьева-Десятовского Проблемы истории языков и культуры народов Индии. – М: Наука, 1974. – С. 75–138.
252. Мелетинский Е. М. Эдда и ранние формы эпоса. – Москва: Наука. 1968. – 367 с.
253. Иванов В. В. Тропой песен: Древнее наследие в языке и фольклоре // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С. 269–277.
254. Рудин С. Г., Эрман В. Г. Proto-Indica: 1968. Brief report on the investigation of the Proto-Indian texts // Советская этнография. – 1970. – № 1. – С. 175–181.
255. Кыыс Дэбилийэ. Якутский героический эпос. – Новосибирск: ВО Наука. Сибирская издательская фирма, 1993. – 330 с.
256. Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство. 1968. – 136 с.
257. Иванов В. В. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // В кн. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Мифология и фольклор. – М.: Знак, 2009. – Т. V. – С. 219–247.
258. Альбедиль М. Ф. Конь/лошадь в древнеиндийской мифологии и ритуале // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. — СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С.51–65.
259. Михайлова Т. А. NIGHT-MARE: к истокам одного образа в кельтском и германском // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2011. – Т. 70. № 4. – С. 54–59.
260. Гондатти Н. Л. Призывание верховного божества // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2006. – С.366–372.

261. Вербицкий В. И. Камлание верховному божеству Ульгеню // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2006. – С. 372–380.

262. Яковлев Е. К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея. Описание Минусинского музея. – Минусинск. – 1900. – Вып. IV. – 354 с.

263. Линденау Я. И. Описания якутов. Материалы, собранные с 1741–1745 гг. // В кн. Описание народов Сибири (первая половина XVIII века). – Магадан: Магаданское книжное издательство, 1984. – С.17–53.

264. Рыкин П.О. Создание монгольской идентичности: термин «монгол» в эпоху Чингисхана // Вестник Евразии. – 2002. – № 1 (16). – С. 48–84.

265. Киракос Гандзакечи. История Армении. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976. – 357 с.

266. Юрченко А. Г. Средневековые монгольские погребения: соотношение этнического и имперского // Теория и практика археологических исследований. Сборник статей. – Барнаул. – 2007. – Вып. 3. – С. 159–176.

267. «История Тартар» брата Ц. де Бридиа // Христианский мир и Великая Монгольская империя. Материалы францисканской миссии 1245 года. – СПб: Евразия, 2002. – С. 99–127.

268. Христианский мир и Великая Монгольская империя. Материалы францисканской миссии 1245 года. – СПб: Евразия, 2002. – 478 с.

269. Юрченко А. Г. Тайные монгольские погребения (по материалам францисканской миссии 1245 года) // Степи Европы в эпоху средневековья. Труды по археологии. Золотоордынское время. – Донецк: ДонНУ. 2008. – Том 6. – С. 287–305.

270. Рыкин П. О. Концепция смерти и погребальная обрядность у средневековых монголов (по данным письменных источников) // От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки. Сборник статей. – СПб. МАЭ РАН, 2010. – С. 239–302.

271. Бедельбаева М. В. Научно-исследовательские и консервационные работы на святилище Теректы-Аулие в Улытауском районе // Вестник Карагандинского университета. Серия «История. Философия. Право». – 2010. – № 2 [58]. – С. 5–11.

272. Ишангали С. Изображение коня в петроглифах Теректи Аулие (Центральный Казахстан) // Историко-культурное наследие Северной Азии: Сб. науч. тр. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2001. – С.29–32.

273. Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э. Урочище Теректы-аулие: культ небесного коня в диаграмме эпох // Вестник Евразийского национального университета им. Л. Гумилева. – 2016. – № 5 (114). – С. 418–425.

274. Потанин Г. Н. Сказки и легенды // В кн. Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1879 году по поручению Императорского Русского Географического Общества. Выпуск IV. Этнографические материалы. – Санкт-Петербург: Типография В. Киршбаума, 1883. – С. 167–647.

275. Кондыбай С. Конь // В кн. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – С. 152–159.

276. Кондыбай С. Камбар-баба // В кн. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – С. 135–137.

277. Илимбетова А. Ф., Илимбетов Ф. Ф. Формы восприятия коня в мистических умозрениях башкир // В кн. Культ животных в мифоритуальной традиции башкир. – Уфа: АН РБ, Гилем, 2012. – С. 551–698.

278. Кондыбай С. Суын // В кн. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – С. 233–235.

279. Гордлевский В. А. Из османской демонологии // Избранные сочинения. История и культура. – М.: Издательство восточной литературы, 1962. – Том 3. – С. 299–326.

280. Алпамыс-батыр. – Алма-Ата: Жалын, 1981. – 112 с.

281. Кобланды. Казахский героический эпос. – Алма-Ата: Жалын, 1981. – 100 с.

282. Ер-Таргын: Эпос. – Алма-Ата: Жалын, 1988. – 80 с.

## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

283. Казахские народные сказки. Богатырские сказки. – Алматы: Балауса, 1994. – Т. I. – 240 с.
284. Ковтун И. В. Образы коней-змееборцев из Елуино 1, Усть-Муты и Нижней Красавки-II // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 3 (23). – С. 138–141.
285. Кузьмина Е. Е. Древнейшая фигурка верблюда из Оренбургской области и проблема доместикации бактрианов // Советская археология. – 1963. № 2. – С. 38–46.
286. Королькова Е. Ф. Образы верблюдов и их развитие в искусстве ранних кочевников Евразии // В кн. Звериный стиль Евразии. Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху. – СПб: «Петербургское Востоковедение», 2006. – С.84–105.
287. Исянгулов Ш. Н. К вопросу о титуле «Богра-хан» в Башкортостане или пережитки культа верблюда у башкир // Этнос и культуры Урало-Поволжья: история и современность: материалы V Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых. – Уфа: ИЭИ УНЦ РАН, 2011. – С. 85–91.
288. Мазурина В. Н. Львы и львы-собаки – защитники культовых сооружений в Непале // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 63–75.
289. Василенко М. И. Битвы, герои, богатство: кони в культурном пространстве Аравии // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 194–204.
290. Василенко М. И. Главный герой арабского бестиария – верблюд // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 161–170.
291. Иванова В. В. Верблюжьи бои в современной Анатолии // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – С. 221–232.
292. Шишкин В. А. Варахша. Опыт исторического исследования. – М.: АН СССР, 1963. – 250 с.
293. Ремпель Л. И. Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши (к вопросу о природе согдийского искусства) // Средняя Азия в древности и средневековье. История и культура. Сборник статей. – М., 1977. – С. 95–101.
294. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. Власть, право, религия. – М.: Прогресс-Универс, 1995. – Т. II. – 456 с.
295. Акишев А. К. Образ верблюда в легендах Центральной Азии // Этнография народов Сибири. Сборник статей. – Новосибирск: Наука, 1984. – С. 69–76.
296. Королькова Е. Ф. Властелины степей. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 136 с.
297. Абишева О. Путешествие в край аруаны: Сакральные смыслы образа // Простор. Лит.-худ. журн. – 2013. – № 12 – С. 108–117.
298. Исянгулов Ш. Н. Верблюд в древних воззрениях башкир // Этногенез. История. Культура: Вторые Юсуповские чтения. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Рината Мухаметовича Юсупова. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2014. – С. 108–112.
299. Кондыбай С. Желмая // В кн. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нуры Алем, 2005. – С. 132–133.
300. Байпаков К. Культ барана у сырдарьинских племён // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: Наука, 1980. – С. 32–45.
301. Жданко Т. А. Очерки исторической этнографии каракалпаков. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 172 с.
302. Потанин Г. Н. Труды по этнографии и фольклору. 2-е изд. доп. (Библиотека казахской этнографии). – Астана: «Алтын кітап», 2007. – Т.6. – 248 с.
303. Октябрьская И. В., Сураганова З. К., Сураганов С. К. Традиционные узорные войлоки казахов и современное ковроделие // Вестник Сургутского государственного

го педагогического университета. – Сургут: Издательство: Сургутский государственный педагогический университет. – 2012. – № 4(19). – С. 189–199.

304. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.

305. Октябрьская И. В., Сураганов С. К. Традиционные узорные войлоки казахов и современное ковроделие // Гуманитарные науки в Сибири. – 2013. – № 3. – С. 87–91.

306. Иванов В. В. Корова // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 550.

307. Тахо-Годи А. А. Амалфея // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 53.

308. Мелетинский Е. М. Вальхалла // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 176.

309. Гафферберг Э. Г. Пережитки религиозных представлений у белуджей // В кн. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – С. 224–248.

310. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. – СПб: Азбука-классика, 2010. – 320 с.

311. Валиханов Ч. Ч. Тенгри (Бог) / В кн. Избранные произведения. – М.: Главная редакция Восточной литературы. Издательство Наука, 1986. – С. 226–233.

312. Боголюбский С. Н. Происхождение и преобразование домашних животных. – М.: Советская наука, 1959. – 603 с.

313. Диков Н. Н. Древние культуры Северо-Восточной Азии (Азия на стыке с Америкой в древности). – М.: Наука, 1979. – 352 с.

314. Рубинштейн Р. И. Анубис // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 73–74.

315. Рубинштейн Р. И. Упуат // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 1016.

316. Нестерова О. Е. Христофор // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 1066–1067.

317. Свешникова Т. Н. Волки-оборотни у румын // Balcanica: Лингвистические исследования. Сборник статей. – М.: Наука, 1979. – С. 208–222.

318. Мелетинский Е. М. Гарм // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 219.

319. Тахо-Годи А. А. Кербер // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 524.

320. Юсим М. А. Дикая охота // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 313.

321. Чеснов Я. В. Мифология мяо-яо // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 703.

322. Арутюнян С. Б. Аралезы // Мифы народов мира. Энциклопедия. IBook. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 81.

323. Исалабдуллаев М. А. Мифология народов Кавказа. Режим доступа: [http://arsnyteka.org/601-isalabdulaev\\_m\\_mifologia\\_narodov\\_kavkaza.html](http://arsnyteka.org/601-isalabdulaev_m_mifologia_narodov_kavkaza.html).

324. Тревер К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1937. – 74 с.

325. Шомахмадов С. Х. Учение о царской власти (Теории имперского правления в буддизме). – СПб: Петербургское Востоковедение, 2007. – 272 с.

326. Миллер В. Ф. Значение собаки в мифологических верованиях. – Москва: Синд. тип., 1876. – 20 с.

327. Дмитриева Т. Н., Щербакова Т. И. Животные в чукотских связках семейных охранителей (по материалам коллекции И. П. Лаврова) // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Сборник статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 179–194.

328. Богораз В. Г. Чукчи. – Л.: Издательство института народов Севера ЦИК СССР, 1934. – Ч. I. – 224 с.

329. Вдовин И. С. Религиозные культы чукчей // МАЭ Памятники культуры народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.). Сборник статей. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – Т. XXXIII. – С. 117–171.

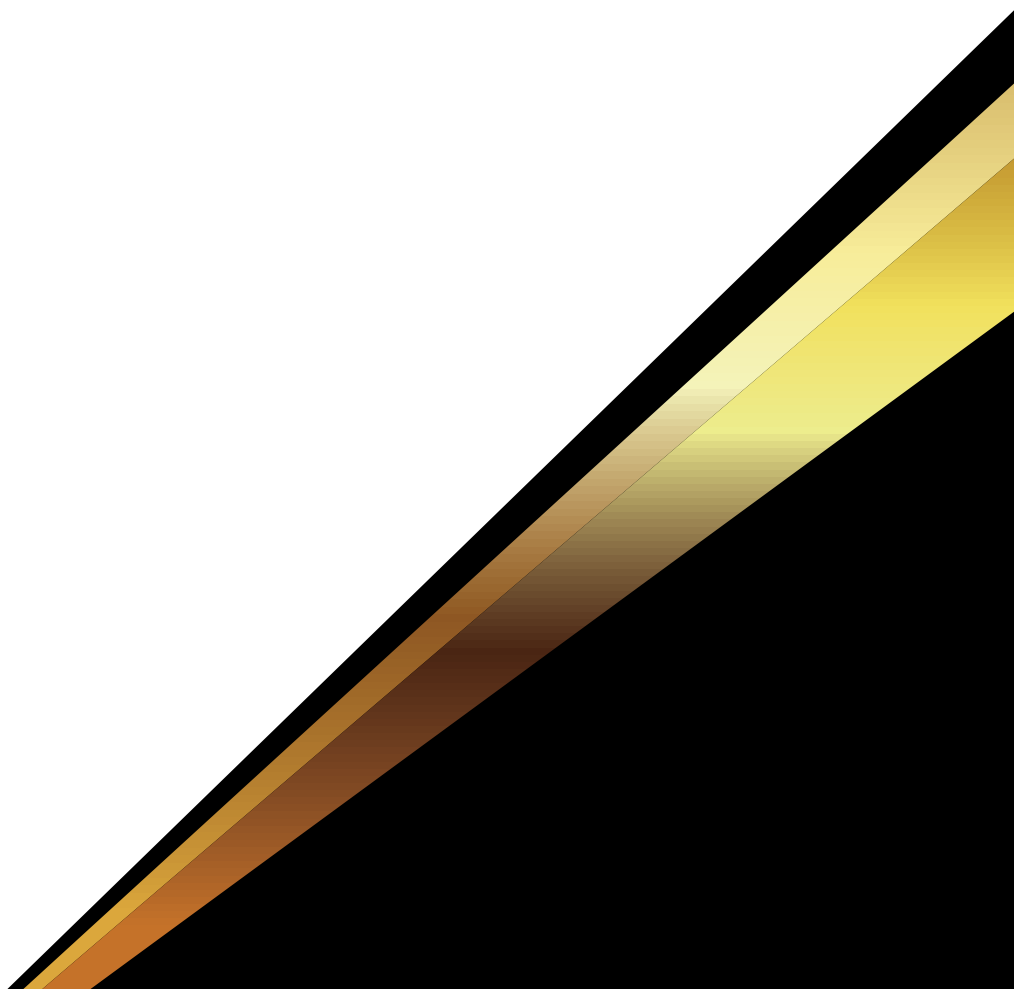
## РАЗДЕЛ I. СТЕПНОЙ БЕСТИАРИЙ. 1.2 ДОМАШНИЕ ЖИВОТНЫЕ

330. Смирнов В. Жертвы богам // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. 2006. – С. 264–273.
331. Сагалаев А. М. Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. – 176 с.
332. Сагалаев Л. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука. Сиб. отделение, 1900. – 209 с.
333. Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 366 с.
334. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). – М.: Наука, 1991. – 300 с.
335. Бертельс А. Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV веков (Слово, изображение). – М.: Издательская фирма Восточная литература РАН, 1997. – 422 с.
336. Литвинский Б. А., Седов А. В. Собака в зороастрийских погребальных верованиях и обрядах // В кн. Культы и ритуалы кушанской Бактрии. Погребальный обряд. – М.: Наука, Глав. ред. восточной лит-ры, 1984. – С. 161–170.
337. Тайжанов К., Исмаилов Х. Особенности доисламских верований у узбеков-карамуртов // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. – М.: Наука, 1986. – С. 110–139.
338. Троицкая А. Л. Из прошлого каландаров и маддахов в Узбекистане. / В кн. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – С. 194–224.
339. Снесарев Г. П. Люди и звери (Этнографические поиски в области культа животных) // Советская этнография. – 1972. – № 1. – С. 166–178.
340. Гаджиев Г. А. Верования лезгин, связанные с животными // Советская этнография. – 1973. – № 3. – С. 117–125.
341. Шер Я. А., Миклашевич Е. А., Самашев З. С., Советова О. С. Петроглифы Жалтырак-Таша // Проблемы археологических культур степей Евразии. Сборник статей. – Кемерово: КемГУ, 1987. – С. 70–78.
342. Диваев А. А. Ит-ала-каз (поверье) // Этнографическое Обозрение. – 1908. – № 1–2. – С. 149–150.
343. Рец К. Быстро мчащиеся борзые тазы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zooprice.ru/dog/breed/borz/stepnye-borzye-borzye-tazy.html>.
344. Кожахметов А. Д., Малашевич А. В. От вымыслов к реальности / Твое собачье дело, № 5/6, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.petsinform.com/sd/sd6-02/krealnosti.html>.
345. Илимбетова А. Ф., Илимбетов Ф. Ф. О пережитках сакрализации собаки в пред-рассудках башкир // В кн. Культ животных в мифоритуальной традиции башкир. – Уфа: АН РБ, Гилем, 2012. – С. 131–230.
346. Кондыбай С. Собака // В кн. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – С. 203–207.



## **РАЗДЕЛ II**

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ  
В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД



## 2.1 АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В УСТНЫХ ТРАДИЦИЯХ КАЗАХОВ. К НАРРАТОЛОГИЧЕСКОМУ ПРОЧТЕНИЮ НЕКОТОРЫХ ЗООКОДОВ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Полисемантическое содержание традиционного фольклора объективно ре-актуализирует вопросы художественного кодирования в нем множества объектов окружающей природы, материальной и нематериальной архаической культуры, быта, верований. Контекстуальные и жанровые спецификации фольклорных источников детерминируют характер и развитие сюжетной, образной, мотивной структуры, повествовательных моделей. Объемные дастаны, эпические сказания являются наиболее нарративно емкими, протяженными в художественном времени и пространстве.

Эстетика фольклора соединяет в себе различные вариации т.н. «бродячих» сюжетов, что связано с архаическим сознанием, его недискретностью, объемом, принципиальным отсутствием логических противоречий. О. М. Фрейдберг отмечает, что «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения» в том, что «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [1, 223].

Важнейшей особенностью фольклора в отличие от литературы и современной книжной культуры является его традиционализм и ориентация на устный (но не единственный) способ передачи информации. Интересно, что сам термин *фольклор* был впервые предложен английским учёным Уильямом Томсом именно «для обозначения как художественной (предания, танцы, музыка и так далее), так и материальной (жильё, утварь, одежда) культуры народа» [2].

Значимыми выступают проблемы глубинной соотнесенности мифа, фольклора, литературы. Е. М. Мелетинский выделяет генетическое родство литературы, фольклора, мифа и других повествовательных форм: «Генетически лите-



ратура связана с мифологией через фольклор; в частности, повествовательная литература, которая нас занимает в первую очередь, – через сказку и героический эпос, возникшие в глубоких недрах фольклора (разумеется, многие памятники эпоса и сказки продолжали свое развитие или даже заново создавались в качестве книжных произведений). Соответственно драма и отчасти лирика первоначально воспринимали элементы мифа непосредственно через ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии» [3].

Обобщенно говоря, миф первичен по отношению к фольклору, поскольку время его действия доисторично, во-вторых, его целеполагание (ритуал, осмысление и объяснение окружающего мира, освящение и др.) значительно отличается от фольклорного (дидактика, развлечение, выдумка). Объединяет же эти два мощнейших повествовательных корпуса общая эстетическая функция: создание особой художественной реальности, *атмосферы максимальной иллюзии достоверности излагаемых событий*. Поэтому и миф, и фольклор имеют непреходящую высокую ценность для литературы, как источники вневременной образности и символичности.

В то же время авторитетно мнение одного из отцов-основателей российской фольклористики В. Я. Пропп, который признавал «тождество мифа и сказки, подчеркивая, однако, роль религиозности в осознании мифа. Так, мотив похода за Золотыми Яблоками есть и в мифах о Геракле и в русских сказках об Иване-царевиче. Однако Геракл был для древних греков божеством, которому приносились жертвы, а Иван-царевич не более чем художественный герой. Именно в этом, по мнению В. Я. Проппа, и есть главное различие сказки и мифа.

Мифы отличаются от сказок по функции: основные функции мифа – объяснительные, ритуальные и сакральные, а у сказки – развлекательные, морализаторские и поэтические. Миф воспринимается и рассказчиком и слушателем как реальность, сказка – как выдумка. Время действия мифа доисторическое, сказка происходит во внеисторическом времени» [4].

В трудах казахских фольклористов, к примеру «Казахской несказочной прозе» С. А. Каскабасова мы находим глубокие размышления о неоднозначной связи жанрово обусловленных фольклорных повествовательных форм и собственно литературных текстов. В частности, ученый исследует фундаментальный вопрос о достоверности/недостоверности повествуемых событий, осмысливает такие центральные категории нарративной поэтики, как «рассказчик», «событие», «ситуация» и другие.

В исторической прозе, как правило, «нарратор за кадром» задает большую пространственно-временную протяженность романа: предшествующие события ↔ повествуемое событие ↔ последующие, будущие, предположительные, в известном смысле умозрительные, события. С. А. Каскабасов выделяет «нормативность казахского фольклора» [5, 41]. Он обосновывает интересное в аспекте нарратологии выводы о характере событийности и в целом сюжетике казахского эпоса: «Эпический сюжет – это цепь последовательно излагаемых событий, а события – это различные приключения героя во время странствия, трудности, с которыми он сталкивается... Сюжет развивается не на основе внутренних противоречий, а путем контаминации различных мо-

тивов и побочных ситуаций, что позволяет прервать его в любом месте или продолжить дальше» [5, 40].

Глубинные взаимосвязи общих архаических мифов и национальных фольклорных жанров раскрывает С. А. Каскабасов в книге «Колыбель искусства»: «Казахские мифы, обнаруженные нами в составе устной народной прозы, по всем своим основным компонентам близки к /.../ архаическому классическому мифу. В них обнаруживаются (конечно, не в чисто в архаическом виде) следы древнего мифического сознания, мифического времени, различных мифических представлений и понятий» [5, 42]. Он выделяет такие характерные черты архаического мифа, как «мифическое время и мифическое сознание, мифическое понятие и мифологическое мышление, понимание неба и земли, человека и природы как единого целого» [там же, с. 40].

В научных изысканиях в области фольклора, мифологии, корреспондирующих с ними областей истории и теории литературы современные казахстанские ученые во многом отталкиваются от положений, выдвинутых и обоснованных в трудах М. Ауэзова, А. Маргулана, С. А. Каскабасова, Р. Бердибая, Б. Азибаевой, Ш. Ибраева, А. Коныратбаева, Б. Абылкасымова, А. Сейдимбекова, Ш. Керима, Б. Рақымова, К. Матыжанова и других.

Комплексная разработка различных аспектов семантики и типологии казахского фольклора и мифологии представлена также в трудах Е. Турсынова, С. Кондыбая и других. Вопросы истории древней и средневековой, в том числе раннего периода, тюркской словесности и философии, памятники которой относятся к нематериальному культурному наследию, связанные на онтологическом уровне с мифическим сознанием, глубоко освещаются в трудах Х. Суйеншалиева, А. Кыраубаевой, К. Омиралиева, А. Егеубая, М. Орынбекова, Е. Турсынова и других. Системный анализ казахского дастанного эпоса, определение его эстетического своеобразия и концептуального ядра представлены в книгах Б. У. Азибаевой [7]. Ученым исследован и включен в научный оборот большой массив национального дастанного эпоса с выделением и характеристикой его основных жанров и типов.

Достижения, проблемные поля всего предыдущего и настоящего развития фольклористики свидетельствуют о ее многоаспектных связях с другими областями гуманитарного знания: мифологии, этнологии, этнографии, художественной антропологии, философии, теории литературы.

Большой тематический диапазон, символично-дидактическая заданность, эстетическая объемность казахского фольклора является феноменологическим подтверждением изначальной синкретичности национального мышления, мировидения, в котором анималистические коды занимают центральное место. В этом отношении наиболее примечательны казахские сказки. Практически в каждой из них активно действуют разные животные, птицы. Они играют роли помощников, спутников главных героев – батыров, ханов, охотников, стариков, девушек и др. так, в статье «Ертегілер» [8] М. О. Ауэзов выделяет три основных жанра казахских сказок, среди которых вторую группу составляют сказки о животных. Однако в данной работе нас интересуют отдельные анималистические образы, встроенные в поэтику и нарратив волшебных сказок.

Жанр волшебной сказки необычайно восприимчив к расширению семантики фольклорного образа, его структурной направленности. Функциональная вариативность персонажей, сочетание топографической конкретики (*поехал в сторону запада*) и абстракции в их пространственных перемещениях, временная статичность, совмещенная с «эмпирическим временем и пространством» (Е. Турсынов), поддерживается действиями животных, их активной с нарративной точки зрения позицией. Каждое животное, проявляющееся как-либо образом в повествовательном поле (в начале, середине) сказки, играет весомую роль в драматургии сюжета, маркируя сопричастность природы судьбе героя, *его особенность, инаковость* по отношению к другим персонажам.

Образ *коня* выступает наиболее стабильным и одновременно вариативным зоокодом в казахском эпосе и сказках. Практически начало каждой сказки начинается с краткого описания материального благосостояния фольклорного героя/героев, которое традиционно сосредоточено в количестве скота. Так отражается мировидение кочевника. Выделяется наличие особенного коня батыра или другого героя, обладающего волшебными свойствами.

В знаменитом эпосе «Кобланды батыр» конь Байшубар сам выбирает своего хозяина и становится его верным другом и помощником. Неприметный на первый взгляд чубарый обладает волшебными способностями, не раз выручавшими Кобланды.

В сказке «Ер-Төстік» [9] ключевые роли помощников играют животные – конь Шалқұйрық, светло-желтая верблюдица Құба інген. Оба животных обладают волшебными качествами, которые в необходимый момент приносят победу главному герою. В сказке «Тотан батыр» [9] у главного героя особенный Көк ат (досл. *серый конь* [10]), также приносящий ему удачу в нелегких испытаниях.

В сказке «Ақжан батыр» у главного героя, охотника, знаменитого на всю степь знатока лошадей, был единственный гнедой конь (*тор ат*) – скакун, выручивший хозяина в трудную минуту, спасший его от неминуемой гибели. В соответствии с логикой сказочного повествования именно это животное становится не только своеобразным спасителем для главного героя, но и помогающий ему одержать победу. Без верного и надежного коня образ батыра неполноценен: «Ат – ердің қанаты (*конь – крылья молодца*)».

В волшебной сказке «Аюдау» [9] антропоморфные характеристики героя дополняются его *звериным* происхождением: его отец – горный медведь. Достаточно распространенный, например, в русском фольклоре зоокод *медведь* в ареале казахской волшебной сказки выступает, на наш взгляд, персонажем с двойственной природой *человек – зверь*, акцентируются биофизиологические особенности последнего.

С начала повествования задана необычная даже в контексте волшебной сказки ситуация: предыстория появления на свет героя, в соответствии с заданным алгоритмом жанра, также необычна. Лиса обещает медведю свести его с ханской дочерью, если он сохранит ей жизнь. Все происходит по заданному плану. Традиционный сценарий похищения девушки помещен здесь в экстраор-

динарную ситуацию, но резкого когнитивного диссонанса у читателя (слушателя) не возникает в связи с предварительной установкой на волшебные события. Такой мотив брака с животным является отголоском древней тотемической традиции, на что указывает С. А. Каскабасов: «Из сказок, повествующих о браке людей с животными, можно указать на те, в которых рассказывается о сыне медведя. Причем имя героя нередко указывает на его происхождение: Аю бала, Аю алпан, Аю дэу, Аю кулан. В этих сказаках заметно ослабление тотемической основы сюжета. Во-первых, брак медведя и человека рассматривается как случайный: медведь похищает женщину, и она вынуждена с ним жить. Во-вторых, сын, выросши, убивает отца-медведя и возвращается к ее родным. Как видим, от тотемических верований осталось только убеждение, что при браке человека и животного к потомку переходит сила и мощь отца-тотема» [6, 131].

Внешний облик главного героя Аюдэу, действия, испытания, завершение повествования отражают синкретизм этнического мировидения. Дескриптивные элементы необычной внешности героя представлены через восприятие близких и случайных его людей (матери, деда, продавца и др.):

«Күндерде бір күн қыз аюдан бір ұл туады, ұлы күніне бір жасайтын болды, өзі дәу, өзі батыр, келбетті адам, түрі аю нәсілді болды. Атын Аюдәу деп қойды» [9, 97] (*восприятие матери*). Или: «Қыз баласын ертіп үйіне келді. Әке-шешесімен жыласып көрісті. Болған оқиғаны бастан-аяқ айтты. Аюдан туған баласын көрсетті. Мұны есіткен, баланы көрген патша қапа болып, ел-жұрттан намыс қылып, қызына кет деуге өз перзентті, айта алмайды, кетпе дейін десе еріп келген баласынан ел-жұрт қорқатындай, көргенде адамзаттың денесі түршігеді. Бет-ауызын жүн басқан, адам қорқарлық» [9, 97] (*восприятие хана, отца матери*).

Линейное повествование расширяется. Аналогично предыдущим восприятие всех, кто встречает мальчика: «Мұны көрген ел-жұрт шошып: «Тақсыр, мына дәуіңіздің бетін аулақ салмасаңыз, бала-шаға көргенде жүрегі ұшып кетер. Әлден-ақ есіткен жұрт, көрген кісі қорқып кешке далаға шығудан қалды», - деген арыздар түсті. Оның үстіне Аюдәу бір жегенде қырық кісінің жейтұғын тамағын жейтін болады. Бір ұйықтаса жеті күн – жеті түн ұйықтайтын, бір ұйықтамаса жеті күн жеті түн ұйықтамайтын болды» [9, 98].

Первоначальная эмотивная негативация контекстуального поля за счет традиционной сказочной гиперболизации, контрастных лексических повторов в описании отдельных качеств героя (*ест за 40 человек; если спит, то спит семь дней – семь ночей; если не спит, то не спит семь дней – семь ночей*) кодирует внешние звериные признаки Аюдэу. Внешний облик, поведение, пристрастия сближают его с анималистическим миром больше, чем с миром людей.

Однако функциональная заданность жанра волшебной сказки, его нарративные спецификации позволяют герою проявить в дальнейших событиях и перипетиях свое человеческое начало, более того, благородство, отвагу, справедливость и, что немаловажно, в той же образной стилистике: «В идеали-

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

зации героя немаловажную роль играют также различные художественные приемы и средства, стилистика сказки.

Наиболее устойчивые и распространенные приемы и средства казахской классической сказки ... составляют гипербола, контраст и повторы... Гипербола играет основную роль в создании эпического образа, подчеркивает необычность народного героя» [6, 198]. Пройдя множество испытаний, выполнив все задания правителя, максимально проявив исключительные способности, сноровку, сообразительность, смелость, герой возвращается в родные кочевья, где снова проявляет свое благородство, избавляя народ от жестокого самозванца-хана.

Внешний облик героя постепенно избавляется от звериных черт, в финале он «награжден» красивой внешностью, соответствующей его внутренней природе батыра – защитника народа. Завершается сказка традиционной образной максимой: «Сөйтіп, елін ер, жерін жер қылып, бала мұрат-мақсатына жеткен екен» [9, 108]. В данной сказке нормативный корпус зоокодов в фольклорном тексте значительно дополнен синтетическим зоокодом амбивалентной природы *получеловек-полумедведь*. Интенциональная, процессуальная и художественная завершенность образа Аюдәу достигается за счет его первоначального шифрования, сокрытия истинной (человеческой) природы и последующего поэтапного декодирования, перевода «визуального кода в вербальный» (Тичер).

В сказке «Бақыт құсы» вводится классический образ птицы счастья, популярный у многих народов, ставший символом счастливой жизни. Структура сказки, стилистические повторы отражают кодирование классического сюжета поиска чудесной птицы счастья. В казахском варианте превращение простого пастуха Казангапа в достойного титула хана джигита проходит через несколько этапов, первым из них стал волшебный сон, который становится предвестником будущих чудесных событий.

При этом сам герой, в начале повествования внешне неказистый, неприглядный, в грязной одежде, интуитивно осознает и истолковывает благоприятное для него значение сна. Так, в структуре сказки проявляется двойное кодирование фабулы: с одной стороны, внешняя история, события, возникающие как бы сами по себе, в соответствии со сказочным сюжетом, с другой, нарастание параллельного, имплицитного сюжетного ряда, с включением историй других персонажей – сестер-ханшей Гүләйім и Гүлмаһиры. Наложение одной истории на другую в казахском сказочном варианте также подчинено задаче подготовки основного этапа – превращению простого пастуха в хана.

Завершение сказки полно традиционной позитивной дидактики: «Бір күні Қазанқап күндегесінен ертрек ұйықтауға жатады. Жанында екі ұлы Ередік пен Біредік асық ойнап отырады. Екеудің де екі алтын сақасы бар екен. Ханның көзі ілініп кеткенде, бір нәрсе сарт ете қалады. Хан селк етіп лөзін ашып, жан-жағына қараса, бірі басында, бірі аяғында екі әйел отыр. Екі баласы өзінің баяғыда түсінде көрген екі қошқарша екі сақаны шарт-шарт соғыстырып жатыр. Сонда хан: «Баяғы түсімде көрген ай мен күн – екі әйелім, екі қозім екі ұлым болды-ау», – сақылдап күліп жібереді» [9, 318].

Так, нарративный круг волшебного предопределения (сон в начале повествования становится реальностью в конце сказки) замыкается. При этом второстепенные, данные в начале сказки, зоокоды *қошқар (баран), қозы (ягнята)* выступают средствами декодирования глубокого смысла волшебного сна героя.

Привлекательной с точки зрения поэтики и нарративного моделирования представляется сказка «Алтын балық» [9, 292]. Действие, в отличие от большинства других казахских сказок, происходит в далеком Багдаде. Сын рыбака вылавливает золотую рыбку и относит ее эмиру, за что его щедро награждают. Однако в полном соответствии с логикой сказки вмешиваются недоброжелатели – могущественные советники эмира.

Последний по наущению визирей отправляет мальчика за супругой золотой рыбы. Мальчик выполняет это поручение. За ним следует еще два сложных задания – найти золотую воду для золотых рыбок и двух золотых птиц. Молодой рыбак, не останавливаясь ни перед одной трудностью, справляется со всеми заданиями. В конце награда – он становится правителем сразу двух царств – Багдада и сказочной страны амазонок, на царице которых он женился, также обретает свою старшую сестру, которую когда-то украли.

Повторы, предельная метафоризация мест и ситуаций, через которые он вынужден проходить создают особый контекстуальный фон всего повествования. Ключевые зоокоды *рыбы и птицы* маркированы качественно (золотой цвет) и количественно (двойное число), что усиливает жанровую специфику сказки, углубляет семантику всех встроенных в волшебное действие обстоятельств, условий, а также второстепенных персонажей – хан, родители, сестра, жена героя, визири и др. Интересно, что казахская сказка о золотой рыбке, кроме ихтиономинии, не имеет ничего общего с более поздним вариантом, мировым шедевром – авторской сказкой «О рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина.

Заключение. Богатое фольклорное наследие казахского народа не единожды становилось предметом многих работ фундаментального и прикладного значения. В каждом из них рассматривались в той или иной степени вопросы художественного функционирования и содержания анималистических образов. Небольшой экскурс в сказочный мир казахского фольклора позволяет сделать определенные нарратологическими задачами выводы о характере, семантике и целеполагании четырех рассмотренных зоокодов – коня, медведя, рыбки, птицы:

- сюжетики казахской волшебной сказки четко структурирована и обусловлена задачами повествования;
- зоокоды *конь, медведь* встроены в сюжет сказки как дополнительный ресурс создания специфической этноориентированной эстетики, отражения национального мировидения, этнопсихологии;
- зоокоды *птица счастья, золотая рыбка, золотые птицы* составляют нарративный каркас всего повествования, ядро сказочной коллизии.

**ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
2. Фольклор. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/фольклор>.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Академический проект; Мир. – 2012. – 331 с.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000 – 335 с.
5. Каскабасов С. А. Казахская несказочная проза. – Алма-Ата: Наука. – 990 с.
6. Каскабасов С. А. Колыбель искусства. – Алма-Ата: Өнер, 1992. – 368 с.
7. Азибаева Б. У. Казахский дастанный эпос. – Алматы: Ғылым, 1998. – 250 с.
8. Ауэзов М. О. Ертегілер // Қазақ ертегілері. (Құраст. Е. Дүйсенбайұлы). – Алматы: Жазушы, 2009. – 320 б.
9. Қазақ ертегілері. (Құраст. Е. Дүйсенбайұлы). – Алматы: Жазушы, 2009. – 320 б.
10. Көк ат. // Казахско-русский словарь. [https://sozdik.kz/ru/dictionary/translate/kk/ru/көк+ат/серый конь](https://sozdik.kz/ru/dictionary/translate/kk/ru/көк+ат/серый+конь).

## 2.2 АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КАЗАХСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВАХ

Красной нитью настоящей монографии выступает задача декодирования анималистического кода казахской культуры. Этот подраздел представляет собой попытку культурологического осмысления места и роли анималистического кода в казахских традиционных исполнительских искусствах.

Исполнительские искусства – одна из важнейших составляющих традиционной культуры казахов и существенный аспект нематериального степного культурного наследия. Отметим, что на данный момент это – наиболее значительный массив художественного творчества, который сохранился и до сих пор практикуется в современном Казахстане. Важным свидетельством здесь является Список Нематериального Культурного Наследия (далее – НКН) Казахстана по состоянию на 10 января 2017 года, где представлено целых тринадцать позиций<sup>114</sup> исполнительских искусств казахского народа.

Среди них *көмей* – традиционное казахское песенно-речитативное горловое песнопение; казахское традиционное песенное искусство; традиционное искусство казахского кюя; исполнительское искусство на кобызе; казахская устно-профессиональная песенная традиция Западного Казахстана (Жаксыбаевская традиция); традиция исполнительства на казахской сыбызғы; *қара өлең* (жанр лирической песни); казахский народный танец *қара-жорға*; *ортеке* – казахское традиционное кукольно-музыкальное искусство и многие другие.

Главным критерием для внесения в Список НКН является наличие живой традиции, т. е. элемент НКН, живущий и, передающийся в культуре, имеющий носителей, и осознаваемый как ценность данного сообщества/народа. Одним из показателей международного признания казахской традиционной музыки стало включение в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО «Искусство исполнения традицион-

---

<sup>114</sup> Список НКН Казахстана постоянно дополняется и расширяется.



## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

ного казахского домбрового кюя» в 2014 году<sup>115</sup> в числе первых номинаций от Казахстана.

Под исполнительскими искусствами принято понимать музыку и хореографию. Поэтому этот подраздел представлен двумя частями: «Зоокод казахской традиционной музыки» и «Анималистические образы в казахской традиционной хореографии». Музыка в целом подразделяется на вокальную (пение), инструментальную и вокально-инструментальную, и она в казахской культуре представлена наиболее масштабно, чего не скажешь о танцевальном искусстве фольклоре кочевников-казахов.

В казахской культуре в силу объективных причин не сложилось столь характерных танцевальных школ как в других стационарных культурах. Но это не означает, что кочевники были лишены какой-либо хореографии. Казахский танец синкретично развивался и функционировал в бытовой сфере, и в потоке исторических катаклизмов XX века были утеряны многие его компоненты. Однако, в последнее время усилиями хореографов, искусствоведов и этнографов проводится огромная работа по изучению и возрождению казахского народного танца, который восходит к ритуальным пляскам, шаманской традиции и творчеству степных трюкачей-куларов (*кулар* – шуты).

Первая часть подраздела называется «Зоокод казахской традиционной музыки». Автор в этой части монографии, осозная всю масштабность понятия «казахская традиционная музыка», сосредоточился на более скромной задаче – попытке исследовать особенности бытования анималистических образов и мотивов в традиционной казахской музыке и музыкальных инструментов, проявляющиеся как непосредственно, так и опосредованно, а также попытаться выявить наиболее устойчивые архетипические зоообразы.

Казахские народные танцы принято разделять на несколько видов: охотничьи, трудовые, состязательные, лирические, пародийные и т.д. Поэтому во второй части подраздела «Анималистические образы казахской традиционной хореографии» представлена попытка исследования казахских народных танцев во всем разнообразии его видов через призму анималистических образов. В конце подраздела представлены выводы, где обозначены архетипические зоообразы традиционного казахского исполнительского искусства: музыки и хореографии.

---

<sup>115</sup> Координатор номинационной заявки кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ, член Национального комитета по охране нематериального культурного наследия Республики Казахстан С.А. Елеманова.

## 2.2.1 Анималистический код казахской традиционной музыки

Традиционное музыкальное наследие кочевников-казахов представлено самыми разнообразными жанрами: шаманскими камланиями, эпическими сказаниями с музыкальным сопровождением, песенным творчеством и инструментальными пьесами, в чем, несомненно, выражается огромный «реванш» музыки в бесписьменной культуре по сравнению с другими видами традиционного искусства. Возможно, поэтому по отношению к казахской музыке часто слышатся выражения «самобытная», «уникальная», «гармоничная», «космическая» и т.д.

История казахской музыки уходит вглубь веков, а ее «генетическая» основа восходит к культурам древних индоевропейских и тюрко-монгольских народов, некогда проживавших на территории Казахстана. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические артефакты (наскальные изображения, архаичные музыкальные инструменты – прообразы нынешних) первые письменные свидетельства о казахской традиционной музыке, встречающиеся в трудах восточных и российских путешественников XV–XIX веков, широкомаштабные исследования современных казахстанских этномузыковедов и практика традиционных музыкантов прошлого и современности.

На становление специфического звукоидеала и мелодичного строя казахской музыки, несомненно, повлиял историко-культурный ландшафт и кочевой образ жизни. Природа Казахстана, богатая сочетанием разнообразных степных, пустынных, лесостепных и горных зон, полагаем, стала своеобразной причиной происхождения уникального звукоряда, что поспособствовало формированию колоритного и глубоко специфичного языка традиционной казахской музыки. Известно, что вплоть до начала XX века казахская музыка развивалась только на традиционной основе. Она глубоко синкретична и тесно связана с поэзией, фольклором, мифологией, ритуалом и традиционными верованиями кочевников-казахов.

Возможно, именно традиционные верования, мифология, ритуал и т. д., – сфера сакрального является ключом постижения изначальной природы казахской традиционной музыки. В связи с этим декодировка/раскодировка анималистического кода казахской музыки представляется наиболее плодотворной

в попытке идентифицировать «зашифрованный текст», или говоря иначе, осмыслить один из мета-уровней традиционной казахской культуры на примере музыки. Ведь не зря казахи по отношению к музыке употребляют слово «сырлы» (*сырлы саз, сырлы әуен*), производное от слова «сыр» – тайна, и на наш взгляд, в казахской музыке еще много не раскрытых тем. Одна из них – анималистический контекст казахской музыки.

**Звукоподражание и анималистические образы традиционной казахской музыки.** Звук как феномен культуры и самостоятельное художественное явление давно привлекает внимание исследователей. Научное направление, исследующее звукоподражание, известно как музыкальная ономотопея (от англ. *onomatopoeia* – звукоподражание). Подражание звукам природы, голосам животных и птиц, – значительное художественное явление в самых разных традиционных музыкальных культурах мира. И казахская традиционная музыкальная культура здесь не исключение.

Анализ научных трудов, посвященных казахской музыкальной традиции, [1–14 и др.] показал, что среди многообразных и разноплановых звуков казахской музыки особое место принадлежит звукоподражанию животным/зверям и птицам,<sup>116</sup> которое условно можно назвать био-ономотопеей или анималистическим звукоподражанием.

Сведения об использовании звукоподражаний в традиционной тюркской/казахской музыке почерпнуты нами из исследований Б. Ш. Сарыбаева [6; 7], М. В. Дориной [34], Е. А. Тозыяковой [35], С.А. Утегалиевой [12; 13], И.В. Мацеевского [5] и многих других, где анализируется мысль о том, что общение с миром природы или жизнь в природе – главный источник, из которых возникла сознательно, создаваемая древними музыка. Следовательно, сама природа, ее натуральные звуки служили источником музыки для человека.

Звукоподражание в традиционной тюркской культуре условно разделяются на промыслово-хозяйственное (охотничье, скотоводческое и др.) и культурно-художественное. Целесообразно начать с практики промыслово-хозяйственных звукоподражаний в тюркской культуре. Древние охотники звукоподражанием использовали для подманивания или загонки в ловушку животного с применением шумовых, духовых, ударных и свистковых инструментов (манок), таких как: *ысқырық, тастауық, сазсырнай* и др.

Древние охотники умело пользовались всем набором инструментов и даже собственным телом, ловко имитируя голоса птиц и животных. Разные инструменты, соответственно, могли производить разные звуковые имитации и звукоподражания.

В числе популярных в среде казахских охотников музыкальных инструментов были разнообразные флейты, трубы, рога и др. К примеру, для подманивания марала казахи использовали *сыбызгы* или *адырну*, которую в старину называли «*бұғы шақырғыш*» (приманка для марала), а иногда, «*бұғы сыбызғысы*» (*сыбызгы* для приманки марала) [7, 20–21].

<sup>116</sup> Сейчас данное явление музыкальной культуры специалисты называют биомузыкой, а науку, изучающую «музыку птиц» – орнито-музыковедением.

Одним из интересных охотничьих приемов, используемых для манки зверей и некоторых птиц, – человеческие руки. Для извлечения звука ладони складывались в виде раковины (или лодочки). При такой позиции рук, вдывая воздух, можно симитировать вой волка и рыки других диких животных, а также голоса птиц: кукушки, филина, совы. Охотники активно использовали и другие приемы: прищелкивание и прицокивание языком, свистяще-шипящие звуки, глоссандирование.

Широко использовался охотниками-скотоводами и свист, который со временем превратился в специфический художественный элемент традиционной тюркской музыки, практикующийся до сих пор в среде казахов Монголии. Так охотники воспроизводили оленей, лосей и маралов и виртуозно имитировали голоса птиц, максимально приближаясь к оригиналу. В науке феномен использования собственного тела как инструмента для создания звука получил название аутоинструмента или корпоромузыки.

Музыкальные инструменты, способные к звукоподражанию, широко применялись и в пастушьей практике. Популярностью пользовались различные виды флейты. Их использовали для отпугивания диких животных и управления стадом овец и коз. Специальные наигрыши пастухов впоследствии становились сигналами для сбора домашних животных. Простейшая конструкция флейты (типа *сыбызғы*, *қамыс сырнай*) компенсируется сложнейшей техникой исполнения, включающей элементы гортанного звука.

Со временем звуковые имитации подражания животным и голосам птиц становились частью разных жанров музыкальной культуры, которые встречаются в песенном и танцевальном фольклоре, эпических сказаниях и шаманской традиции многих народов мира, и тюркских/казахских в том числе. При этом использование звукоподражания не исчерпывается сугубо утилитарными функциями, за каждым из них кроется определенная сакрально-ритуальная функция, что детально в лоне казахской музыкальной традиции еще предстоит раскрыть будущим этномузыковедам.

Думается, что звукоподражание как таковое и есть основа традиционной музыки, или по-другому говоря предмузыка. Тезис о звукотворчестве как основе традиционной музыки нашел объективное доказательство в ряде экспериментов венгерского музыковеда Петера Сёке [34]. Ученый, записывая и прослушивая в замедленном темпе голоса разных птиц, обнаружил неожиданные звуки, которые схожи со звуками народных инструментов и народных мелодий.

Звукоподражание водоплавающим птицам занимает значительное место в традиционной музыке народов Северной Евразии. В своих трудах Ю. Шейкин [37], С. Николаева [38], Н. Мамчева [39], Я. Крыжановская [40], В. В. Шулин [41] и др. ученые отмечают, что карельские йойги восходят к подражанию тотемному лебедю-кликуну; у нивхов присутствуют звукоподражания лесным и таежным птицам; ряду морских животных, медведю, собаке и др.; у северных вепсов пение по своему тембру напоминает вой волков и т. д.

Данное явление свойственно и европейской музыкальной культуре, что нашло отражение даже в ее более поздних периодах. К примеру, церков-

ной музыке, творчестве средневековых трубадуров и миннезингеров. Следовательно, анималистическое звукоподражание в музыкальной культуре имеет универсальный характер.

Звукоподражание животным и птицам ярко проявляется в горловом пении, которое на наш взгляд, больше всех традиционных музыкальных жанров помнит и хранит в себе, что еще совсем недавно по космическим меркам человек – животное/зверь – птица составляли единый и целостный природный мир. Сам феномен горлового пения основан на бурдонном многоголосии,<sup>117</sup> обширно исследованном Л. А. Халтаевой [42]. Этот вид пения распространен у народов, проживающих на огромной территории от Алтая до Чукотки: хакасов, алтайцев, бурят, тувинцев, башкирцев, якутов, чукчей, эвенов, эвенков, нганасан, коряков, ненцев, ительменов и других. Горловую музыку можно услышать и в Кыргызстане, Казахстане, Тибете, у некоторых племен североамериканских индейцев.

Горловое пение – это «язык» шаманов,<sup>118</sup> которые подражая звукам природы, голосам животных и птиц устанавливают «контакт» между мирами. В этом контексте о роли звука известный казахстанский этномузыковед С.А. Елеманова пишет, что первоначально «звук или звуки обозначают момент перехода», а назначением «звука, брелчания, крика, вопля» является «достижение иного мира и пространства, соединение его с миром людей и обеспечение успехов в этом контакте» [8, 198–199]. Поэтому звук, звуки в музыке – это способ установления «контакта между мирами», и в понимании казахов звук всегда устремлен ввысь, к Небу.

Об этом писал еще и М. Элиаде: «язык животных является только вариантом «языка духов», тайного шаманского языка...каждый раз, когда шаману удастся проникнуть в образ бытия животного, он как бы восстанавливает ситуацию, существовавшую в те далекие мифические времена, когда ещё не произошел раздел между человеком и животным миром» [43, 77]. Значит, язык животных и птиц есть тайный язык, которым владеют только Посвященные, последователи эзотерической степной традиции: *баксы, жырау, жырши, кюйши, акыны* и певцы.

Шаманы при камланиях вызывают своих духов-помощников, которые часто выступают в образе животного или птицы. При этом, М. Элиаде считает, что изучение языка животных, и прежде всего птичьего языка, во всем мире равнозначно познанию тайн Природы и, как следствие, обретению пророческих способностей. Язык птиц обычно изучают, съедая змею или другое животное, которое считается магическим [43, 58].

Ученый приводит ряд примеров из шаманских традиций народов Южной и Северной Америки, Евразии и др., где неофиты перед посвящением в ша-

<sup>117</sup> Бурданное многоголосие основано на бурдоне – тон или музыкальный интервал на фоне, которого разворачивается мелодия, в мифопоэтике звуковой эквивалент Мирowego Дерева.

<sup>118</sup> Более подробно о роли животных и птиц в шаманской традиции (происхождение и избрание шаманов, их одежда, атрибутика и др.) будет раскрыта в разделе «Анималистический код в шаманской традиции» настоящей монографии.

маны целенаправленно изучают голоса животных и птиц. Относительно казахской шаманской традиции М. Элиаде, ссылаясь на Кастанье, пишет, что во время сеанса бақсы «лает как собака, ...мычит как вол, воет, кричит, блеет, как ягненок, визжит, как свинья, ржет, рычит, с удивительной точностью наследует крики зверей, пение птиц, шум их полета и т.д.» [43, 58]. Возможно, некогда и казахские бақсы обязаны были пройти подобный этап обучения языку животных и птиц. Вообще, весь тюркский/казахский фольклор пронизывают образы культурных героев и батыров, подслушивающих и понимающих язык священных птиц, и на основе чего, достигающих поставленной цели.

Шаманская традиция представляет язык животных и птиц как универсальный язык Вселенной, и именно на нем основано общение человека с божественными силами и духами-покровителями. Данный факт находит параллели с легендой о библейском царе Соломоне (в мусульманском варианте пророке Сулеймане), который обладал божественной силой, суть которой заключалась в знании и умении говорить на языке животных и птиц.

Логическое продолжение этих легенд мы встречаем и в суфийской традиции. К примеру, народная молва приписывала великому учителю Востока Наджм ад-дин Кубре ученику пророка Сулеймана подобный дар. Если вспомнить, что суфиям были не чужды языческие практики, то вполне понятным становится «кочевание» анималистического праязыка вселенной из одной духовной традиции в другую. К примеру, в суфийских братствах Центральной Азии, особенно в братстве Йасауи (Яссауи) во время исполнения зикра и джахра тоже прослеживается анималистический контекст.

По этому поводу Б. Бабаджанов пишет: на первых этапах формула произносится с гортанным резким выдохом. Издаваемый звук напоминает короткое блеяние барана; отсюда название этого вида громкого зикра – «зикр-и күй». Затем, после короткого перерыва, исполняется другой тип зикра с той же формулой, но произносимого теперь с закрытым ртом, как бы внутрь горла с выдохом в нос. Звук напоминает резкое короткое мычание бычка, отчего этот тип джахра получил название «зикр-и тана» [44, 134]. Вероятно, здесь фонетическое «күй» – это казахское қой – овца, баран, а тана – на казахском языке означает бычок.

Возвращаясь, к анималистическим звукоподражаниям казахских шаманов – бақсы, а именно к горловому пению надо сказать, что оно у казахов (в виде в разнообразных форм, аналогичных тувинским стилям) не сохранилось. Вместе с тем, его отдельные реликты можно проследить в зикрах или сарынах<sup>119</sup> шаманов – использовании гортанного голоса и игре на қобызе – сакральном инструменте казахских бақсы.

Пение шамана характеризуется хриплыми, сдавленными, гортанно-горловыми звукоизвлечением, напоминающем голоса птиц и животных. Об этом говорит и С. А. Елеманова, комментируя фонозаписи Байбосынова К., правда, она отмечает, что такая манера была свойственна лишь для одной записи на этой пленке. Однако здесь же она пишет, что «именно такую манеру пения пытался продемонстрировать и старейший акын Тургайской области Ахметхан Абыкаев, когда изображал шаманское пение» [9, 408].

<sup>119</sup> Сарын – образец раннего фольклора.

Шаману вторит и его қобыз. Об игре на қобызе исследователи Б. Ш. Сарыбаев [7], Б. А. Казгулов, Н. Ж. Шаханова [46] и другие отмечают, что звуки қобызы подобны лебединому крику и, еще инструмент может изображать голоса разных птиц и животных. Қобыз со своими неоднородными волосяными струнами воссоздает бурдонное многоголосие с шумовыми эффектами максимально, приближенными к звукам живой природы. Такая игра на инструменте в сочетании с гортанно-горловым пением шамана, включает самого баксы и окружающих в центр звуковой сферы, и как бы символически, с помощью звука/музыки они (шаман и больные) подключаются к всеобщему ритму мироздания.

Творческий союз шамана и его инструмента оказывает глубокое эмоциональное воздействие на людей, присутствующих во время лечебного сеанса. В этом, как раз и кроется секрет натурального многоголосия (горлового пения и игры на қобызе), ведь не всякая музыка обладает целебными свойствами. Следовательно, натуральные звуки природы, включая голоса животных и птиц обладают исцеляющей силой. Казахские бақсы-шаманы лечели не только людей, но и животных, используя арбау (заклинание/заговор) и бәдік (заклинание заболевшего скота). Магическая сила бәдік заключалась в многократном повторении одного и того же короткого мотива.

Таким образом, звуковой мир кочевников полон примеров звукоподражательной музыки. Специфическим образом анималистическое звукоподражание отразилось в боевых кличах кочевников-казахов. З. Наурызбаева приводит сведения «о боевом кличе степняков «қиқу», воспроизводящим крик гусей и лебедей, от которого произошел глагол «қиқулау» – издавать боевой клич» [28]. Возможно, с этого звукоподражательного клича гусей-лебедей в старину начиналась каждая битва кочевника-казаха.

Параллельно с шаманской традицией звукоподражание и анималистические образы развивались и в других жанрах казахской музыки. В миропонимании казахов многие животные и птиц обладатели кие сверхестественной магической силы, что не могло не найти отражение и в музыкальном фольклоре. К примеру, до сегодняшнего дня сохранилось огромное количество древних инструментальных пьес – кюев, имитирующих голоса, поведение, движение животных и птиц, и в целом, посвященных богатому анималистическому миру Казахстана.

Мастерство анималистического подражания сохраняется у народных мастеров инструментальной музыки от седой старины до современной реальности. На устах у народа имена таких прославленных күйши прошлого как Ықылас Дуқенұлы, Курмангазы Сағырбай-ұлы, Дина Нурпейсова, Даулеткерей Шығай-ұлы, Таттимбет Казангап-ұлы, Еспай и многие другие. Каждый из них, владея сугубо авторской манерой и техникой исполнения, донесли до нас архаичный күй – своеобразную вершину традиционной казахской инструментальной музыки, или как его поэтично называют культурологи – Шепот Тенгри или Послание Всевышнего.

В контексте анимализма как никто лучше о кобызовом кюе пишет З. Наурызбаева: «...передавая голоса животных, их телодвижения (через физиологи-

ческие ритмы, такие как биение крыльев лебедя, аллюр лошади), знакомые слушателю из его опыта, кобыз заставляет вжиться в психологически напряженные моменты существования этих животных» [23, 614]. В этом и состоит магическая сила звука қобыза, музыки қобыза.

В ряду первых кобызовых анималистических пьес необходимо назвать кюй «Желмая» Қорқыта-ата легендарного Первошамана, создателя қобыза. Желмая – это имя верблюдицы Первошамана, которую он принес в жертву для создания своего сакрального инструмента. Этот кюй, как и все остальные кюи, приписываемые мифическому персонажу, отличается небольшим размером и несложные мелодические построения, в котором время от времени слушателю чудится отдаленный и протяжный рык его жертвенной верблюдицы. У Қорқыта-ата существует несколько кюев с анималистическими образами такие как: «Тарғыл тана» («Пегий бычок»), «Ұшардың улуы» («Вой Ушар»), «Байлаулы киіктің зары» («Страдания, подвязанной лани»).

Своеобразен сюжет народного кюя «Нар идірген» («Доеение верблюдицы»): в одной бедной семье, где у стариков была всего лишь одна дочь-красавица была верблюдица – кормилица, у которой умер верблюжонок и, она перестала давать молоко. В это время в дом бедняка явились двое домбристов: один старый, другой молодой. Старый домбрист, сговариваясь с хозяином дома о лечении верблюдицы просит взамен в жены его единственную дочь. Родители соглашаются. Старик-домбрист велит девушке держать ведро на коленях и придерживать соски верблюдицы, а сам начинает играть свой кюй. Но, умная девушка, замечая как наполняются соски верблюдицы придерживает молоко. Домбрист в недоумении. И тут, за дело берется молодой домбрист, тогда девушка отпускает пальцы и сквозь них течет молоко верблюдицы. Вот так, девушка стала женой молодого домбриста.

Среди древних анималистических кобызовых кюев в народе популярны: «Жез киік» («Медная сайга»), «Қасқырдын ұлығаны» («Вой волка») и др. Сайгаков в народе называют талисманом (тұмаром) степи. Они древнейшие представители мамонтовой фауны. По одной из версий легенд, сопровождающий кюй «Жез киік» охотник долго охотился, и вдруг вышел на мирно пасущуюся сайгу, которая человеческим голосом взмолилась о пощаде: «Молю тебя, не убивай меня! У меня двое маленьких сайгачат. Они без меня пропадут. Если ты послушаешь меня, я благословлю тебя и пожелаю тебе удачи. И ты всю жизнь будешь удачливым во всем». Но не послушал охотник и убил сайгу. Забыл он заветы предков: не отнимай мать у детенышей, не сироти беззащитного. Поговаривают, что после этого случая охотнику в жизни никогда не везло» – гласит народная легенда.

Возможно, что название кюя произошло от охристо-медного окраса животных и, в его музыкальной структуре в виде штрихов и ритмов отразились повадки сайгаков, которые не могли не заметить наблюдательные кочевники.

Сайгу казахи также называли «бөкен». Об истории создания кюя под названием «Бөкен жарғақ» («Одеяние из сайгачьей шкуры») известного домбриста XVIII века Байжигита повествует З. Наурызбаева: два брата-охотника в поисках добычи разошлись в разные стороны. Старший брат подстрелил сайгака и,



содрал шкуру, укрылся ею в ожидании младшего брата. Младший брат, увидев в сумерках «лежащего сайгака», выстрелил и убил брата. Кюй – этот рассказ – плач о нечаянном убийстве, который младший из братьев исполнил перед своей женой – женой старшего брата, извещая ее о гибели мужа [24].

В художественной структуре кюя «Қасқырдын ұлығаны», несомненно лежит тотемистический образ волка. При этом, вой волка как художественный элемент имеет значительное место в традиционной музыке многих народов мира. К примеру, у северных вепсов. У древних тюрков считалось, что вой волка приносит людям счастье. По своей природе вой волка бывает многоголосым и очень разнообразным: густой и низкий характерен для матерого волка, волчица воет намного выше самца, вой переярков отличается еще более высокими нотами с частым взлаиванием и поскуливанием.

Считается, что инициатором группового воя (или волчьего хора) всегда бывает самец, начинающий выть относительно низким голосом с плавными переходами к более высоким нотам, затем к нему присоединяется высокие ноты волчицы, а потом и голоса остальных волков. К сожалению, мы не нашли в казахстанском и тюркском музыковедении в целом, научных работ, рассматривающий вой волков в качестве художественного элемента музыкальной культуры. Но, если рассматривать «волка как предводителя боевой дружины или бога войны и родоначальника племени» [32, 112] то, кюй можно понимать, как песнь предводителя племени/рода/народа.

Огромной популярностью в народе пользуются кюи «Көк буқа» («Голубой/синий бык»), «Бозіңген» («Светлая верблюдица»), «Ақсақ марал», «Ақсақ қой», «Ақсақ қулан» (ақсақ – хромой) и т. д. Прототипы кобызовых кюев (или с аналогичным названием) встречаются в домбровой и сыбызговой музыке.

Конечно, же в музыкальной традиции кочевников-казахов образы быка и верблюда не так частотны, как, например, образы коня или птиц. Но, все же реликты их почитания мы видим во всех жанрах казахского фольклора. Так, бык в степной зоне Евразии олицетворяет Солнце (индоевропейский пласт), тотем-первопредок (миф гуннской эпохи), а в тюркскую и казахскую эпоху он символизировал могущество, плодородие и силу. Само название кюя «Көк буқа» («Голубой/синий бык») указывает на небесное происхождение быка, его небесную сущность.

Устойчивое появление в кюях хромоногое животное, которое, несмотря на боль, всегда стремилось вперед, и вероятно, эта особенность его хода позволяла не только обогатить музыкальный строй и технику художественного произведения, но и сама живучесть, стремление выжить была символом негибимой воли. Что, несомненно, служило примером для человека. Ведь жизнь кочевника никогда не была легкой, даже в повседневном быту.

Б. Ш. Сарыбаев, анализируя кобызовую легенду-кюй «Ақ-қу» (белый лебедь) пишет, что степные музыканты-виртуозы могли точно и «талантливо воспроизводить полет, приземление, взлет, хлопанье крыльев лебедя по воде» [7, 171]. Кюи, подобные «Ақ-қу», согласно мнению специалистов, – одни из самых ранних пластов инструментальной культуры казахов, которые некогда выполняли определенную магическую функцию, а все средства музыкальной организации подчинялись конкретной цели.

У кобызового кюя «Ақ-қу» существует домбровый прототип. Несколько народных вариантов, другой произведение середины XX века замечательного казахстанского композитора Нургисы Тлендиева. В нем композитор мастерски интерпретирует традиционные элементы, а основную часть произведения обрамляют музыкальные разделы, изображающие курлыканье и ритм хлопанья крыльев лебедей по воде. К анималистическим образам в творчестве Н. Тлендиева мы еще вернемся в разделе, посвященном казахской музыке XX–XXI вв.

210 Об одном из народных вариантов, ссылаясь на архивные материалы, пишет А. К. Жубанов: ...Казангап играл песню, называемую «Ақ-қу». Песня эта игралась на домбре без всяких слов. С собой представляет она подражание полету лебедей, и это подражание вышло так удачно и естественно, что у слушателей сложилось впечатление, как будто в воздухе слышатся плавные и широкие размахи крыльев» [4, 9].

Таким образом, народные музыканты виртуозно могли передавать взлет, полет, размах и хлопанье крыльев птицы по воде, играя то на двухструнной домбре, то на трехструнном кобызе, то на примитивной тростниковой флейте – *сыбызғы*. В целом, в тюркской картине мира птицы – сакральные образы, но им покоряются все миры Вселенной: Верхний – Небо, где они могут летать, Срединный, где они могут ходить, и Нижний, где они могут нырять и покорять подземное царство. Птицы могут одновременно олицетворять Небо и предков, могут быть посредниками между мирами в шаманской традиции и переносчиками душ в Нижний мир. Поэтому образ птиц так часто возникает в казахской музыкальной культуре.

Нельзя не упомянуть в контексте звукоподражания и анималистических образов о таком очень своеобразном жанре инструментальных пьес, как Ортеке. Сейчас в науке ортеке называют древним кукольно-музыкальным жанром кочевников-казахов. Ортеке – это горный козел, известная сакральная фигура священного степного бестиария кочевой культуры с индоевропейских времен. Музыкант, играя кюй с подвязанной веровочкой за палец фигуркой, заставляет танцевать деревянную фигурку горного козла на плоской кожаной поверхности.

Сейчас ортеке устойчиво ассоциируется с домбровой музыкой, но в старину кукол водили и с помощью шертера и шанқобыза. Независимо от музыкального инструмента принцип ортеке был тот же: управление только одной нитью, подвязанной к пальцу музыканта [46]. В казахской музыкальной культуре существует четыре одноименных кюя и народный танец. Специалисты отмечают, что наряду с козликом-ортеке в представлении могли принимать участие и другие фигурки животных и людей. К примеру, лошади и медвежонка. В старину музыкант мог управлять 8–9 фигурками одновременно.

В ортеке мы наблюдаем как минимум несколько уровней анималистического кодирования: декоративная фигурка горного козла – древнего тотемного животного, ритмично танцующая на натянутой кожаной мембране – опять же тотема, воспроизводящая архаичный магический обряд и сама музыкальная композиция, в структуре которой слышится то цокот копыт горного козла, то его прыжки.

Древние домбровые и сыбызговые кюи в анималистическом контексте можно разделить две группы: «кюи, связанные с образами тотемных или священных животных и птиц, в которых большое место занимает звукоизобразительное начало; кюи, в легендах которых говорится о прямом магическом назначении музыки (завораживание потусторонних сил, змей, драконов; магическое воздействие на животных и людей)» [14, 46]. К первой группе, т.е. группе домбровых и сыбызговых кюев в контексте анималистики относятся: «Аққу» («Лебедь»), «Қаз» («Гусь»), «Нар» («Верблюд»), «Ақсақ құлан» («Хромой кулан»), «Жорға аю» («Медведь-иноходец») и др.

К примеру, среди домбровых кюев особой популярностью пользуется кюя «Ақсақ құлан». Құлан – дикая степная лошадь. О сакрализации ее образа свидетельствуют наскальные изображения в предгорьях Улытау Жезказганской области и урочище Тамгалы Алма-Атинской области.

В народе бытуют два варианта легенды: одна связана со смертью старшего сына Чингизхана Джучи и распространена в Сары-Арке; другая – с сыном Джанибек-хана, которого тоже звали Джучи, бытующая в Мангыстау. В обоих вариантах фигурирует охота главных героев, которые впоследствии и погибают, затоптанные табуном куланов или вожаком табуна. Основной звукоподражательный элемент обоих – экспрессивное имитация мчащихся по степи табуна куланов, скачка коня, затем выстрел и падение с лошади ханского сына.

Б. Д. Кокумбаева, рассматривая этимологию слова «ақсақ» пишет: «ақсақ образовано из двух слов «ақ» и «сақ». У древних народов хромота выступала отличительным признаком святости, указывала на принадлежность к Тому – непроявленному – Верхнему миру ...первая часть которого «ақ» есть обозначение белого цвета, символ Того – иного мира» [46, 34]. Возможно, ақсақ құлан в этом кюе, выступая в качестве символа Иного мира, наказывает за неразумную охоту беспечных, просто ради забавы убивающих животных охотников.

Авторство обоих вариантов кюев народная молва приписывает полководцу, жырау и кюйши Кет-Буге (Кет-бука) – современнику Чингизхана. В мангыстауском варианте, по мнению З. Наурзбаевой [25], музыканта, донесшего весть о гибели сына хану, бросают в пещеру с драконом. Поэтому в кюе есть часть, которая называется «*Айдахармен арбасу*» («Магическая борьба с драконом»). «Арбау» – «это очаровать, заколдовать, гипнотизировать», «арбасу» означает мериться магическим могуществом, пытаться околдовать друг друга» [25], что соотносится с квалификацией Г. Омаровой о «завораживающих» кюях, восходящих к архетипической и магической силе звука/музыки в казахской культуре.

Сходные функции «завораживания» или «арбау» мы встречаем и в другой казахской легенде о кобызисте Нұртоле, который магическим воздействием музыки отводил змей на дальние расстояния от жилищ людей, или другом варианте, где мальчик-пастух своей игрой на сыбызғы удерживает огромного дракона на дне глубокого моря/озера.

Древнюю легенду об извечной битве Небесных сил в образе мифической птицы Шыңырау и потустороннего мира в образе Дракона (иногда и змеи – *Кердері*) мы видим в кюе под одноименном названием «*Шыңырау*»,

их ежегодная битва основана на мифологическом осмыслении традиционного народного летоисчисления. В целом, образ дракона в казахской культуре канонический. С ним связана еще один кюй, называемый «*Ұшардың Ұлыу*» («Вой Летящего Дракона») в которой описывается как юноша, который сам победив дракона превращается в еще более кровожадного айдахара.

В целом, айдахар (дракон) и змея – канонические образы мировой культуры. Их реконструкции в протоказахской и казахской культуре особое внимание уделял С. Кондыбай [32]. Он считал, что культ змея или дракона-айдахара, – один из фундаментальных мотивов прототюркской мифологии. Прототюрки, как эламиты и дравиды доарийских времен, почитали змея, считали его первопредком, богиней, матерью [32, 52]. Возможно, что образ дракона-змея, фигурирующий в перечисленных кюях, – одна из его ипостасей, в качестве представителя потустороннего мира, дарующего особую божественную силу герою.

Многие из приведенных выше в пример кюев и сопровождающих их легенд описаны А. Есенұлы [9]. Приведем, еще несколько примеров из книги ученого, которые раскрывают анималистический код казахского кюя.

Так, в творчестве знаменитого кюйши Сугура Алиева – основателя каратау-созакской домбровой школы значительное место занимает кюй «*Бес жорға*» («Пять иноходцев»). Согласно легенде кюй был сочинен по дороге в аул невесты кюйши и состоит из пяти совершенно разных по стилю частей.

Неизменной популярностью у домбристов пользовался и народный кюй «*Шұбар кийк*» («Пятнистая косуля/сайга»). В двух вариантах, бытующих в народе легенд, повествуется об охотнике, преследующем косулю, которая умеет говорить на человеческом языке.

Косуля/сайга – один из древнейших и почти забытых сакральных образов степного бестиария, восходящий к индоевропейскому прошлому Казахстана, – сакской культуре. Именно в сакской культуре она выступает значимым сюжетом изобразительного творчества. Возможно, что повадки косули, которая обычно передвигается неторопливым шагом, поминутно подымая голову, оглядываясь, приносясь и прислушиваясь к каждому звуку и шороху, легли в основу музыкального строя настоящего кюя.

Среди сыбызговых кюев нас привлек кюй «*Жорға аю*», повествующий о на первый взгляд нетипичном для степняков образе медведя. В народе существует несколько вариантов кюя и сопровождающих его легенд. В кюе производится бег/иноходь медведицы, которая по одному из вариантов легенды бежит спасать тонущих в селевом потоке медвежат. Древние казахские кюи насыщены анималистическими образами и ярко демонстрируют нам, так называемый, «звериный стиль», характерный для культуры и искусства древних гуннов и саков.

Анималистические образы пользуются огромной популярностью и в различных жанрах традиционной казахской песни. В работе А. Сабировой [15, 196–205] отмечается устойчивое повторение орнитоморфных образов (беркута, утки, соловья и др. птиц) в текстах казахских песен. Можно вполне опре-

деленно сказать, что образы птиц в казахском фольклоре – архетипические образы, топос и символ Неба, свободы и духа. Поэтому и подражание птицам (прямое), и их образ (косвенное) играют существенную роль в традиционной казахской песне.

Припев казахских традиционных песен с алексическим наполнением,<sup>120</sup> свойственным и сарынам казахских бақсы присутствует в большинстве образцов народно-профессиональной ветви. По этому поводу А. Р. Бердібай пишет, что аналогичный припев представляет собой либо художественное звукоподражание голосу птицы (в песне «Гәкку» Ыбырай), либо опосредованное обращение к птичьему пению. Нередко в своем самопредставлении әнші сравнивали тембр своего голоса с птичьим пением, отождествляя с ним ход творческого процесса [48, 41–42].

В целом, как пишет Н. С. Бекмолдинов [49], ссылаясь на Ж. Кожаметову, понятие «сарын» у казахов, монголов, уйгуров и ряда диалектных групп алтайцев обозначало звуки природы (вой, бурлящий звук, жужжание, свист), что несомненно указывало на связь с древними анималистическими и тотемистическими представлениями [49, 81]. Следовательно, звукоподражание имело свое конкретное название, которое говорит нам о вполне объективном понимании его места в музыкальной конструкции произведения.

В традиционном казахском пении существует жанр «қара өлен» в прямом переводе озабоченное «черная песня», где лексема «қара» выражает архаичное происхождение этого жанра. Этот жанр в контексте культа птиц анализирует музыковед Н. С. Бекмолдинов [49], который выявляет очень интересные факты в исследуемом нами контексте. К примеру, в одной из песен поющий в жанре «қара өлен» сравнивает себя с беркутом. Ведь беркут и орел в казахской культуре – символы стремления и силы, свободы и независимости. Эти птицы часто выступали в образах духов-помощников казахских бақсы.

К образу орла обращается и великий казахский кюйши XVIII века Даулеткерей Шығайұлы. Об этом, ссылаясь, на Т. Асемкулова, пишет З. Наурзбаева [28]. Кюи называются «Жігер» (энергия, решимость) и «Топан» (всемирный потоп, наводнение). Согласно легенде кюйши пригласил в гости всех известных домбристов Букеевской Орды и сказал: «Были у меня два орла – Жігер и Топан. Они улетели и не вернулись. Оплакивая их потерю, я сочинил кюи и хочу, чтобы все вы услышали их» [29]. Эти кюи посвящены памяти Исатая и Махамбета – героев национально-освободительного движения казахов, где кюйши олицетворяет их со свободными и независимыми орлами, которые и в природе стремятся летать выше всех остальных птиц.

Среди часто встречающихся в жанре «қара өлен» песен особенно интересны такие, что содержат строки об отождествлении себя (певца) с разными птицами. К примеру, с гусем: «Тәңірі қөктің баласы қаз мойынмын, Айғай шықса жер тартып тұрмаушы едім» («Я дитя Небесного Тенгри с гусяным горлом, живу хожу по Земле, возглашая небу Айғай») [49, 39]; или часто про таких певцов говорили «қоныр қаздың даусындай» (с приятным голосом как у гуся), где имеется в виду теплый и приятный тембр голоса.

<sup>120</sup> Алексическое наполнение – формообразование песни.

Таким тембром, скорее всего, обладал знаменитый на всю казахскую степь Қаздаусты Қазыбек би («гусиноголосый Қазыбек би»). Но все же в образе гусей-лебедей мы усматриваем культ предков, понимание его как древнего тотема в круге священного степного бестиария. Хотя сам внешний облик птицы, их грациозная красота тоже могли служить причиной их поэтизации.

214 Представление о тотемах в виде различных животных и птиц в среде казахских традиционных шаманов, певцов, акынов и батыров – распространенное явление. Так, к примеру у батыра Байгозы из рода тарак тотемами были грозный беркут и красная лиса, у акына Кемпирбая – «қөк ала үйрек» («серая – пестрая утка»). В этом контексте Е. Д. Турсунов [50] различает «тотем» и «нагуаль». Под первым понимается общий тотем для всего рода, под вторым – индивидуальный «животный» покровитель человека. Поскольку «акын – представитель рода», «то в животном покровителе его следует видеть не нагуаля, а тотем» – заключает ученый [50, 133]. Этот тотем доступен только взору самого акына. «Перед смертью акын видит, как его животный покровитель уходит или улетает вдаль, не оглядываясь. Таким покровителем у Джамбула, по его словам, был лев, а у Суюнбая – сивый волк. Как рассказывал Джамбул, когда вовремя айтыса глазам Суюнбая являлся сивый волк, акын побеждал своего соперника» [50, с. 133].

Вера в индивидуального покровителя в виде животного, т.е. нагуализм присутствует в среде казахстанской творческой интеллигенции до сих пор. К примеру, наш современник-художник С.К. Жаманкараев считает, что его нагуалем является снежный барс – ирбис. Популярен нагуализм и в среде современных народных целителей. Так, целитель Болат-ага<sup>121</sup> (1963 г.р.), проживающий в Алмаатинской области и практикующий нетрадиционное целительство более 25 лет считает, что у каждого человека есть индивидуальный животный покровитель, и он может «прийти» в дом раньше еще, не родившегося ребенка. Таким образом, тотемистические представления и его более позднее наслоение в виде нагуализма – характерны для носителей традиционных культур, сохранившиеся по сегодняшний день в реальности Казахстана.

При этом очень часто в исполнительских искусствах батыр или культурный герой уподобляется хищным животным в основном – тигру, волку, соколу, а также домашним животным, обладающих силой и яростью. К примеру, герои часто сравнивались с возбужденным самцом – нармом или бараном-производителем – қошқаром. По отношению к ним в казахском фольклоре часто встречаются эпитеты «сивая грива», «сивогривый», «ловчий белый сокол» и др.

Возвращаясь к образам птиц, надо отметить, что особо популярным среди казахских традиционных певцов был и остается соловей. Его пение во всех традиционных культурах мира – эталон для подражания, символ поэтического начала. Подражание птице или отождествление себя с соловьём мы наблюдаем и в творчестве знаменитых певцов XIX столетия Біржан сала и Естая Беркимбаева. Таких певцов в народе называли «бұлбұл дауыс».

<sup>121</sup> Фамилию целителя по его личной просьбе автор не указывает.

Так, «...Естай сравнивал себя с соловьем, счастливо распеваящим трели ранним утром и тарланом – в метафорическом значении – могучим, мощным зверем, показателем скрытой мощи в тюрской культуре. Под образом тарлана может выступать и волк, и сокол, и конь, и барс – великие тотемы древних тюрков» [51, 70]. Даже такие фрагментарные примеры показывают, что в традициях акынов и певцов прослеживается архаичное обожествление и сакрализация мира животных и птиц.

Это подтверждает и творчество традиционного певца XX столетия Манарбека Ержанова, у которого в песне «*Сайра, бұлбұл*» («Пой, соловей») он сравнивает себя с птицей певчей, вольным соловьем казахских степей.

Аналогичное явление наблюдается и в домбровой музыке. Так, в творчестве знаменитого кюйши Западного Казахстана конца XIX – начала XX вв. Еспай Балустаұлы образ соловья становится олицетворением его самого. А. Есенұлы [9] приводит историю создания кюя «*Айда бұлбұл, сайра бұлбұл*». В юности кюйши Еспай любил музицировать в одиночестве, и порой на кладбище. Однажды, когда кюйши играл на домбре, к нему прилетел соловей и начал кружить над ним, и так повторялось из дня в день. С тех пор соловей и музыкант стали неразлучными друзьями, и позднее юноша посвятил этот кюй своему верному другу.

Примечателен кюй Еспай «*Бұлды құс*», посвященный юноше, спасшему старшего сына царя сурков Айданы. За спасение сын хан подземного царства даровал юноше соловья. По легенде эта ценная «птица клюет пшено, пшеницу, просо, а испражняется чистым золотом. Благодаря этому, юноша избавился от многочисленных долгов, сделал счастливым и богатым не только себя, но и весь народ» [9, 55], гласит казахская народная сказка.

Соловей как архетипический образ казахской музыки нашел отражение в кюе «*Бұлбұл*», и во многих других музыкальных произведениях кочевников-казахов. Таким образом, соловей – поэтическая птица, с которой отождествляли себя знаменитые певцы и акыны такие как Біржан-сал, который перед айтысом часто восклицал, представляя себя: «Я соловей Среднего жуза!». Так, в песне-самопредставлении певец характеризует себя, свое искусство и мастерство пения. Соловьями столетий называет А. К. Жубанов Біржан-сала, Ахана-серэ, Мухита, Абая, Майру, Естая, Куана, Али и многих других певцов и акынов казахской степи.

Образ соловья фигурирует и в суфийской традиции. Н. С. Бекмолдин считает, что в традиционной казахской музыке XIX века звукоподражание становится важнейшим выразительным средством для передачи суфийской теории эманации. «*Бұлбұл*» (соловей) служил средством передачи эзотерического образа Священного Абсолюта. Подражание пению соловья соответствовало иносказательному изображению состояния суфия, входящего в экстаз от лицезрения безупречного лика Всевышнего» [49, 56]. Союз соловья и розы неизменные образы суфийской поэзии и музыки на протяжении многих столетий.

Не меньшей популярностью в казахской музыке пользуется и образ жаворонка. В древнем народном домбровом кюе-легенде «*Боз-торғай*» по-

вестуется о жаворонке, защищающем своих птенцов от нападения змеи. Музыкальный строй пьесы основан на имитации шипения змеи, писка птенцов и трепета крыльев птицы, и заканчивается кюй предсмертным криком жаворонка-матери.

С жаворонком связано мифопоэтическое осмысление кочевниками-казахами царства мира и согласия на земле-родине, что отражено в выражении *«Қой үстіне бозторғай жұмыртқалаған заман»* (в смысловом переводе, означающее «Время, когда на спине овцы жаворонок мирно вьет гнездо»). Жаворонком казахских степей называл народ знаменитую поэтессу-акын Сару Тастанбекқызы, жившую на рубеже XIX–XX веков.

Безусловно, наиболее популярным в казахской музыке является образ коня. Он – архетип казахской культуры, ее ткань и фундамент с индоевропейских времен. Среди инструментальных пьес и песен, посвященных коню, значатся такие как: *«Бурылтай»*, *«Жадаукөк»*, *«Қос күрең»*, *«Шұбар ат»*, *«Тор жорға ат»*, *«Тепен көк»*, *«Ат қалған»*, *«Мын жылқы»*, *«Қара жорға»*, *«Бозайғыр»*, *«Тел қоныр»*, *«Жалды қара»* и многие другие. Но вершиной культивирования коня в традиционной музыке считается песня легендарного Ахана серэ *«Құлагер»*, в которой акын оплакивает своего погибшего коня. Широкое распространение в домбровой и сыбызговой музыке получили кюи *«Қара жорға»* («Черный иноходец»), которые отличаются ритмическим своеобразием, имитирующим аллюр иноходца. Каждый кюй сопровождается повествовательная легенда о том или ином коне.

Мир конных скачек, полный азарта и жизненного естества – одно из любимых занятий (и тренировок) кочевников, не могли не найти отражение в музыке. Прекрасен кюй *«Тепең – көк»* («сивый скакун»), где основу легенды составляют состоятельные скачки. Кюй характеризуется масштабной формой и быстрым темпом. Интересна легенда этого кюя, которую мы узнали из книги «Истории казахского искусства» [52]. Некогда у одного бая был пастух, который по его приказу подыскал ему самого лучшего скакуна. Долго искал джигит скакуна, осмотрел все пятьсот лошадей хана, объехал много городов и базаров, но ничего не нашел. Купил у другого пастуха раненного, паршивого коня с выпавшей шерстью и приехал к хану [51, 388]. Этот конь и выиграл великую байгу. Часто в народных сказках под видом плешивого прячется настоящий герой, под видом неказистого и некрасивого скрывается что-то действительно настоящее и ценное.

Казахскому кюй свойственны и косвенные анималистические образы, такие как кюй *«Шалыс өре»*, описанные А. Есенұлы [9]. Название кюя происходит от названия конских пут. *«Өре»* означает «косое спутывание» или перекрестное спутывание. Отсюда, сам кюй структурно отличается сложной, запутанной со множеством перекрестных приемов конструкцией.

Не обошли стороной кочевники и домашних животных – основу жизнеобеспечения кочевника. Об этих песнях, собранных Б.Г. Ерзаковичем в «Истории казахского искусства» [52], пишут: «звукоизобразительность, прекрасное владение знаниями о повадках и характере животных заметно выделяют «Песни о четырех видах скота» в песенном фольклоре казахского этноса» [52, 332].



Скорее всего, данный подвид песенного фольклора восходит к пастушьему репертуару кочевников, основанных на звукоподражании.

Подводя промежуточные выводы необходимо отметить, что казахская музыка в анималистическом контексте, функционируя в двух категориях, категориях профанного и сакрального (границы, которых практически неосознаемы в традиционной культуре), прошла долгий путь развития от звукоподражания до феномена горлового пения и бурдонного многоголосия.

В казахской музыке часто встречаются аналогии «человек – животное» или «человек-птица», также наблюдается стремление раскрытия душевного состояния человека: мучительного страдания и великого плача через образы животных и птиц; человек выступает то в образе свободолюбивого орла, то заливистого соловья и жаворонка и т.д.

В конце концов, музыка в анималистическом контексте поднимается до уровня осознания диалогически-взаимообусловленной сущности мироздания, мира человека и мира животных, единства микро- и макрокосмоса. Думается, что через анималистический код казахской музыки можно взглянуть на картину мира кочевников-казахов под новым ракурсом.

**Образы и сюжеты степного бестиария в традиционных музыкальных инструментах кочевников-казахов.** Анималистический код проявляет себя не только в различных жанрах традиционной казахской музыки, но и в опосредованной, завуалированной форме в традиционных музыкальных инструментах кочевников-казахов. Некоторые материалы, предлагаемые читателю в этом подразделе, ранее уже стали предметом научного анализа [46; 53; 54]. Продолжая намеченную ранее линию поиска, мы постараемся еще более детально раскрыть значение анималистических образов в материальной и нематериальной символике традиционных музыкальных инструментов кочевников-казахов.

Для казахской культуры характерно особо трепетное отношение к музыкальным инструментам, они по представлениям кочевников-казахов есть «носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил... Игра на инструментах – священнодействие, она оказывает влияние на человека и на Космос, а потому она необходимый компонент жизненно важных обрядов» [10, с. 111].

Священное понимание музыкального инструмента отразилось и на материалах, используемых для его изготовления. В традиционной культуре, как правило, мастер-изготовитель инструмента и исполнитель традиции – есть одно лицо. В мировоззрении казахов сохранилось понимание того, что между мастером и его творением имеется глубокая духовная связь. Как утверждают сами мастера, каждый инструмент индивидуален и имеет свое собственное уникальное звучание. К примеру, сто домбр, изготовленных одним мастером, будут «петь» разными голосами.

Во всех древних культурах каждый музыкальный инструмент воплощал многозначную символику. В данном случае наш ракурс – это священные животные и птицы степного казахстанского бестиария. Задача данного подраз-

дела состоит в анализе некоторых граней культа священных животных и птиц в традиционных музыкальных инструментах кочевников-казахов.

Музыкальные инструменты в казахской культуре по Б. Ш. Сарыбаеву [6] классифицируются следующим образом: духовые, струнные, мембранные и самозвучащие. К духовым относятся флейтовые – *сыбызгы, саз-сырнай, ускирик, ысыртаук, тастаук*; язычковые – *камыс-сырнай, кос-сырнай*; мундштуковые – *муиз-сырнай, уран, бугышак, керней*; к струнным щипковые – *жетыген, шертер, домбра*; смычковые – *кыл-кобыз*; мембранные подгруппы: ударные – *дангыр, кепшик дабыл, дудыга, даулпаз, шындаул*; самозвучащие подгруппы: щипковые – *шанкобыз*; ударные – *асатаяк, шын, конырау*.

Среди духовых инструментов нам особенно важен *муиз сырнай* («муиз» – «рог»). Муиз сырнай делается из рога крупного рогатого животного и имеет три отверстия. Пустотелые рога животных – одни из первых духовых инструментов (аэрофонов), используемых во многих традиционных культурах мира как сигнальный и церемониальный инструмент.

Рог издревле олицетворяет мужское начало, царственность, божественную избранность. К примеру, понимание божественной сущности звука волшебного рога пронизывает легенды и сказания европейской культуры, от него пробуждаются зачарованные рыцари, с его помощью герои призывают своих друзей на помощь и т. д. Упоминания о сырнае встречаются и в казахском фольклоре, связанном с батырлар жыры. К примеру, в эпосе «Алпамыс батыр».

Интересен и *бұғышық* – духовой инструмент, изготовленный из кости и рога. Звуки, издаваемые этим инструментом, очень похожи на голоса маралов и оленей, поэтому его широко использовали охотники. Свое название инструмент получил от древнего тюрко-монгольского названия оленя – «бұғы».

В Казахстане с архаичных времен существует культ оленя. Здесь показательно многочисленные петроглифы Ак-Баура (Восточно-Казахстанская область), где олени служили символами Запада и Востока, зимнего и летнего солнцестояния. Также важно знаменитое захоронение сакского вождя в Береле, где найдены золотые головки оленей с переплетенными рогами, а также олений камень, обнаруженный в предгорьях Тарбагатая.

Другой духовой инструмент кочевников – желбуаз, выполненный полностью из козлиной кожи. В двух местах инструмента вставлены тростниковые трубочки для звука. Считается, что на нем играли шаманы-бақсы, колдуны и лекари, что подчеркивает сакральный характер инструмента. Желбуаз похож на волюнку, как по форме, так и по принципу игры.

К сожалению, серьезного анализа символично-семантической нагрузки этого казахского музыкального инструмента в научной литературе пока не существует, но мы намерены хотя бы частично заполнить эту лакуну. Козлиная кожа в инструменте, на наш взгляд, восходит к культу горного козла, распространенному на территории Евразии. По этому поводу А. Акишев пишет: «Образ козла является одним из элементов структуры мирового дерева – Древа жизни, и логично рассматривать его в контексте посредника и символа срединного (связующего) мира» [54, 36].

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

В целом, козлиная кожа обладает массой полезных качеств: она прочная, плотная, хорошо растягивается, эстетически привлекательна и намного крепче овечьей кожи. Также примечателен и звук, рождаемый с ее помощью: он звонкий и стойкий.

Козлиная кожа, как и сам козел/коза, имеет глубокий символический смысл. Козел – индоевропейский и индоарийский архетипический образ. К примеру, козлиная кожа использовалась в совершенно иной от тюркской этнокультурной реальности для изготовления борана, ирландского бубна.

Сходная семантика образа козла фигурирует во многих культурных традициях мира: «по ведической традиции он атрибут бога Агни. Скандинавы считали его священным животным Тора. Козлоподобным изображался греческий бог Пан. Козлиные мотивы неизменно присутствовали в символике дионисийских мистерий, да и сам Дионис зачастую принимал облик козла. Его свиту составляли козлоногие сатиры. На козьем молоке был взращен Юпитер. Козий рог, из которого пил Юпитер, получил наименование «рог изобилия» [55, 603].

Козлиная кожа за счет своих материальных свойств – прочности, плотности и звучности широко используется и сейчас во множестве культурных традиций мира. Практически везде, где согласно климату, водятся горные козлы или люди целенаправленно разводят коз, в музыкальных инструментах обязательно есть те, которые изготавливаются на основе козлиной кожи.

Помимо знаний по выделке и сушке кож, казахи-кочевники прекрасно разбирались в их акустических свойствах кожи как возбудителях звуковых волн разных частот. «Звуки слишком резкие и оглушительные не являются естественными, так же, как издающие их инструменты. Этими звуками пользуются в особых случаях (на поле битвы), их действие можно сравнить с действием лекарств или даже яда, для того чтобы оглушать или ошеломлять...», – писал аль-Фараби [56, 196].

Козлиная кожа давала музыкантам извлекать их инструмента звонкие, яркие и чистые звуки. Кроме того, тонкость и прочность такой кожи обуславливала широкий звуковой диапазон. Это было не только важным инструментальным свойством (материальный уровень), но и непременным условием в обрядности, особенно шаманской (сакральный уровень). Чем чище «поет» шаманский бубен, тем слышнее его голос для духов, призываемых шаманом. Поэтому козлиная шкура/кожа как сакральный компонент одежды, или музыкального инструмента обнаруживаются у тувинцев.

Так, тувинские шаманы во время камлания рядились в шкуру горного козла и обтягивали ею свои колотушки. Следовательно, козел как посредник и символ срединного мира играл существенную роль в казахской культуре, о чем свидетельствует также древняя ритуальная игра кочевников көкпар – борьба за козлиную тушу или шкуру. Специалисты отмечают, что звучание желбуа отличается пронзительным тембром и постоянным сопровождением основной мелодии бурдонным тоном.

Особенной семантикой отличается один из старейших духовых инструментов – тростниковая флейта, известная у казахов как сыбызғы. Конструктивно сыбызғы представляет собой тростниковую трубку с 3–5 игровыми отверсти-

ями. Гораздо позже стали изготавливать сыбызғы из дерева и металла – меди. Но какой бы материал не использовался, обязательно натягивалась тонкая баранья или козлияная кишка (өнеш), чтобы не было утечки воздуха.

К струнным инструментам принято относить шертер, домбру и жетыген. Шертер – один из древнейших музыкальных инструментов, его выдалбливали из дерева, но струны изготавливались из конского волоса так же, как и у кобыза.

220 Если обратится к конструкции кобыза, мы увидим, что его форма напоминает фигуру лебедя (об этом впервые упомянул П. С. Паллас), а нижняя часть инструмента затягивается кожаной мембраной, как правило, верблюжьей. Этот мотив существует в фольклорном пространстве, – в легенде о Қорқыт-ата, где в качестве мембраны Первошаман использовал шкуру своей верблюдицы Желмаи.

Сам по себе процесс натягивания на инструмент верблюжьей кожи, «животного в космогонических представлениях тюрко-монгольских народов, воплощающего в себе Космос» [8, 144] раскрывает космическую роль инструмента, его сакральную сущность, призванного обеспечить единство миров, материального и нематериального. По сведениям С. А. Елемановой, полученным ею непосредственно от музыкантов-этнофоров, для инструмента использовалась кожа с шеи верблюда. Именно в области шеи находится самый толстый участок кожи. Краниологические исследования показали, что кожа верблюда, тонка по всей поверхности, кроме области шеи. Древние кочевники прекрасно знали особенности кожного покрова животных, и умело использовали свои знания.

Струны кобыза изготавливались либо из конского волоса, либо из верблюжьих жил. Соответственны и названия – *кыл-кобыз*, (*кыл* – конский волос) и *нар-қобыз* (*нар* – одногорбый верблюд). *Нар-қобыз* был гораздо больше размером, и со струнами из верблюжьих жил, а звучал он в более низком регистре.

Так, на *кылқобызе* используются волосяные струны, или струны из конского волоса – «один из первых, уникальных природных материалов, используемых древним человеком для извлечения собственно музыкального звука» [57, 119]. Именно волосяные струны с неоднородной, шероховатой поверхностью позволяют извлекать «многослойный» звук, известный как «бурдонное многоголосие», о котором мы уже упоминали выше. Многоголосие образуется в результате горлового (гортанного) пения, игры на кобызе и инструментах тюркского эля типа продольной флейты *сыбызгы*, *курай*, *хуур* с горловым звуком.

Сам феномен бурдонного многоголосия, являясь «звуковым эквивалентом образа мирового дерева» (по Л. В. Халтаевой), воплощает в себе древние представления тенгрианцев о трехкомпонентной структуре мира. Поэтому многослойный звук кобыза, «насыщенный обертонами, вызывает ощущение покоя, умиротворенности, незабываемости и гармонии», а также может вводить в транс и является слуховым опытом освоения окружающей действительности, «опосредованным отражением гармонии внутреннего и внешних миров» [57, 119].

Итак, в қобызе мы видим соединение священного бестиария Великой степи в трех категориях: лебедь – верблюд – конь. Лебедь – дух верхнего мира – Неба, древний тотем кочевников, сакральное животное с которым связывается рождение тюрков/казахов; верблюд – древний символ Предначала, Космоса, что нашло отражение в трудах многих исследователей казахской и протоказахской культуры.

Конь также является символом Высшего мира, что семантически проецируется в струны, изготовленные из конского волоса и музыку, извлекаемую с их помощью. Поэтому музыка, издаваемая қобызом – это музыка Космоса – Неба, подтверждающаяся синтезом трех сильнейших архетипических образов степного бестиария.

Другой опосредованной формой, являющейся, на наш взгляд, специфическим выражением анималистического кода в традиционных казахских музыкальных инструментах выступает использование внутренних органов животных. К примеру, струны для традиционной домбры изготавливались из кишок домашних животных: баранов и козлов.

В народе до сих пор бытует легенда о происхождении кишечных струн: некогда охотник долго гонявшийся за джейраном, ранил его в брюхо. Кишки животного растянулись между кустарниками. Высохнув, кишки животного под ветром стали издавать прекрасные звуки. После этого они стали использоваться как струны на музыкальных инструментах.

Кишечные струны представляют собой одинарные, иногда бинарные (крученые) струны. Они создают низкий звук, и соответственно, низкий настрой. Интересна семантика самого барана и бинарных струн. Так, баран – архетипический символ материального достатка и срединного мира. Семантика барана как символа земной жизни явственно читается в обычае угощения гостей, в разделке и подаче мяса, раздаче его сакральных частей [57, 34]. Баран считался у казахов самым сильным и спокойным животным, воплощением мира и согласия.

Бинарность (двоичность) – древнейшая космическая дихотомия, характеризующая многое: структуру пространства – верх-низ, небо-земля; временные координаты – день-ночь, цветовые характеристики – белый-черный; культурно-социальное: мужской-женский, старший – младший; схему человеческого ДНК [58, 223]. С помощью бинарных бараньих кишок, выкрашенных в белый и черный цвет, совершался древний обряд «тусау кесу» (обрезание пуп у ребенка), который встречается у многих кочевых народов Центральной Азии [60, 3; 61, 60].

Лады-перевязки перне (поперечные деления на грифе музыкального инструмента), как и струны, изготавливались из бараньих или козлиных кишок. Некоторые конструктивные особенности домбры: дополнительные перне (ладки); наличие двойной деки и т. д., а также техника игры на домбре придавали совершенно иное звучание (возникновение шумовых призвуков) и восприятие музыки. «При исполнении жоктау,<sup>122</sup> дополнительные тритоновые перне

<sup>122</sup> Жоктау-древний лиро-эпический жанр казахской поэзии, плачи, сложенные в честь народных героев и знаменитых людей. При этом широко употребляется в похоронном обряде и в этнографической современности.

заставляли всех плакать – от этих звуков даже животные в степи (собаки или волки) «скукоживались» (выражение М. Курмангалиевой).<sup>123</sup>

Согласно представлениям казахов, «коза» (ешкі) связана с дьявольскими силами, хаосом, неупорядоченностью, ассоциацией с некогда существовавшим Ничто подчеркивается частицей «еш» – ничто» [59, 34]. Неопределенность, изменчивость – основные качества козы. Каковы сами животные, таковы и звуки, извлекаемые из кишечных струн козы и барана. Так, струны из бараньих кишок издают глубокий, бархатный звук (мужской звук), тогда как на струнах из козьих кишок извлекается высокий и чистый звук (женский звук). Домбра с кишечными струнами обладает традиционным тембром «қоныр»,<sup>124</sup> предназначенным для сольного исполнения.

Специфично преломляется культ коня и барана в жетыгене. Инструмент по форме напоминает по форме гусли или горизонтальную арфу. Жетыген выдалбливался из цельного куска дерева. На него навязывались семь струн из конского волоса, а роль колки выполняли *асыки/альчики* – надпяточная кость (таранная кость) овцы (в основном баранов) и реже другого мелкого рогатого скота. Асыки или астрагалы одни из сакральных предметов многих культур мира, с помощью которых древние связывались с богами. Возможно, использование асыков в жетыгене преследовало подобную функцию.

Древние тюрки использовали жетыген для сопровождения певцу эпосов и сказаний. Конструктивно интересна и *адырна*, которая представляет собой символическую голову марала (или горного козла) с длинным рогом в анфас. У инструмента сильный звук. Корпус инструмента изготавливали из дерева, а струны из верблюжьих жил. Играют на адырне, перебирая струны, как на арфе. Если вспомнить символику арфы в мировой культуре, то мы увидим, что он символ чистоты звука, символ восхождения в рай, путь в иной мир.

Безусловно, интересен в контексте настоящего исследования казахский музыкальный инструмент, называемый «*тұяқтас*», где «*тұяқ*» – это копыта, а «*тас*» – камень. Само название инструмента говорит о его материале изготовления – это копыта крупнорогатых животных или лошади. Он использовался для имитации стука копыт несущегося по степи коня или другого животного, как правило, инструмент задает основной ритм, усиливает звучание музыкального произведения.

Ссылаясь на исследования С. Кондыбая, З. Наурызбаева считает, что семантически в казахской культуре копыта – «*тұяқ*» метафорическое выражение представителя семьи, династии, рода. «...Копыто в символическом плане означает точку соприкосновения непроявленного центра с проявленным миром, присутствие Вечного во временном, абсолютного в земном [62]. Следовательно, «*тұяқ*» как музыкальный инструмент имеет гораздо глубокий смысл, чем практическое изображение звука в музыке.

<sup>123</sup> Курмангалиева Меруерт – кандидат искусствоведения, работает в Казахском Национальном университете искусств г. Астаны.

<sup>124</sup> Тембр «қоныр» в казахской музыкальной культуре означает низкий, приятный голос. Исследован С.А. Утегалиевой.

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

В контексте анималистического кода музыкальных инструментов нельзя не сказать и о глиняных инструментах, найденных при раскопках Отрара. Их полноценной жизни в современной реальности мы обязаны Б. Ш. Сарыбаеву. Это *сазсырнай*, *ысқырық* и *тастауқ*, которые относятся к типу окарины (окарина, в переводе с итальянского языка означает «гусенок»).

Они имели различные размеры и форму (птиц, животных, рыб, наездников, многоголовых коней и т.п. Их разрисовывали и иногда покрывали глазурью. На таких инструментах в старину дети (реже взрослые) исполняли народные песни. Все они представляли разновидность флейты со свистковым устройством. У некоторых народов подобные инструменты не имеют свисткового устройства. Сюда относятся и казахские глиняные инструменты. В настоящее время окариновые инструменты сохранились только как детские музыкальные игрушки [6, 57].

Специалисты отмечают, что *ысқырық* по форме напоминает силуэт летящей птицы, хотя существовали инструменты общими формами приближающиеся к образам верблюда или черепахи. Они не сохранились, но их бытование в народе подтверждали информаторы Б. Ш. Сарыбаева. Также Б. Ш. Сарыбаевым [6; 7] приводится ряд сведений о щипковых ударных инструментах, корпусы которых обтягивались кожей, причем часто рыбьей (она дает хороший резонанс); для инкрустации многих музыкальных инструментов использовались голень и бедро верблюда; пастушьи дудки типа *сыбызгы* и т.д. вдевали в верблюжью гортань и мн. др.; на барабаны натягивалась кожа священных для казахов животных.

Так своеобразно анималистика, отраженная в опосредованной форме в музыкальных инструментах (в его конструкции, строении, декорировании и т.д.), завершает логическую цепочку роли священного бестиария кочевников-казахов в пространстве традиционной музыки, соединяя материальное и нематериальное наследие в единую ткань казахской культуры.

## 2.2.2 Анималистический код казахской традиционной хореографии

Казахский народный танец уникален и самобытен в силу того, что он далеко не сразу попал в орбиту профессионального художественного творчества, в отличие от устно-поэтической традиции казахского народа. Казахский народный танец прост в своей сущности и в значительной мере «первозданен».<sup>125</sup> Танцевальный казахский фольклор глубоко вплетен в ткань повседневности и быта степных номадов. Поэтому его можно определить, как ритмико-пластическую память или «живой» элемент традиционной культуры, передаваемый из поколения в поколение и, несомненно, отражающий мифологические и мировоззренческие представления кочевников-казахов об окружающем мире: Космосе, Земле, Небе, и их обитателях. В целом, танцевальный фольклор кочевников-казахов формировался наряду с традиционными бытовыми обрядами, массовыми песнопениями и различными народными играми.

Всякий танец у древних знаменовал соединение человека с могущественными космическими энергиями, необходимыми для переживания важных, этапных событий в его жизни: рождение – вступление во взрослую жизнь – вступление в брак – рождение потомства – охота – война – смерть. То есть танцевали не от избытка сил, а для их приобретения [63].

Думается, существенное место здесь отводилось тотемическим представлениям древних. Это отражается также и в современных концепциях происхождения танца, истоки которого следует искать в обрядовых тотемистических плясках, характеризующихся полным погружением, уподоблением, перевоплощением танцора/танцующих в свои тотемы.

У каждого племени в древности существовало свое священное животное или птица, которым они поклонялись и которым посвящали свои танцы. Полагаем, казахи унаследовали сакральную тотемистическую символику танцев от древних насельников степи. Существование танца в момент исполнения, т.е. его не фиксируемый характер во многом дает возможность только строить гипотезы относительно содержания и структуры художественного языка казахского народного танца.

---

<sup>125</sup> Автор имеет в виду период до начала XX века.



По сохранившимся письменным сведениям, художественным артефактам (наскальные изображения, полевые зарисовки путешественников и художников) и материалам этнохореографии тюркоязычных народов казахстанские ученые стремятся раскрыть фундаментальные пласты танцевального фольклора кочевников-казахов. К сожалению, народная память не сохранила имена каких-либо выдающихся танцоров, как, к примеру, имена выдающихся казахских кюйши, акынов, жырау прошлого (имеется в виду период до начала XX века).

Только в конце XIX и начале XX вв. стали известны имена Кемпирбая Бутембаева (1834–1895), Берикбола Копенова (1861–1932) и немногих других мастеров, соединивших в своем творчестве музыкальное и танцевальное искусство всех предыдущих поколений степных музыкантов, и танцоров.

В казахском народном танце в отличие от других восточных танцевальных культур, пор емкому выражению У. Джанибекова нет четко «определенной, раз и навсегда выработанной системы жестов, движений и «механики» танца [19, 301]. Но именно специфика кочевой культуры предопределила природную сущность казахского народного танца. По этому поводу В. Е. Баглай пишет: «...народы, занимающиеся животноводством (или скотоводством), а также сохранившие с древности особое значение охоты, отражали в танце свои наблюдения над животным миром.

Необычайно выразительно и образно передавались характер и повадки зверей, птиц, позже и домашних животных» [64, 11]. Поэтому мы предполагаем, что анималистические образы – один из фундаментальных мотивов в традиционной казахской хореографии. Очень часто названия танцев происходили от названия животного, или характерного основного движения, иногда от названия музыки.

Наиболее ранними археологическими свидетельствами на территории Казахстана, имеющими прямое отношение к танцевальному искусству, являются наскальные изображения. К примеру, изображение танцующих мужчин встречается на петроглифах Тамгалы; на плато Асы много изображений танцующих мужчин и многих других визуальных свидетельств существования на территории Казахстана.

Первые письменные источники и зарисовки, содержащие сведения о казахских танцах можно увидеть в трудах российских путешественников XIX века, таких как Н. Ф. Савичев, Т. Паули, Н. Кюнера, Н. Бичурина, С. Броневского и многих других. Но наиболее ценные зарисовки традиционных танцевальных движений мы видим у народного художника и неутомимого исследователя казахского народного танца Аубакира Исмаилова, выполненные в начале и середине XX века.

К примеру, в книге «Этнографическое описание народов России» Теодора Паули [65] представлена картина, где изображена юрта Даулеткерей, где он сам с домброй находится в центре, правее его располагается танцующий мужчина, а вокруг зрители. Конечно, трудно судить по одной картине, какой именно танец исполняет кочевник, но сама поза танцора с поднятой левой рукой вверх, и одной у груди и своеобразно поджатыми ногами наперекрест, отда-

ленно напоминает бег скакуна. Возможно, танцор исполняет народный танец тепен-көк. Данная картина – не только один из визуальных фактов существования казахского народного танца, но и фиксация одной из традиционных поз.

Согласно классификации Д. Абирова и А. Исмаилова казахские народные танцы разделяются на следующие группы: ритуально-обрядовые, воинственно-охотничьи, бытовые подражательные и массовые [16, 171]. Сохранились такие народные танцы как «Бақсы ойыны», «Айқосақ» (пляски баксы), «Жезтырнақ» (пляска ведьмы), «Буын би» (танец суставов), «Жар-жар» (пляска с одноименной ритуальной песней), «Қоштасу» (прощание невесты с подругами), «Айда, былтым» (танец молодухи), «Келіншек» (танец молодухи с парнем), «Шалқыма» (танец на каблуках); «Сайыс» (поединок), «Ақат» (танец по мотивам древней мужской пластики), «Қылыш пен-би» (танец с саблей), «Мерген» (танец с луком), «Қоян-бүркіт» (заяц и беркут), «Құсбегі – дауылпаз» (танец с ловчей птицей и дауылпазом); «Қара жорға» (черный иноходец); «Өрмек-би» (танец ткачей), «Ортеке» (танец козла-прыгуна), «Тепен-көк» (бег скакуна), «Аю би» (танец медведя); Массовые – «Алқа-қотан» (бок о бок), «Алтынай», «Кербез-би», «Ырғақты», «Қаз-қатар», «Балбрауын», «Ұтыс-би», «Көкпар», «Қосалқа», «Шашу» и др. Даже по этому далеко не полному списку можно заключить, что танцы с анималистическими образами занимают значительную долю всего танцевального фольклора кочевников-казахов.

Самыми древними из всего списка тюркского танцевального фольклора являются, конечно же, ритуально-обрядовые танцы. Среди них в анималистическом контексте особо выделяются пляски казахских шаманов-бақсы, которые мастерски демонстрировали свой божественный дар через слова, музыку и телодвижения (архаичные танцевальные элементы). Следовательно, процесс камлания шаманов можно смело рассматривать как синтез музыкального, танцевального и акробатического искусства, которые призваны «изгонять» злых духов во время лечебного сеанса.

Существование развитого специфического танцевального искусства в шаманской традиции доказывают исследования тувинских шамановедов. К примеру, исследуя танцы тувинских шаманов, ссылаясь на М. Б. Кенин-Лопсана И. О. Ондар отмечает, что «шаман-бык специально репетировал в своей юрте с молодым шаманом, учил его искусству исполнять шаманский танец» [66, 346]. Скорее всего, духом-покровителем шамана являлся бык, и вероятнее всего в его танце присутствовали элементы, так или иначе, отражающие повадки быка.

При этом строго канонизированных образно-танцевальных элементов у тюркских шаманов не было, все зависло от каждой конкретной ситуации. Возможно, танец (как и музыка) в тюркской шаманской традиции способствовал гармоничному движению энергии, наполняющей и пронизывающей тело человека.

Танцы казахских шаманов-бақсы, по мнению специалистов, разделяются на три вида: танец-импровизация, имитирующая повадки животных и птиц, являющихся тотемами того времени; танец-экстаз, изображающий процесс перехода духа в тело; танец с гипнотическим трюками [52, 219]. Как мы видим,

танец, имитирующий повадки животных и птиц, имеет в шаманской традиции первостепенное значение.

По многочисленным сведениям российских путешественников, и современных исследователей [67, 185–186; 68, 293–299] танцы казахских шаманов-бақсы включают имитации некоторых повадок коней, т.е. подскоки, подражающие бегу жеребца или большие прыжки, перепрыгивание с места на место, передающее увертки строптивного скакуна; имитации движений животных и птиц – рев верблюда-самца или мычание коров, подражание собаке, бег и обнюхивание окружающих, а также имитации рычания и кусания больного; воркование голубей, уподобление орлу, цапле, медведю, лисе, зайцу и т.д.

Таким образом, каждый шаман использовал свои образно-танцевальные приемы, помогающие ему в камлании. Каждый, создаваемый шаманом телесно-пластический образ, выражал его духа-помощника, и его поведение определялось свойствами овладевшего им духа птицы или зверя. В казахской культуре камлания с музыкально-танцевальными элементами называются «бақсы ойыны» («игры бақсы»). Возможно, что шаманы через определенную пластику тела пытались «рассказать» о болезнях, или будущем человека, принимающего лечебный сеанс.

Одним из древних ритуальных танцев является женский танец «Ақ-ку», корнями уходящий в глубь веков, когда лебедь считался тотемом многих тюркских народов Центральной Азии. Лебедь как прародительница древних тюрков фигурирует во многих образцах казахского фольклора и особенно специфично преломляется в танцевально-ритуальной пластике казахского танца. Природная женская пластичность, мягкие изгибы тела, мелкие переборы ног и виртуозное владение руками в виде широкого разворота рук, имитирующего взмахи крыльев, не могли оставить равнодушными зрителей.

Вообще, для казахского женского танца характерны плавные движения, спокойные переходы из одного положения в другое. Наверно, самым запоминающимся в казахском народном женском танце является традиционное изящное вращение кистями.

Современные танцовщицы, в том числе и знаменитая казахская танцовщица XX века Шара Жиенкулова, используют особый прием, называемый «құс тұмсық» («птичий клюв»), который родом из традиционного танцевального фольклора. Все пальцы напряженно вытянуты и собраны в струнку, а кисть согнута в запястье под прямым углом к руке. Это воссоздает характерную позу головы птицы, напряженно прислушивающейся к каждому шороху. Даже крой рукава традиционного казахского девичьего платья с расширяющимся к низу двумя-тремя рядами оборок по меткому замечанию А.Б. Шанкибаевой<sup>126</sup> при поднятии рук, визуально напоминает крылья лебедя.

Среди водоплавающих птиц особым почетом пользовались также гуси – древние тотемные птицы казахов, известные в народе «қоныр қаз». Так, Д. Абилов, А. Исмаилов [16] приводят описание народного танца «Қаз-қатар», который, скорее всего, тоже относился к ритуальным пляскам. «Қаз-қатар» в переводе с казахского означает «гусиный ряд» или «вереница гусей».

<sup>126</sup> Шанкибаева А. Б. – кандидат искусствоведения, хореограф.

Танцовщицы подражали гусям и лебедям, их движениям при полете, посадке, купании. По мнению А. К. Кульбековой [68; 69] в народном женском танце, как и вообще в казахском традиционном танце, руки имеют доминирующее значение. Ведь ограниченное пространство юрты (даже самой большой, куда могли вместиться до 100 человек) не позволяло танцору масштабных движений и активных жестикуляций. Из беседы с потомственным танцором Арыстаном-ага педагог-хореограф А. Садыкова узнала, что в старину у танцора-рассказчика был маленький пяточок в центре юрты размером с баранью шкуру. Область передвижения танцора была ограничена. Поэтому в основном использовались движения плеч, глаз, рук и ног, но сам танцор оставался на месте [71].

Ограниченность пространства диктует свои правила в танце, что диктует условие минимума масштабных движений для танцора, которому необходимо максимально передать пластичность образа. Так, среди традиционных основных позиций, движений рук и тела с точки зрения анималистического кода сохранились такие позиции как «құс – қанаты», что в переводе с казахского языка означает «крылья-птиц»; «қос мүйіз» – парные рога; «сынар мүйіз» («один рог»), «қошқар мүйіз» («бараний рог»), «бота мойын» («шея верблюжонка»), «қос өркеш» («два горба»), «бүркіт тырнақ» («когти орла») и т. д., что соотносится с традиционными названиями казахских орнаментов.

Думается, что казахский орнамент и изделия декоративно-прикладного искусства могут помочь «расшифровать» многие традиционные танцевальные позы. К примеру, в старину казахские девушки и подростки носили серебряное кольцо под названием «құс тұмсық» («птичий клюв») форма, которого соответственно напоминает клюв птицы, заостряющийся к верху. По традиции такое кольцо отец дарил своей дочери с пожеланиями счастья, свободы и независимости.

Некогда казашки носили и кольцо «құс қанаты», что имело аналогичную символику. Орнамент «құс қанаты» с разлетающимися в две стороны завитками создает впечатление взлетающей или летящей птицы. Таким образом, традиционные танцевальные приемы женского танца, воспроизводящие повадки водоплавающих птиц (лебедей и гусей), связаны с космогоническим мифом о первотворении – рождении Вселенной, Земли и всего сущего на ней, а также, символикой плодородия, счастья и благополучия. Народные танцы с образами водоплавающих птиц характерны для тюркской культуры в целом, к примеру, – бурятам, якутам, калмыкам, татарам и т. д.

Образ птицы в танце и орнаменте вообще, на наш взгляд выражает извечную тоску о полете, свойственную человеческой природе. Об этом писал еще М. Элиаде: анализ «воображения движения» показывает, как «мифология и обряды магического полета, являясь привилегией колдунов и шаманов, подтверждают и выражают их трансцендентность по отношению к человеческой природе. Специфические шаманские техники и идеология, например: подъем на Небо по дереву или «магический полет», засвидетельствованы почти во всем мире» [43, 59].

Поэтому «воображаемый» полет танцовщиц-лебедей в танце «Ақ-ку» и «Қаз-қатар» подтверждает изначальную ритуально-обрядовую сущность этих танцев, возможно одного из уровней инициации, т.е. уровень перехода из одного возраста в другой, из одного статуса в другой, превращение девушки в женщину. Возможно, этот танец исполнялся на проводах невесты. В целом, все женские танцы, так или иначе, восходят к материнскому началу и связаны с магическими ритуалами продолжения рода. Поэтому эти танцы казахских девушек можно отнести к категории танцев, соотносимой с культом плодородия.

Всевозможные рогаобразные завитки типа «қос мүйіз», «сынар мүйіз», «қошқар мүйіз» и т. д. восходят к сакскому звериному стилю и семантически наполнены символикой Среднего мира, материального благополучия, достатка и жизненной силы. Необходимо отметить, что сравнительное изучение структуры казахского танца (традиционных движений) и орнамента представляет большие возможности для раскрытия сакральной семантики традиционной хореографии кочевников-казахов. При этом, в данном вопросе особый интерес представляет терминология движений казахского традиционного танца.

В книге Д. Абирова и А. Исмаилова [16] при анализе композиции казахского народного танца приводятся названия тех или иных движений, имеющих явный анималистический характер. К примеру, *шырқөбелек*, *айдахар иірлу*, *тышқан із* и др. Так, *тышқан із* («мышинный след») – движение выполняется мелкими непрерывными шажками на присогнутых ногах; *айдахар иірлу* («дракон извивается») – танцор как бы закручивается, скрещивая ноги и поварачивая до отказа весь корпус; *шырқөбелек* – это сильное вращение танцора, от көбелек – бабочка, а *шыр* – означает быстро, стремительно. К примеру, последняя позиция движения «қос өркеш», когда руки танцора на плечах с локтями, направленными в сторону визуально напоминает два горба верблюда, а «*бүркіт тырнақ*» с растопыренными пальцами рук соответственно воспроизводит когти орла.

В анималистическом контексте не менее великолепны и мужские танцы кочевников, восходящие корнями к древним воинско-охотничьим союзам евразийских кочевников. С самого раннего детства в мужчине-кочевнике воспитывался необходимый для воина комплекс навыков. Это происходило в военных играх, охоте (облавной и с ловчей птицей), воинских обрядах, в труде и специальных упражнениях, а также в танцах. Из ритуальных боевых танцев постепенно формировались различные комплексы боевых искусств (рукопашного боя), которые стали применяться при военной подготовке тюркских воинов. Воинские, или боевые пляски древних были призваны содействовать формированию согласованного движения, некоего единодушия и синхронности. Такие танцы, безусловно, служили тренировкой и своего рода подготовкой к общим боевым действиям.

Среди таких танцев, издревле известных в казахской культуре, для нас примечателен «*Құсбегі – дауылпаз*» (танец с ловчей птицей и дауылпазом) и другие массовые танцы кочевников-казахов, в разной степени имитирующие повадки животных и птиц. Скорее всего, изначально они принадлежали к военно-ритуальной и ритуально-охотничьей области. Этим танцам, как и вообще при-

роде воинов-охотников, характерны экспрессивность исполнения, порой даже некоторая резкость движений и подвижность рук и плеч. Но в целом создается самобытная пластическая гармония движений ног, рук, головы и корпуса, с помощью которых выражаются образ, действие и чувство.

*Құсбегі-дауылпаз* – танец, один из многих казахских народных танцев, восстановленных Аубакиром Исмаиловым. Охотника с ловчей птицей называют құсбегі. Дауылпаз – это барабанщик. Но, в древности по замечаниям художника этот танец исполнялся под аккомпанемент кобыза и дауылпаза. С помощью звука барабана охотник вырабатывает у птицы привычку к ловле дичи, дразня птицу куском мяса. На профессиональном языке охотников этот процесс обучения птицы называется «*дауылдатып қызылмен баулу*».

Этот танец изображает момент обучения ловчей птицы охоте. В нем участвуют два основных исполнителя. «Один из них кусбегі; в левой руке держит сокола или беркута (небольшой макет птицы), в правой руке – лоскут красной материи, напоминающий кусок мяса. Другой исполнитель – дауылпаз сопровождает танец ударами в барабан; он внимательно следит за движениями охотника, переходя то на одну, то на другую сторону от него. Его движения в значительной мере импровизируются. Иногда он повторяет движения охотника в несколько упрощенном виде, иногда движется за ним простыми шагами или легкими беглыми шагами» [16, 13].

Надо отметить, что любая ловчая птица в понимании даже современных тюрков/казахов – священна. Поэтому охота с ней имеет сакральное значение, ведь недаром подготовка воина-кочевника включала в себя и охоту с ловчими птицами. При этом каждая птица, используемая в охоте – беркут, сокол-крякчет, ястреб, сапсан и др. наполнена своим собственным символично-семантическим значением.

В казахской танцевальной культуре сохранился еще и ряд других охотничьих танцев, таких как: «*Мерген*» (меткий стрелок), «*Садақ би*» (танец лучников) и «*Бала қыран*» (молодой сокол).

Об одном из случаев исполнения подобных танцев народным акыном Прииртышья Жунисбеком Жолдиновым в 1966 году пишет У. Джанибеков: «...старик вышел в центр площадки и сам стал плясать, представляя публике какой-то незнакомый танец. Своими движениями и мимикой он изображал устремленный полет и охоту беркута – древнего символа мужества и благородства, его гордо посаженную голову, грозный взгляд, стальные когти, размах крыльев» [19, с. 256].

Здесь бы хотелось упомянуть об одном из забытых видов боевой подготовки древних тюрков, относящейся к пластике боевых искусств, корни которого уходят в воинские танцы кочевников – «*қара қаптан*», что в переводе с тюркских языков означает «черный тигр». В его основе находится около 350 пластических приемов и движений. Можно предположить, что здесь находили свое отражение повадки тигра. Возможно, это как-то было схоже с «звериными» стилями китайской боевой техники ушу. В отряды «черных тигров» в период войны объединялись воины и дервиши [72, 12].

«Қара қаплан» характеризуется как древняя духовно-боевая традиция тюрков, в рамках которой практиковалось еще и умение общаться с «невидимым миром», т.е. духовная практика была одной из ступеней освоения данного боевого искусства.

В казахской традиционной танцевально-пластической культуре существовали и юмористические/комические танцы, имеющие забавный характер. Их исполнителями были обычно артисты-кулар (шутники). Древняя казахская легенда гласит, что когда-то у подножия горы Арғанаты, странствующие трюкачи-кулар выбирали и представляли лучшего плясуна для своих владык.

С позиции степного анималистического кода особый интерес представляют такие юмористические танцы как: «Хромая утка», «Медведь-ходун», «Хромой медведь», «Медведь-драчун» и др. К примеру, А. К. Кульбекова отмечает, что известный комик Зарубай Кулсеитов исполнял комический танец «Коян би» (танец зайца), народный акын Шашубай Кошкарбаев вскакивал на коня и исполнял танец джигита на полном ходу, стоя на седле, затем спрыгивал на землю и плясал вокруг коня [70, 263].

К «зооморфным» танцам относится и «Қоян-бүркіт» - танец, высмеивающий «незадачливого» охотника – беркута. По сюжету танца беркут, потеряв бдительность, выпускает зайца. Заяц, вылезая из-за кустов – своего убежища, смеется над глупым беркутом и, шутливо прощаясь с улетевшим грозным противником, подпрыгивая, возвращается щипать сочную травку. Возможно, что в основу танца легли представления о белом зайце как шаманском зверьке, распространенном в фольклоре тюркско-монгольских народов.

К бытовым подражательным танцам относится «Ортеке» (танец козла-прыгуна). Но некоторые современные исследователи (Г. Омарова, Б. Абишева и другие) считают, что «Ортеке» вообще восходит к культуре охотничьей магии. Об этимологии слова «Ортеке» Г. Омарова, пишет, что существует два смысловых перевода и значения: первое – темно-рыжая масть, второе – яма, канава, овраг, западня [73, 65].

Фигурку «Ортеке» действительно обычно окрашивали в темно-рыжий цвет (намек на «огненную» природу персонажа и его действий). А обусловленный особым музыкальным ритмом рисунок танца теке словно воспроизводил действия животного, угодившего в яму, западню, засаду: в такт музыке то встает, то падает по очереди на передние и задние ноги, словно силясь встать, и потому танец «Ортеке», скорее, танец хромого, подбитого или подстреленного животного [73, 66].

Животное, попавшее в яму, чаще горный козел-теке, стремясь выйти на свободу, пыталось прыгать, кружилось и совершало другие резкие, ломаные движения, которые, по мнению Б. Абишевой, вероятно легли в основу «Ортеке» [74]. Ведь яма на казахском языке ор, отсюда и название ортеке.

У. Джанибеков, ссылаясь на М. Ауэзова пишет, что этот танец бытовал, по всей вероятности, у казахов и их предков с незапамятных времен и исполнялся странствующими танцовщиками – ортекешилер, изображавшими диких козлов, попавших нечаянно в овраг [19, 257].

Вообще, в тюркской культуре охота на горных козлов-теке строго регламентировалась. Шаманы и опытные охотники были прекрасно осведомлены, что добыча в определенном количестве посылается им свыше, и все, что выходит за рамки (здесь не было четких правил, охотник сам знал, когда следует остановиться), уже не от светлых, а от темных сил. К тому же во всех традиционных культурах мира в охотничьих обрядах еще с глубокой архаики существовал негласный закон: охотники просили прощения у убитых ими животных, отдавая дань уважения их скорости, ловкости, силе духа и жертвенности и взывая к «духам-хозяевам», опасаясь их мести [75, 544–545].

К воинским танцам относятся и танцы кочевников-казахов, посвященные коню, – «Қара жорға», «Тепен-көк» и «Көкпар». В последнее время казахстанскую общественность будоражат споры по поводу идентификации казахского народного танца «Қара жорға». Но мы, не вдаваясь в подробности споров специалистов, хотим обозначить несколько аргументов в пользу автохтонного происхождения данного танца: наличие в казахской музыкальной традиции древнего одноименного кюя; исследования Аубакира Исмаилова начала XX века (полевые материалы, собранные в среде носителей народных танцев); существование в мировоззрении казахов представлений о черном иноходце, связанных с погребальным обрядом.

В традиционном мировоззрении «қара жорға» выступает символом смерти и связан с миром мертвых. Когда у аксакала, которому за девяносто и более лет, спрашивают, каков его возраст, он отвечает: «...Дорогой, мне впору садиться на черного иноходца и отправляться в последний путь» [76, с. 73]. Есть и другие мнения. А. Исмаилова пишет, что танец «қара жорға» – это время первой инициации ребенка, момент первого Посвящения ребенка в Мир, в общество, в семью.

Этот момент в кочевом мире играл самую важную роль наряду с инициацией, религиозным посвящением и погребальным обрядом. В это время заново исполняется/переживается главный миф тюрков, миф о сотворении Мира, о Тенгри» [77, 18]. Поэтому слова казахских аксакалов о черном иноходце, на котором кочевник отправляется в свой последний путь, еще раз подтверждает великую миссию Коня как медиатора между мирами. При этом сам образ «қара жорға» здесь приобретает значение культурного кода.

Аубакир Исмаилов установил, что танец «қара жорға» имеет несколько региональных стилей. К примеру, «қос жорға» («парный иноходец») и «еркек жорға» («мужской иноходец, или мужчина-иноходец»). В Восточном Казахстане «қара жорға» исполнялся как парный танец на манер «қызалу-қашу», а на Каспии, по сообщениям Керее Кодарова, қара жорға называли «шайтан-кок» [77, 17].

Бытовали также и несколько мелодий, сопровождающих танец: помимо общепринятой мелодии использовался и мелодия «Бозайғыр» («сивый конь»). Учitando, что масть коня имеет свою символику (о чем мы уже упомянули в связи с черным иноходцем), лошади светлых мастей олицетворяют образы среднего и верхнего миров, темных – нижнего мира. Возможно, исполнение танца иноходца под мелодию «Бозайғыр» имело под собой совсем другую



семантическую основу, и исполнялся он в другой обстановке, в других обрядах и ритуалах жизненного цикла.

Достойное место в танцевально-пластической культуре кочевников-казахов отводится образу крылатого коня Тулпара. Крылатый конь Тулпар – одна из мифологем, пронизывающая весь степной фольклор, и соответственно все виды и жанры искусства кочевников-казахов. Согласно тюркской мифологии весь Космос населен мифическими Тулпарами. На своих крыльях этот конь, как птица, мог в одно мгновение перенестись из одного места в другое. В танцевальной культуре образ крылатого коня сохранился до наших дней в особых танцевальных движениях.

О них пишет О. В. Всеволодская-Голушкевич: «Тулпарша» (полет тулпара), «Камдама» (крылатый поворот), «Кус канат» (крылатые прыжки). А традиционные казахские танцевальные движения «Желдирме» (ход рысака), «Шабыс» (галоп лошади), «Тепен жорга» (иноходь), «Тебенги» (пришпоривание) и многие другие – образно передают реликты обрядовых военных танцев древности [10, 26]. Таким образом, искусством танца в прошлом владели в совершенстве многие казахские певцы-импровизаторы и готовили к представлениям также и своих коней. К примеру, даже конь знаменитого Биржана сала был специально обучен и танцевал, перебирая ногами и кланяясь зрителям.

Особо колоритен массовый мужской танец кочевников «*Көкпар*» (козлодрание), воспроизводящий древнюю одноименную игру тюркских кочевников. Динамичная игра көкпар/көкбөрі (серый волк) заключается в борьбе за тушу козла всадников на коне. Также динамичен и экспрессивен сам танец. Возможно, его изначальное предназначение – поднятие боевого духа кочевников, своеобразная воинская медитация, направленная на объединение стремления к победе над врагом.

Подводя промежуточные выводы, необходимо отметить, что казахская традиционная хореография в анималистическом контексте, также как казахская музыка в двух категориях – профанного и сакрального, обладает долгой и славной историей, где универсальность и гармония миропорядка были одной из основ художественного творчества кочевников-казахов, вне зависимости от того, какую религию исповедовали носители этой культуры и в какой исторический период они жили.

\*\*\*

Основная задача, сформулированная автором в начале настоящего подраздела, определила несколько выводов. В традиционной казахской культуре музыка и танец как исполнительское искусство воспринимались синкретическим целым.

Анималистический код традиционной казахской музыки и хореографии – один из практически не исследованных вопросов отечественной истории и культурологии. Эта область требует масштабных междисциплинарных исследований, а мы лишь наметили основные ориентиры поиска.

В первой части настоящего исследования мы выяснили, что анималистическое звукоподражание, как и звукоподражание в целом, является основой

любой традиционной музыки, и казахской в том числе. Оно, исходя из глубин ритуальной музыки и шаманских традиций, в дальнейшем преломляется во многих жанрах традиционной казахской музыки. Промыслово-хозяйственные приемы подражания горлом крикам птиц и животных явились зачатками многоголосия и со временем превратились в культурно-художественные феномены всех тюрко-монгольских народов, известные сейчас как горловое пение и бурдонное многоголосие.

234 Владение техниками звукоподражания является ключом к искусству горлового пения, сопровождающегося игрой на музыкальных инструментах. Анализ звукоподражания позволил глубже понять истоки прямого и косвенного отражения зоообразов в казахской музыке, семантически восходящими к шаманской натурфилософии, каковой руководствовались шаманы, традиционные певцы, акыны, салы, сэре и др. При этом в акынской и песенной традиции наблюдается устойчивое отождествление себя со священными птицами и животными, как и вера в наличие родовых (тотемизм) и индивидуальных зоопокровителей (нагуализм).

Анализ большинства имеющихся на данный момент исследований в контексте соотношения анималистического кода с традиционной казахской музыкой, музыкальными инструментами и практиками, народной хореографией, показал, что в этой области существует достаточно примеров устойчивых и самобытных связей, таких как: голосовые пассажи, конструктивные элементы и материалы для музыкальных инструментов, практики звукоподражания животным и птицам, музыкальные произведения, посвященные священным животным/зверям и птицам, зооморфные движения-имитации шаманов-баксы, профессиональных танцоров-исполнителей, обрядовые и военные мужские пляски, женское танцевальное искусство.

Архетипическими зоообразами традиционного казахского исполнительского искусства выступают птицы – символы Неба (лебедь, гусь, соловей и т.д.); среди животных Срединного мира – конь, верблюд, волк, бык, степные антилопы, медведь и др. Образ коня доминирует во многих произведениях исполнительского искусства и традиционного фольклора. К примеру, только в одном казахском эпосе «Қобланды батыр» по подсчетам Р.С. Липец из 6490 стихов конь упоминается в различных формах в 2138 стихах (примерно треть всего произведения) [78, 173].

И здесь, надо отметить, архетипический зоотип в пределах одной этнической традиции принципиально един, как для музыкантов, так и для танцоров. Хотя, во многих случаях они выступают в единственном числе (в одном лице). В обоих видах исполнительского искусства присутствуют мифические и хтонические зоообразы – крылатый конь тулпар и айдахар (дракон).

Возможно, анималистический код в исполнительских искусствах гораздо объемнее и шире, чем мы себе это представляем. Поэтому необходимо дальнейшее скурпулезное культурологическое изучение всех жанров традиционной музыки и хореографии.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Затаевич А. В. 1000 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
2. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
3. Жубанов А. К. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.
4. Жубанов А. К. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
5. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. – 520 с.
6. Сарыбаев Б. Ш. Народные музыкальные инструменты дореволюционного Казахстана. – Алма-Ата, 1970. – 133 с.
7. Сарыбаев Б. Ш. Казахские народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее, усовершенствование и исполнительство: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Алма-Ата, 1979. – 252 с.
8. Елеманова С. А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
9. Есенұлы А. Күй – послание Всевышнего. – Алматы: Көкіл, 1997. – 196 с.
10. Аманов Б., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, Дайк-Пресс, 2002. – С. 303–321.
11. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: Монография. – Изд. 2-ое. – Астана, 2011. – 284 с.
12. Утегалиева С. А. Хордофоны Центральной Азии. / В кн. Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-пресс, 2009. – С. 119.
13. Утегалиева С. А. Тембро-регистровая модель звука/тона и ее реализация в музыке тюркоязычных народов. // Журнал: Музыкальная академия. – М.: Издательство: Композитор. – 2009. – № 4. – С. 160–165.
14. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Ташкент, 2012. – 46 с.
15. Сабирова А. Традиционная казахская песня в аспекте древнемифологических верований. В книге: Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. Вопросы изучения казахской традиционной песни. – Алматы, 2014. – 456 с.
16. Абилов Д. Т, Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 112 с.
17. Абилов Д. Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии. – Алма-Ата, 1992. – 12 с.
18. Абилов Д. Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене: дис. канд. искусств, – М., 1979. – 171 с.
19. Джанибеков У. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – Алма-Ата: Онер, 1990. – 304 с.
20. Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. – Алма-ата: Наука КазССР, 1976. – 175 с.
21. Всеволодская-Голушкевич О. В. Пять казахских танцев. – Алматы: Онер, 1988. – 152 с.
22. Смирнова Н. С. Исследования по казахскому фольклору. – Алматы ИД «Жибек Жолы», 2008. – 526 с.
23. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаГА, 2013. – 704 с.
24. Наурызбаева З. Байжигит. Режим доступа: <http://otuken.kz/байжигит/>. Дата обращения: 11 июня 2017 года.
25. Наурызбаева З. Кет-буга. Режим доступа: <http://otuken.kz/кет-буга/>. Дата обращения: 11 июня 2017 года.

26. Наурзбаева З. Сүгір Алиев. Режим доступа: <http://otuken.kz/q-q-6/>. Дата обращения: 15 июня 2017 года.

27. Наурзбаева З. Жунусбай. Режим доступа: <http://otuken.kz/жунусбай/>. Дата обращения: 15 июня 2017 года.

28. Наурзбаева З. «Где моя Родина? – диких гусей я спросил?». Режим доступа: <http://otuken.kz/q-q-3/>. Дата обращения: 04.07.2017.

29. Наурзбаева З. Даулеткерей. Режим доступа: <http://otuken.kz/qq-4/>. <http://otuken.kz/q-q-3/>. Дата обращения: 04.07.2017.

30. Асемкулов Т. Сочинение в 5 т. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 2016.

31. Асемкулов Т. Четыре интерпретации одного мифа. Режим доступа: <http://otuken.kz/четыре-интерпретации-одного-мифа/>. Дата обращения: 15 июня 2017 года.

32. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. Эстетика ландшафтов Мангыстау. Перспективы развития туризма. – Алматы: Арыс, 2008. – 472 с.

33. Шулембаев К. Ш. Маги, боги и действительность. – Алма-ата: Наука. – 1975. – 123 с.

34. Дорина М. В. Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (Опыт историко-этнографического исследования): Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07: Томск, 2004. – 203 с.

35. Тозыякова Е. А. Традиционная картина мира в музыкальной культуре Горного Алтая (на материале творчества А. А. Тозыякова). // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Международной научно-практической конференции. Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 9–12 сентября 2014. – 338 с.

36. Szoke P. A zene eredete es harmo vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijeen. Budapest: Ragasztott papirkötés, 1982. – 205 oldal.

37. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск: РДНТ, 1996. – 123 с.

38. Николаева С. Звуковая символика карельских йойг: к проблеме генезиса архаических форм пения. // Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. – СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2013. – Вып. 4. – 140 с.

39. Мамчева Н. Звукоподражания в культуре нивхов. // Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. – СПб.: Российск. ин-т истории искусств, 2013. – Вып. 4. – 140 с.

40. Крыжановская Я. О звуковом коде традиционной амурской культуры. // Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. – СПб.: Российск. ин-т истории искусств, 2013. – Вып. 4. – 140 с.

41. Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – № 2. – 2011. – С. 155–160.

42. Халтаева Л. А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: автореф. дис. ... канд. искусств., Ташкент, 1991. – 27 с.

43. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. – Киев: «София», 2000. – 408 с.

44. Бабаджанов Б. О видах зикра джахр у братств Центральной Азии// Историко-культурные взаимосвязи Ирана и Дашт-и Кипчака в XIII–XVIII вв.: материалы международного Круглого стола. – Алматы, «Дайк-пресс», 2004. – С. 133–157.

45. Казгулов Б. А., Шаханова Н. Ж. Традиционный струнно-смычковый инструмент казахов кылкобыз. // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа: Сборник статей. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. – С. 98–108.

46. Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Ортеке: от мифа к обряду. // Вестник Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева, 2014. – № 5. – С. 414–419.

47. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства: учебное пособие. – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. – 156 с.

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

48. Бердібай А. Р. Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен: диссертация на соискание ученой степени доктора философии (PhD), Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова. – 2017. – 175 с.
49. Бекмолдинов Н. С. Образ родной земли в музыкальном искусстве казахского народа: генезис и стабильность: диссертация на соискание ученой степени доктора философии (PhD), Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова. – 2017. – 136 с.
50. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 322 с.
51. Каримов Т. Б. «Природа и человек» в песенном искусстве Биржан-сал и Естая Беркимбаева//Вестник ПГУ, № 2. – 2010. – С. 67–73.
52. История казахского искусства. В 3-х томах. Алматы: «Арда», 2007. – 2007. – Том 1. – 416 с.
53. Шайгозова Ж. Н. Культ Тенгри, священных деревьев и животных в искусстве изготовления традиционной казахской домбры//Материалы Первого Международного симпозиума «Художественное образование в тюркоязычном пространстве: традиции и пути развития, Эрзинджан – Алматы, 2014. – С.9–15.
54. Оспанов Б. Е., Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э. Семантика струн казахской домбры. // Казахи в Евразийском пространстве: история, культура и социокультурные процессы: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию Региональной общественной организации Сибирский центр казахской культуры «Молдір»: (Омск, 14–15 мая 2014 г.). Всемир. Ассоц. казахов. – Омск: Амфора, 2014. – 325 с.
55. Акишев А. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 176 с.
56. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Мидгард, 2005. – 603 с.
57. Аль-Фараби. Большая книга о музыке //Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. – Алматы: Гылым, 1993. – с. 196.
58. Утегалиева С. А. Хордофоны Центральной Азии. / В кн. Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-пресс, 2009. – С.119 – 125.
59. Каракузова Ж. К., Хасанов М. Ш. Космос казахской культуры. –Алматы: Евразия, 1993. – 78 с.
60. Таниева Ж. К. Знаковая система в этносоциальной культуре казахского общества. // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия историческая. – Алматы, 2008. – № 1 (48). – С. 223–228.
61. Жаксыбай Т. Мужчинами становятся в 7 лет. // Вечерний Алматы. – 2006. – 1 июня. – С. 3
62. Наурзбаева З. Ерттеу. Понятие культуры и культурогенез в мифологии тюркских кочевников. – Режим доступа: <http://otuken.kz/ерттеу-понятие-культуры-и-культуроген/>. Дата обращения: 11 июня 2017 года.
63. Маркевич Е. История танцев: (танец как выражение национального духа художественной культуры во все времена) – Режим доступа:[http://www.ashtray.ru/main/texts/markevich\\_history\\_dance.htm](http://www.ashtray.ru/main/texts/markevich_history_dance.htm). Дата обращения: 11 июня 2017 года.
64. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира: Учебное пособие. – Ростов на Дону: Феникс, 2007. – 405 с.
65. Паули Т. Этнографическое описание народов России. Санкт-Петербург, Изд.: Санкт-Петербург, 2007. – (переиздание 1862 г.). – 120 с.
66. Ондар И. О. Шаманский танец в Туве: к постановке проблемы. // Мир науки, культуры и образования. – № 4 (29). – 2011. – С.345–348.
67. Досбаторов Д. Цирковое искусство как часть синкретичной традиционной культуры казахов-кочевников// Простор. – № 6. – 2012. – С. 185–186.
68. Кандыба В. М. Магия. Энциклопедия магии и колдовства. – Санкт-Петербург: Невский проспект, 1998. – С. 293–299.

69. Кульбекова А. К. Казахский танец: вопросы сохранения традиционной хореографии и перспективы развития народного танца в Республике Казахстан//Вестник МГУКИ, № 2. – 2008. – С. 263–267.
70. Кульбекова А. К. Содержательные аспекты казахского народного танца. // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2. – С. 253–257.
71. Садыкова А. Пора опровергнуть мнение, что у казахов не было своего танца. – Режим доступа: <https://yvision.kz/post/757712>. Дата обращения: 11 июня 2017 года.
72. Безертинов Р. Т. Возрождение Кара Каплан. // Идель. – 2007. – № 7. – С. 12.
73. Омарова Г. Синкретизм и образы животных в искусстве кочевников (на примере казахского инструментального жанра «Ортеке»). // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». – 2014. – № 2. – С. 64–67.
74. Әбішева Б. Қазақтың «Ортеке» өнері және оның түркі-моңғол елдері мәдениетіндегі баламалары. // Новая музыкальная газета. – 2013. Режим доступа: <http://musicnews.kz/%D2%9Baza%D2%9Bty%D2%A3-orteke-%D3%A9neri/>. Дата обращения 15 мая 2017.
75. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М: Издательство-АСТ, 2003. – 781 с.
76. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие. – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. – 156 с.
77. Исмаилова А. М. Происхождение танца «Кара-Жорга» на основе исследовательских записок народного художника Аубакира Исмаилова//Информационный, научно-теоретический иллюстрированный журнал. – № 1 (14). – 2013. – С.16–19.
78. Липец Р. С. Кобланды-батыр. Казахский героический эпос. Кобланды батыр. Казак халқының батырлық эпосы. – М., 1975. – 445 с. // Советская этнография. – 1977. – № 1. – С.171–175.

## **2.3. ЗНАНИЯ, ПОВЕРЬЯ, ОБРЯДЫ, ОБЫЧАИ И ПРАЗДНИКИ КАЗАХОВ-КОЧЕВНИКОВ, СВЯЗАННЫЕ С АНИМАЛИСТИЧЕСКИМ КОДОМ**

### **2.3.1 Зоокод в казахской топонимике и ономастике**

В народных представлениях о природе и вселенной особое место занимают имена собственные. Собственные имена различных типов или традиционная ономастическая лексика в соответствии с объектами делится на антропонимику, топонимику, зоонимию (собственные имена животных), астрономию, космонимию (название зон и частей Вселенной), теонимию (имена богов) и мн. др.

Среди разнообразия проявлений ономастики автор намерен сконцентрироваться на двух моментах: этнонимике и топонимике, не претендуя на полноту освещения всей проблематики анималистического кода традиционной казахской ономастики, требующей не одной солидной работы. Здесь мы предпринимаем попытку продемонстрировать семантику традиционной ономастики (этнонимике и топонимике) кочевников-казахов с точки зрения присутствия в ней анималистического контента.

Традиционно этнонимика исследует самоназвание народа, племени и рода, а топонимика изучает географические названия. Специалисты [1; 2; 4; 5; 6; 7 и др.] рассматривают ономастику в качестве опосредованного культурного кода. Следовательно, этнонимика и топонимика являются единицами «зашифрованных» культурных смыслов, охватывающими «основные координаты модели мира» [8, 171] и соотносящиеся с древнейшими архетипическими представлениями человека [9, 159].

При этом, между этнонимикой и топонимикой наблюдается тесная связь: они в определенных условиях могут выступать в качестве основ друг друга,

и «чаще названия племен, народов, родов служат строительным материалом географической терминологии» [10, 38]. В целом, ономастическая система тесно вплетена в контекст культуры, она объективирует архетипические структуры, концентрируя в себе значимые для данной культуры ценностные приоритеты и установки, что можно проследить на примере анималистических образов казахской культуры.

**Анималистические образы казахской этнонимии.** Для казахов, как и для всех тюрков, мир животных/птиц и мир людей всегда был един. В древности тюрки/казахи считали, что произошли от животных или птиц, поэтому в начале народа-рода-племени-имени фигурирует обычно какое-то священное животное или птица. В. Н. Топоров по этому поводу пишет, что «...тотем позволяет связать данный человеческий коллектив с данной территорией, настоящее – с прошлым, культурное и социальное – с природным, а также объединить этот коллектив некоторой общей системой норм поведения» [11, 442]. Следовательно, тотем – это плотно, объединяющее то или иное сообщество, его Предначало и Предоснова.

У Ю. А. Зуева [12] приведена классификация этнонимов монгольской культуры П. Будберга, которая вызывает интерес для настоящего исследования. Согласно, П. Будбергу этнонимы восходят к понятиям, которые он классифицирует следующим образом: 1) названия птиц, животных, орудий производства и «других объектов кочевого быта»; 2) термины «родственного состояния»; 3) официальные титулы, определяющие положение предводителя племени при ханском дворе; 4) географическое положение или местонахождение племени по отношению к общему единству; 5) цвет коней племени; 6) число племен, входящих в конфедерацию, которое впоследствии становится этнонимом; 7) наконец, смешанность, ассоциативность гетерогенных элементов в составе племенного объединения [12, 75].

Как следует из классификации, в первом пункте значатся названия птиц и животных, а под пятым обозначены происхождение этнонимов от цвета коней. Что и не удивительно. Ведь, по мнению Ю. А. Зуева, «этноним-самоназвание отражает, по-видимому, обозначение тотемного (иногда основного хозяйственного) животного» [12, 75]. Думается, аналогичная ситуация свойственна и казахской культуре, некоторые моменты которой нашли отражение в настоящем исследовании.

Ю. А. Зуев вводит в научный оборот понятие этнонимического калькирования, заключающееся в «непосредственной зависимости между запретом на имя тотемного животного-первопредка и изменениями этнонимов тотемического содержания» [12, 86] на примере трансформации киргизских этнонимов *буркут* > *бурут* ~ *меркит*. Работ, освещающих данную проблематику на примере казахской культуры, нами, к сожалению, не обнаружено.

Особое значение для прояснения многих положений зоокода традиционной казахской ономастики имеет труд С. А. Абрамзона [13], посвященный исследованию семантики киргизских этнонимов. Ученый, ссылаясь на В. В. Радлова, Н. А. Аристову и др., обращает внимание на то, что названия некоторых киргизских племен происходят от названий диких животных.



Так, ученый предполагает, что одно из подразделений киргизов Адыгине происходит от «древнетюркского слово *adyq* – медведь, в современном языке принявшее форму *айуу*... Вторую часть этнонима мы склонны рассматривать как видоизмененное слово *уни* в его значении «младший брат». Тогда весь этноним может быть истолкован как «медведь – младший брат» [13, 126].

В интересующем нас ракурсе очень информативны тюркские генеалогические предания. Особенно интересны предания о происхождении тюрков от союза человека и волка/волчицы и священного лебедя, записанные Л. П. Потаповым и представленные в книге Масанова Н. Э. [14]. Ученый приводит четыре легенды, в сюжете первых трех как прародитель всех тюрков фигурируют волк/волчица, в четвертой – лебедь.

Волк/волчица – известный тотем всех тюркских народов, что «нашло отражение в [само]названии тюркско-монгольских племен и, на этой основе, и в именах людей» [14, 278]. Неудивительно, что волк стал тюрков-кочевников важнейшим из системы тотемов. Ведь жизнь реальных волков ритуализирована и строго регламентирована, а подобная ориентация как нельзя лучше подходит для мужских братств. Воинская ипостась, характеризующаяся склонностью к агрессии, способностью без колебаний вступить в бой, драться и победить, во многом определила формирование тюркского мировидения. Кочевники, почитавшие волка главным тотемом, прародителем, сами старались уподобиться ему, копируя его повадки и даже голос. Боевые кличи древних тюрков для врагов звучали как волчий вой [15, 140].

Данный факт нашел отражение в именах собственных и названиях казахских родов/подродов. К примеру, в одном из многочисленных казахских родов арғын подрода қаракесек существует подразделение *Байбөрі*, казахи «*бөрі*» называют матерых волков. Компонент «*бөрі*» содержится в имени легендарного казахского батыра *Бөрібай*, прославившегося в войне с джунгарами. *Бөрібай батыр Сарыұлы* (1694-1756/60) происходил из рода *Матай Найман*, впоследствии его имя стало ураном этого подрода казахов. Тамгу волка имеют найманские рода *Матай* и *Садыр*. У казахов часто встречаются имена собственные такие как: *Қасқырбай*, *Қасқырбек* и (от *қасқыр* – волк) др.

Аналогичная ситуация наблюдается и в татарской культуре. Г. Ф. Саттаров приводит ряд имен и фамилий с компонентом *буре*: *Бүребай*, *Бүрехан*, *Башбуре*, *Бүриш* и другие, которые сохранились в составе фамилий *Байбурин*, *Буркиев*, *Буриев*, *Бурикаев* [16, 16]. Об этом говорит З. М. Раемгужина, исследовавшая башкирский антропонимикон в свете языковой картины мира: распространение имен с компонентом *буре* является типологической универсалией антропонимиконов тюркских, монгольских, индоевропейских народов и их языков [17, 27].

«Волчьи» имена существуют и в Турции: *Курт* (волк), *Бёрю* (волк), *Кызылкурт* (красный волк), *Бозкурт* (серый волк), *Бёрюджан* (волк-душа), *Бёрюхан* (волк-хан), *Куртдемир* (волк-железо) [18, 98]. Казахское мужское имя *Арлан* подразумевает под собой самца хищника, обычно волка.

Среди хищных животных в среде кочевников-казахов особой популярностью пользовалось семейство кошачьих, которое, несомненно, нашло отраже-

ние в этнонимиконе. Казахи почитали барса, назвав один из годов в тенгрианском календаре в его честь – «*барыс жылы*». Этот сакральный символ – один из главных в изобразительном искусстве сакского периода, а его семантика нашла отражение и в именах казахов: *Барыс, Байбарыс, Жолбарыс, Бекбарыс, Бейбарыс* и другие. Последнее имя носил знаменитый султан Египта *Бейбарыс*, по одной из версий кипчакского происхождения. Вторым ханом Старшего жуза был легендарный *Жолбарыс-хан* (1690–1740), известный в народе как борец против джунгарского нашествия.

В одной из своих ипостасей барс – защитник справедливости, возможно, поэтому он тотемное животное знаменитого *Сарыбай батыра* (1821–1890), бия Алатауского дуана. Мавзолеем *Сарыбай бия* украшает ростовая фигура барса. Подобный барс установлен у входа в Мавзолей акына *Жамбыла Жабаева* (1846–1945). При этом, барс в составе имени встречается и у татар, где «функционируют мужские имена *Барс, Барсил, Айбарис / Айбарыс, Илбарис, Бибарс, Акбарс*, образованные от названия животного», – пишет Г. Р. Галиуллина [19, 67].

Неменьшей популярностью пользуется и лев, известный у казахов как «*арыстан*». Его природная храбрость и отважность стала предметом поклонения, что нашло отражение в именах: *Арыстан, Арыстанбек, Арыстанбай, Арслан*. Поистине, легендарной личностью, сподвижником пророка Мухаммеда, духовным учителем всего тюркского эля был святой/*аулие Арыстан-баб*, на могиле которого паломники проводят дни и ночи в чтении молитв до современной реальности.

У казахов сохранилась легенда о *Арстан-батыре*, записанная И. Я. Словоцким [20, 204] во время поездки в Кокчетавский уезд в 1878 году. Содержание легенды следующее: в старину жил Арстан-батыр, который знал язык зверей и птиц, и не было ему равных по уму и силе. Захотел помериться силой *Арстан-батыр* с *Айдахаром* (драконом). Пришел батыр к нему, а тот спит: три раза вынимал меч из ножен, и три раза опускал его снова.

Еле разбудил батыр чудовище, и поднялось оно выше гор высоких, испугался тогда его батыр. Но добрый дух посоветовал прыгнуть батыру на спину *айдахара*. Как только *Арстан-батыр* прыгнул на него, тотчас превратилось чудовище в *тургая* (*торгай* – воробей). В целом, тотем льва в мировой культуре связывается не только с храбростью и отвагой, но и с солнцем, огнем – светочем знания, духовного развития.

Важным тотемом кочевников-казахов является *аю-медведь*. С. Кондыбай приводит ряд сведений, раскрывающих специфику этого тотема: во-первых, медведь в древнекипчакском языке назывался «*аба*», «т.е. «*Аба*» – табуированное название медведя. Этот факт свидетельствует о существовании у предказахов тотема «*аб*», одно из племен (или часть племен) в составе предказахов считало медведя своим тотемом» [21]; во-вторых, в мифологии казахов медведь встречается в разных ипостасях: «самец – Первопредка рода или правящей династии, самка – Первоматерь рода или правящей династии» [21].

Следовательно, слово «*аба*» в казахской этнонимике вполне может являться отголоском древнейшего культа медведя. При этом, в казахской культуре встречаются имена и с компонентом «*аю*», такие как: *Аюбай, Аюбек*, и более ранние транскрипции – *Аюалпаң, Аюбала, Аюдәу, Аюсырым*.

Среди диких животных в казахской этнонимике встречаются и степные антилопы – сайгаки, называемые казахами *ақбокен*, *бокен*, *ақкиик*, *киик*. Так, в роду *арғын* подроде *атығай* есть подразделение *ақкиик*. Степная антилопа – сайгак одно из сакрализованных животных тюркского пантеона, а название подрода в сочетании с *Ақ* – белый увеличивает семантику названия. Со степной антилопой обычно связываются женские имена: *Ақбокен*, *Бокен*. В этот же ряд можно поставить имена *Марал*, *Ақмарал*. *Марал* в переводе с казахского языка означает «олень».

Среди особо почитаемых животных кочевников-казахов был горный козел «теке» – символ верхнего мира, что нашло отражение в названии казахских родов, таких как: *Теке* род племени *Табын*, *Текебай* род племени *Шомекей*, *Текей* род племени *Адай*. Все рода относятся к Младшему Жузу.

Следующую цепочку казахской этнонимики составляют домашние животные. Первенство здесь принадлежит коню. Анализируя, образ лошади/коня в казахских сказках С. Кондыбай [21] отмечает, что она/он тесно связан с мифом о создании человека (антропогенезом). Примечательно, что казахи имя называют «ат», также, как и коня. И в этом отношении права Сабитова М.Ж., отмечая: «как слово, имя (at) означало освоенность, осмысленность мира, гармонию, вселенский порядок, так и конь (at) также символизировал освоенность, покорение мира, переход от хаоса к порядку и гармонии» [22, 13].

Известно, что казахи разделяли лошадей на несколько категорий. Одна из них – небесный конь с крыльями, мифическое существо – *Тұлпар*, которое нашло отражение в названии одного из родов Младшего жуза – *Тұлпар*. В этом же роду присутствует и подрод *Арғымак*, от которого образовалось знаменитое «*Жеты руу*» (семь родов). *Арғымаками* казахи называют особо резвых коней. В племени *Қыпшақ* есть род *Торы Айғыр*, что в переводе означает «гнедой жеребец».

«Лошадиная» тематика в казахской этнонимике на этом не ограничивается: «тай» – годовалый жеребенок, от него происходит мужское имя: *Тайбек*, *Нуртай*, *Ақтай*; также аффикс – *тай* употребляется в лично-собственных именах с уменьшительно-ласкательным значением; «кунаном» называют казахи жеребенка-трехлетку, что несомненно нашло отражение в именах собственных *Кунанбай*, *Кунанбек*; «дөнен» – четырехгодовалый конь, имя *Дөненбай*; присутствуют и имена, относящиеся к масти лошади: *Құлабек* от слова «құла» (буланый); *Шабдар* от слова «шабдар» (игрений, игрневый); казахское имя *Жылкыбай* происходит от слов *жылкы/лошадь* и *бай/богач* (т.е. богатый лошадыми), также сюда можно отнести мужское имя *Құлан*, *Құланбек*, *Құланбай* от названия парнокопытного из семейства лошадиных. У казахов существует и род *Қыпшақ-құлан*.

Немаловажное место в казахской этнонимике занимает и верблюд – древнетюркский символ Космоса, Вселенной. Так, этнонимом казахского рода *Найман* является *Ақбұра* – белый верблюд, самец. Некогда в окрестностях Туркестана некогда проживали святые/аулие *Ақбұра* – целитель, который согласно легенде ездил на белом верблюде и святой *Қарабұра* – черный верблюд. Это реальные исторические личности, Мавзолеи которых до сих пор являются местами активного паломничества.

Казахское мужское имя Тайлак происходит от тюркского «*тайлак*», в переводе означающего верблюжонок, женское имя *Ботақөз* означает «глаза как у верблюжонка», *Ақбота* – белый верблюжонок.

Культ быка можно проследить в генеалогической легенде рода найман, проживающих ныне в Улытауском районе Жезказганской области. Согласно легенде они переселились в отроги гор Улытау, «потому что их предки кровно обиделись на своих братьев – предков алтайских найманов» [23, 133], когда последние при холощении быка обделили первых. «Улытауские найманы называют себя «*өкіріш*» или «*өкіріш – найман*» (ср.: *өкіру* – мычать как вол, бык) в отличие от «*өрнайман*» – горные найманы, которыми они называют своих соплеменников Алтая и Верхнего Иртыша» [23, 133].

Цепочку антропонимических субкодов продолжает баран, и его производные. К примеру, известно казахское родовое отделение *Аққошқар*, дословный перевод «белый баран», в племени Табын существует род *Қарақойлы*, т.е. «обладающие черными овцами», просто *Қойлы* и др. Известно мужское имя *Қошқарбай*. Таким образом, баран как представитель срединного мира, как символ достатка пользовался определенной популярностью в традиционной системе имянаречения.

Близкородственным в тюркском мировоззрении к культу волка является культ собаки. По словам С. Кондыбая [21] собака – это персонификация еще не пришедшей в этот мир человеческой души; сторож потустороннего мира; облик, который принимает душа покойного. Возможно, древнеказахские представления о собаке легли в основу родоплеменного названия Төбет Среднего Жуза.

Тобетом называют истинно казахскую породу собаки-волкодава, одно из семи достояний казаха. Существует такие имена, связанные с собакой как: *Итбай*, *Күшікбай* (от *күшік* – щенок), скорее нарицательного характера; *Барақ*, *Қанден*, *Түйғын*, *Сырттан*, *Көбек*, *Төбет* – традиционные названия пород собак.

В казахской культуре существуют имена производные от животных, к примеру: *Бағлан*, обозначающее ягненка раннего скота. *Бодық* – (казахское) мясо, печеное на раскаленных углях, камнях; *Малбай* – богатый скотом и многие другие. При этом, Диарова М. А. отмечает наличие казахских имен, связанных с особенностями ведения хозяйства, быта, со скотоводством: *Атшыбай*, *Ботағара*, *Жайлау*, *Жылқышы*, *Қарақозы*, *Қарақойшы*, *Қозыбақ*, *Қойшы*, *Қойбағар*, *Қошқар*, *Түйебай*, *Түйеші*, *Тайжығар*, *Шегебай*, *Шөміш* [24, 27].

Другую категорию, связанных с животными традиционного этнонимикона в казахской культуре составляют ласкательно-уменьшительное обращение, обычно к детям, подросткам и молодым девушкам, такие как: «*ботам*», «*ботақаным*», «*боташым*» – верблюжонок, «*қозым*» – ягненок, «*кулыным*» – жеребенок, «*торпағым*» – теленок, «*қоныр қозым*» – серый ягненок и мн. др. При этом, зоообразы могут выступать в качестве образной характеристики человека. К примеру, о высоком, длинном человеке говорят «*тырна*» – цапля, о косолапом, неуклюжем человеке говорят «*аяу*» – медведь, о красивой, статной девушке говорят «*аққу*» – лебедь и т.д.

Подводя промежуточные итоги, мы приведем краткие статические данные. Ж. М. Сабитова, анализируя происхождение рода *Атыгай*, который относится к большому роду *Арғын*, приводит названия двенадцати подродов этого рода, базирующемся на следующем списке: «*Кудайберды, Баимбет, Баба, Багыс, Бабасан, Аккиик, Кулансу, Майлы, Балта, Койлы, Кадыр, Атыгай*» [25, 72]. Из этих названий *Ақкиик, Құлансу* и *Қойлы* относятся к животным, что подтверждает наш предположение о существенном влиянии культа священных животных на казахский антропонимикон, и в среднем составляет 25 % от общего числа. Возможно, более расширенный анализ родоплеменных названий и лично-собственных имен казахов покажет более высокий процент содержания в нем зоокомпонента.

У всех тюркских народов, в том числе и казахов в системе символического ранжирования животных птицы занимают высшую иерархическую лестницу, они жители небожители, приближенные бога Тенгри, что не могло не найти отражение в генеалогических преданиях казахов. Мы уже упоминали о легенде, приведенной Л. П. Потаповым о лебеде как Прародителе казахов. Так, «превращение в лебедя символизирует в легенде основание нового тюркского рода, называющегося Лебедь. Такое название рода или племени существует у современных тувинцев и произносится во множественном числе как *хуулар* (буквально, лебеди)» [19, 82].

С позиции анималистического кода интересно также народное самоназвание казахов – «*қазақ*». Предания о лебеде или гусе как прародителе существуют у хоринских бурят и тунгусов, вероятно, древние тюрки семантически не разделяли этих птиц. Об этом свидетельствует казахское предание, согласно которому название народа «*қазақ*» образовано сочетанием слов «*қаз*» («гусь») и «*ақ*» («белый»), что возносится к древней тюркской легенде о белом гусе/гусыне или лебеде – чрезвычайно почитаемом в Степи тотемном существе [26]. Но на сегодняшний день этимология этнонима «*қазақ*» еще не раскрыта.

Народные представления о рождении казахов от гуся рельефно проявлены в имени легендарного степного певца *Қазтуған жырау* (1420), в смысловом переводе его имя означает «рожденный гусем». Сочинения жырау как пример синтеза степной философии и устного творчества стали образцами музыкального искусства казахов.

Известного всей степной ойкумене общественного и государственного деятеля, бия Среднего жуза, советника хана Тауке, искусного оратора/шешена Казыбек би (1667–1764) прозвали «*қаз дауысты Қазыбек би*» («гусиноголосым Казыбек би»), что являлось не только высокой оценкой ораторского мастерства и специфического тембра голоса шешена, но на наш взгляд и признаком особого почитания казахами священного Гуся/Лебеда.

Почитание лебеда отразилось в казахском женском имени *Аққу* (лебедь), ведь казахи испокон веков сравнивали девушек с лебедями, с их грациозностью, изяществом и красотой.

Неменьшей популярностью у казахов пользовались и хищные птицы, культ ловчих птиц в среде кочевников – известный факт. Самой популярной пти-

цей, обитающей во всех регионах Казахстана является орел – беркут – *Бүркіт*. Сила и ловкость этой птицы своеобразно репрезентировалась в мужском имени *Бүркіт*, со составными частицами -бай и -бек. Не менее популярно имя *Қыран* (орел).

В казахском антропонимиконе нашлось место и многочисленному семейству соколиных, таких как: белый (полярный) кречет – *Ақ сұңқар* – имя *Сұңқар*; *Сапсан* – *Лашын* – женское имя *Лашын*; чеглок – *Жағалтай* – имя *Жағалтай*; *Дербник* – *Турымтай* – имя *Турымтай*; пустельга – *Күйкентай* – имя *Күйкентай* и другие. Другой птицей, лежащей в основе казахского племени *Жағалбайлы* Младшего Жуза является птица-кобчик (*яғалбай, жағалбай*).

Очень популярно в народе и женское имя *Қарлығаш*, что в переводе означает «ласточка». По мнению З. Наурызбаевой [27] в казахской мифологии сохранились лишь отголоски культа ласточки, выраженные в сказках о ласточке, спасшей людей от дракона; о ласточке, принесшей на крыльях каплю воды для умирающего от жажды человека. С ласточкой связана и еще одна казахская легенда, приведенная в монографии С. Акатая [23].

Так, во время нападения джунгаров известный в народе *Толе би* остался в своем улусе охранять гнездо ласточки, которая она свила на шаныраке юрты бия. На вопрос врага, почему он остался один он ответил: «Народ наш почитает ласточек. Согласно древнему обычаю, мы всегда откладываем перекочевку, если видели, что ласточки гнездились в юрте. Ждали, пока птенцы не улетят сами. Передай своему хану, чтобы он дал возможность священным птицам выходить своих птенцов» [23, 202]. С тех пор народ стал звать *Толе бия* – *Карлығаш бием*.

Особо почитали казахи соловья. Казахи соловья называют *Бұлбұл*, их божественное пение нашло отражение в аналогичном женском имени. Многие моменты, раскрывающие почитание соловья в казахской культуре раскрыты в подразделе «Исполнительские искусства».

О священной птице улар-небожительнице в казахском фольклоре сложены легенды. Казахи считали, что каждое перышко этой фантастической птицы обладает магическими свойствами и сохраняет от нечистой силы, сглаза и порчи. Поэтому ее перья, наряду с перьями филина помещались на женские и детские головные уборы. В древности казахи, съев мясо священной птицы улар, своеобразно подкрепляли нерушимость данной клятвы. Священная птица здесь выступает своеобразным гарантом нерушимости Слова, Клятвы, Обета.

Именно этот совет послужил объединению различных казахских племен и родов у подножья священных гор *Ұлытау*, а сам процесс ритуального поедания мяса птицы *Улар*, возможно, символизирует ее отождествление как древнейшего тотема единого казахского народа. Данный факт несомненно нашел отражение в именах собственных: *Улар*, *Уларбек*, *Улархан*. В целом, распространенным видом сложных и сложносоставных имен в казахском языке являются типы имен с компонентами *бай*, *бек*, *хан*, *султан*, *бей*, *шах*, *мырза* и т.п.

В казахском антропонимиконе существуют и имена, произошедшие от мифических, сказочных птиц. К примеру, в казахской мифологии существует пти-

ца *Даулет құсы*, что несомненно отразилось в мужском имени *Даулет* со составными частицами -бай и -бек. Среди родоплеменных названий встречаются и нетипичные названия, такие как: *Қарабалық* – черная рыба и *Қызылқұрт*. Этимология, последнего возможна связана с древнетюркским *курт* (волк), т.е. переводится как «красный волк».

Птицы, также как и животные, составляют одну из форм ласкательно-уменьшительного обращения, выраженные через такие выражения как «*балпаным*» – птенчик, «*қарғам*» – ворон мой, «*көгершінім*» – голубок. Пояснения по поводу употребления ворона в качестве ласкательного имени в казахской культуре мы находим у А. Сейдембека [29]. Слова «*қарғам*», «*қарғатайым*», «*қарғыш-ау*» и другие выражения в казахском языке отголоски культа вороны, особо почитаемой тюрками птицы. Ученый пишет: «отзвуки былых верований и миропонимания сохраняются в сознании народа в устойчивых сочетаниях типа *қарға тамырлы қазақ*» [29, 243]. Часто, употребляемое выражение «*қарға тамырлы қазақ*», означающее далеких пращуров, общие корни, все казахи родственники еще раз доказывает почитание ворона как священной птицы в казахской культуре.

Отдельную категорию в казахском антропонимиконе представляют прозвища. Древний обычай придумывания прозвищ у казахов называется *ат терегу*. Обычно прозвища придумывают друзья/ровесники (*құрдас*) или невестка/сноха родственникам мужа, согласно ритуально-бытовой традиции. В этих прозвищах некоторая доля принадлежит животным и птицам. Отдельную категорию составляют имена – клички животных с охранной функцией, тем самым как бы показывая всем, и обманывая духов, что родители не дорожат детьми (обычно сыном).

Обозначенный ракурс показал, что в основном фонде казахского/тюркского антропонимикона и этнонимики весомую долю составляют зоообразы, и, несомненно, данное исследование требует дальнейшего более детального изучения. Одно из направлений, которого определено еще З. Б. Мухамедовой, которая исследуя личные имена туркмен XI–XVIII, пишет: по нашим материалам намечается социальная граница между именами представителей простого народа и ханов. Последние чаще носят имена хищных зверей и птиц, бывшие в свое время тотемами; крайне редкими в их среде являются имена, восходящие к таким мирным явлениям природы, как дождь или пустынный кустарник [30, 151].

Возможно, более подробный анализ казахских личных имен продемонстрирует схожую картину. Безусловно, прав В. А. Никонов, отмечая, что личное имя – пароль, означающий принадлежность носителя к тому или иному общественному кругу [31, 161] и в целом этническому ареалу. В качестве доказательства, выдвинутых положений по поводу традиционных казахских этнонимов хочется привести слова Ю.А. Зуева, который отмечает: жизнь этнонима обуславливается множеством факторов самого раз личного характера, представляющих все стороны этногонического процесса. Несмотря на понятную трудность их исследования, вызванную отсутствием прямого свидетельского материала, удастся выделить очевидно, древнейший цикл азиатской этнонимии, происхождения; которого тесно связано с тотемизмом [12, 86].

**Традиционная казахская зоотопонимика.** Важность зоокода для казахской культуры и устойчивость зоотопонимов в этнической памяти демонстрируют географические названия/обозначения казахской степи. Через образы священных животных и птиц как одних из главных компонентов тюркского мироздания кочевник-казах перестраивал и трансформировал пространство земли, наделяя его смыслом. При этом обозначения птиц и животных, встречающиеся в названиях, далеко не всегда могут быть связаны с наличием или отсутствием тех или иных представителей животного мира.

Необходимо помнить, что эти названия могут быть даны по форме объекта (т. е. представлять собой метафору, стоять в связи с каким-либо событием и т. п.). Однако само по себе наличие этих птиц и животных в данной местности, равно как и известность их местному населению, как нам кажется, не подлежит сомнению [32, 68].

В иерархии «домашних» зоотопонимов первенство принадлежит коню/лошади. Казахстанская земля богата названиями гор, урочищ, сел, поселков, озер и водоемов, связанных с лошастью/конем – это географические названия непосредственно имеющие в своем составе лексему: жеребец/кобыла/стригунок и т.д., иногда с указанием пола, масти и возраста, или связанные с каким-либо событием с этим животным.

В Павлодарской области Казахстана встречаются следующие географические названия с «лошадиной» тематикой: горы Бозайғыр («сивый/белый жеребец»), урочище Сарыайғыр («желтый жеребец»), гора Караайғыр («черный жеребец»), развилка Шубарайғыр («чубарый жеребец»), озеро Торайғыр («гнедой жеребец»), гора Айғыр («жеребец»), Айғыртас («жеребичий камень»), Айғыржал, урочище Бозбие («сивая/белая кобылица»), Алабие («пестрая кобыла»), Торбие («гнедая кобыла»), Қарабие («черная кобылица»), Босбие («свободная кобылица»), реч. Курымбие, озеро Қаракаска («қасқа – отметина на лбу, қара қасқа ат – карий конь с белой отметиной на лбу»), Ушқаска («три отметины»), Қасқаат («конь с отметиной»), Қаскабие («кобылица с отметиной»), оз. Бурылат («бурый конь»), ур. Сарыат («желтый конь»), Тай («годовалый жеребенок») и многие другие. Подобные названия распространены по всей территории Казахстана, но конь/кобыла/жеребенок в топонимике часто используется в связке с цветоименованием, что в науке квалифицируется как один из видов двучленных географических названий.

Э. М. Мурзаев отмечает, что в «тюркской оронимии нередко можно встретить, казалось бы, неоправданные названия отдельных вершин или перевалов такого типа: *Қараайғыр, Бозайғыр, Ақбайтал*. Что это такое? Почему гора носит название – «черный жеребец», а перевал – «белая молодая кобыла»?», подобное по мнению автора мы встречаем в словаре географических названий Киргизии (1962) оно неоднократно упоминается: *Байтал, Байтал-Баши, Ақ-Байтал, Ала-Байтал* и т. д. [33, 101].

Г. К. Конкашпаев в «Словаре казахских географических названий» пишет, что «айғыр – жеребец, в составе сложного географического названия приобретает значение – большой» [34, 134]. На этот вопрос, как пишет Э. М. Мурзаев ответить не просто, без специального изучения [33, 101], но однозначно



одно – так народ маркировал сакральную территорию или сакральное животное, или то и другое в совокупности.

Из вышеперечисленных географических названий наиболее часто, встречающиеся понятия – это *боз* («бозайғыр», «бозбие»), *қара* («айғыр», «қасқа»), *сары* («айғыр, ат»), *ала* или *шубар*. Все эти цвета выступают в качестве определяющих элементов топонимов не только в казахской, но и шире в тюркской культуре. О чем наглядно демонстрирует исследование Хамуркопарана Джахита [35].

Казахское «цветовое» понятие «боз» может являться синонимом слова *белый*. В народном понимании любая светлая поверхность считается белой. Так, в «Древнетюркском словаре» выделяются следующие семы: 1) белый; 2) белая, серая, сивая (о масти животных); 3) благоприятный [36, 48]. Глубокое значение белого цвета вообще, и белого коня/белой кобылицы известный факт в тюркской мифологии: признак божественности, святости, свободы и благородства. Образ белых (серых) коней и кобыл популярен не только в тюркских мифах и в фольклоре, но и в целом мировой культуре.

В составе слова «*Қара айғыр*» («черный жеребец») значитса цветолексема *қара*. Черный цвет антипод белого, но в казахской культуре лексема *қара* имеет не только цветовое значение – черный, темный, густой и т.д., но и значение – древний, архаичный.

Возможна и другая интерпретация: *қара* – это цветовое обозначение севера в тюркской культуре. «Поэтому в толковании значений топонимов появляется некий двойной смысл: *Карадере* – 1) черный ручей и 2) ручей, находящийся на севере (в аналогичных случаях возможно: текущий на север, текущий с севера); *Каракая* – 1) черная скала и 2) северная скала» и т.д. [35, 340]. Это означает, что в названии местности может функционировать не только значение цвета/колорита как такового, но и направления сторон света, выраженные через цвет.

Существенное значение в зоотопонимике имеют географические названия, связанные с лексемой *сары* – желтый, издревле связываемый в тюркской культуре с солнцем. Интересны в семантическом значении *ала* и *шубар*. При этом, в казахском языке пестрые цвета широко используются во множественных переносных значениях, но в любом случае географическое название закрепляется «по признаку редкому, выделяющему называемый объект из окружающей среды» [35, 69].

Древняя казахская топонимическая легенда повествует о скакуне по кличке *Шубарат*, в переводе с казахского языка «*шубар*» означает «чубарый, пятнистый». Однажды, этот скакун участвовал в *аламан-байге*, опередив всех своих соперников Шубарат словно на крыльях влетел на вершину горы, которая с тех пор так и называется. Эта гора расположена около реки Шемолган в Алмаатинской области. Местные жители до сих пор помнят эту легенду.

В зоотопонимике Казахстана встречаются названия, связанные с определенным событием или деятельностью. К примеру, *Жылқықамаган* «где лошадей держали (в загоне)» или *Тайжеген*, «где стригуна (годовалого жеребенка)

съели». Так, в название старейшего природного заповедника в Южно-Казахстанской области *Аксу-Жабаглы*, легли названия двух рек: *Аксу* (белая вода) и *Жабагылы*. Казахи называют *жабағы* жеребенка-сосунка в возрасте пяти-шести месяцев в первую осень после рождения. Возможно, в название реки легло название одноименной долины – местности, где полно жеребят.

При анализе мифа о лошади С. Кондыбаем [24] приведены ряд древнеказахских легенд, так или иначе связывающих ее с природными объектами: с горами, пещерами и озерами/реками. К примеру, это легенда о появлении лошадей из пещеры или о связи коня с горой, прослеживаемая в легенде про джигита по имени Шахимардан, сватавшегося к дочери правителя Бабахана; о связи образа коня с водой/озером в сказке о «драконьем озере» к которому приходили два кроваво-гнедых коня; о золотых лошадях, живущих на дне озера; до сегодняшнего дня высоко чтима среди казахов земля, на которой отпечатался след скакуна, понимаемый как «след ангела»; в Мангыстау бытует легенда о бае Саназаре, скрестивших своих земных кобыл с морскими жеребцами и многие другие. Возможно, те или иные казахстанские географические названия, связанные с конем/лошадью и сохранившиеся до сегодняшнего дня несут в себе отпечаток этих древних мифических сюжетов народов тюркского эля.

Следующий факт, на который следует обратить внимание при исследовании «лошадиных» топонимов – это по С. Кондыбаю «обычай связывать масти коней с четырьмя направлениями света: синий (или серый, мышастой масти) конь-весна-восток – утро; красный конь – юг-лето-полдень; белый конь – запад – осень – вечер; вороной конь – север – зима-полдень» [24] и далее исследователь продолжает: «...можно рассмотреть вероятность того, что масти коней символизировали двенадцать месяцев года и направлений пространства иссиня-серый көк - Март – Восток; мухортый (кер) конь – Апрель В. – юго-восток; белый (ақ боз) конь – Сентябрь – Запад» [24] и т.д.

Вероятно, что в этом древнеказахском обычае кроется один из ключей к разгадке традиционных казахских географических названий, связанных с конем/лошадью или другими животными. Конь/лошадь в казахской культуре – едва ли самая значимая часть культурной традиции, и это нашло отражение в такой узкоспецифической форме как топонимия.

В народе некогда бытовала легенда о происхождении названия Алтынэмельских гор. Согласно легенде, у Джочи-хан был единственный сын. Однажды он вместе со своей лошадью-бегунцом пристал к большому табуну куланов (диких лошадей), и сам он, и его лошадь приняли образ кулана. Тогда Джочи-хан из подчиненного ему народа собрал много девиц и парней и заставил их рыть ров, поставив попарно, по одной девице и по одному парню, чтобы они не уставали. Затем (когда ров был готов) он послал много войска, чтобы гнать со всей окрестности всех куланов ко рву; Джочи-хан надеялся среди куланов узнать своего сына и поймать его. Все куланы погибли во рву, не будучи в состоянии перепрыгнуть чрез него, только одна хромя самка с двухлетним жеребенком перескочили чрез ров и убежали: жеребенок этот и был сын Джочи-хана. Когда сын исчез в первый раз, лошадь его

была под золотым седлом. Через долгое время это седло нашли на перевале одной горы, которая с тех пор, стала называться «*Алтынэмель*» – золотое седло, так как слово «эмель» по калмыцки – седло [37, 100]. Вообще, с Джочи-ханом в казахском народном фольклоре устойчиво связан образ кулана.

Из домашних животных среди топонимов часто встречаются корова/бык/теленки. К примеру, встречаются местности со следующими названиями: *Сыр-рольген* «где корова пала», *Бука* «бугай», *Сокрыгоыз* «слепой вол», *Бузауолен* «телячья осока», *Торпак-июгы* «телячий колок» [10, 62] и многие другие. Не менее популярны и названия, связанные с овцой: *Койишлик* «овечий тростник», *Кошкар-сойган* «где барана зарезали», *Аккозы* «белый ягненок» [32, 62]. Существует и поселок с говорящим названием *Қойкелды* («овцы пришли»). Таким образом, и бык/корова, и овца занимали особое место в миропонимании кочеников-казахов и входили в круг священных, особо почитаемых животных – *кие*.

Важное место в иерархии топонимов занимает верблюд/верблюдица. Казахи-верблюдоводы нарекали названием этого священного животного поселки, озера, горы и даже колодцы. Первенство принадлежит *Бурабаю* – Национальному заповеднику Казахстана. Согласно древней казахской легенде в этих местах некогда жил *Бура* – огромный верблюд, защитник местности Көкше (верблюд-производитель). Народ почитал и боготворил Буру, но однажды неразумный сын хана Касыма подстерел его. На месте его гибели образовалась гора, своими начертаниями напоминающими два горба верблюда. Поэтому гора и носит название *Бурабай*.

В Атырауской области существует озеро *Буракөл* и местность *Буратиген* (двугорбый верблюд-производитель-коснулся/укусил или задавил или прогнал). В Восточном Казахстане есть река с названием Кара-бура. В Южно-Казахстанской области есть аул с названием Карабура (*черный верблюд*) от имени известного в степи священнослужителя и сподвижника Ходжи Ахмеда Ясауи, который перед смертью попросил, чтобы его похоронил его черный верблюд. Подобный сюжет мы встречаем в связи с известным в степной ойкумене батыром Райымбеком, который был захоронен на месте, где остановился его боевой верблюд. Это место находится вдоль огромного проспекта, на котором и расположился мавзолей Райымбека в городе Алматы.

Часто в традиционных географических названиях Казахстана встречаются следующие названия: *Туйесу* («верблюд-вода») – колодец в Мангистауской области, в Кокшетауской области Туйекеткен (буквальный перевод: «верблюд утонувший»); в Кызылординской области озеро *Туйетікен* (буквальный перевод «верблюжья колючка»).

Одногорбого верблюда казахи называли *нар*. Он – древний символ мощи и красоты. Поэтому часто встречаются следующие топонимы: *Наркеткен* («одногорбый утонувший/ушедший»), *Нарөлген* («одногорбый ушедший»), *Нарокен* («одногорбый, опустившейся на колени»).

В Омской области на границе с современным Казахстаном есть озеро *Алабота*, что в переводе означает «*пестрый верблюжонок*». С таким же названием в Северном Казахстане существует и озеро, и поселок. Часто казахи на-

зывали колодцы *Ақбота* («белый верблюжонок»), речки *Ботабор* (буквально «мелкий верблюжонок») и т.д. Вообще, «бота» в казахской культуре – многозначное понятие. «*Ботой*» называют верблюжонок до года, и так ласкательно казахи называют детей и юных девушек.

Верблюжонок-двухлетку казахи называли «*тайлак*», что соответственно нашло отражение в географических названиях: *Тайлаксай* («овраг верблюжонок-двухлетки»); *Ақтайлак* («белый верблюжонок-двухлетка») и др. Анализ топонимов в сфере верблюдоводства позволил А. Жакипову прийти к следующему выводу: при образовании топонимов наблюдается определенная закономерность, которая заключается в сравнении того или иного топонима по определенному признаку, качеству верблюда/напр. *Түйетай* (буквально «камень верблюд»), в других случаях масть/*Акбастау* – белоголовый, как голова атана, *Сарыбура* – рыжий, как бура/. Есть топонимы, которые образованы на основе сравнения местности с горбом верблюда/*Тасоркеш* – камень, как горб: *Түйеоркен* – камень, местность, как горб верблюда и т.д. [38].

252

Подводя итоги по топонимам, связанных с верблюдами нам бы хотелось сказать, что он один из главных зоосимволов архаичной традиции не только казахов, но и практически всех народов Центральной Азии, достаточно емко отражающий целостную картину мира, зоомифологию и космос древних кочевников, и земледельцев. В разные исторические периоды верблюд в казахской культуре воплощал в себе: символ царской, ханской власти; первородного самца; единство всех животных тенгрианского календаря; ездовое животное Пророка, жреца, суфия; верховное животное, которое приносится в жертву ради сотворения Мира; проводника человека в мир «предков»; космический обруч манкурта; тоску по родине и материнскую любовь и т.д.

Таким образом, верблюд в протоказахской и казахской мифологии в частности, соотносится с высшей сферой бытия. В иерархии образно-символических представлений архаического сознания, воспринимавшего все явления и стихии окружающего мира как персонификацию различных животных и божеств, верблюд занимает особое место, являясь посредником между человеком и небом. Верблюд – символ единого и неделимого космоса, создан из ничего и является первоосновой. В представлении тюрков он – символ начального мира» [39, 15]. Поэтому так активно его образ используется в традиционной системе географических названий.

Встречаются зоотопонимы, связанные с образом собаки. К примеру, *Итішпес* («собаки не станут пить») – это древнее название озера Алаколь, данное ему из-за большой концентрации соли в составе. В Павлодарской области есть озеро *Итбас* – *собачья голова*.

Отдельный ряд составляют зоотопонимы, образованные от названия диких животных, и как правило «отражающие охотничье-промысловые виды местной фауны: кулан, бобр, лось, марал, архар, сибирский козел, кабан, тигр, косуля, соболь, рысь, снежный барс, корсак, лисица, заяц. Все это указывает, что охота в прошлом играла значительную роль в жизни местного населения» [40, 26].

По сведениям специалистов [40], в Казахстане насчитывается не менее восьмидесяти топонимов, связанных с куланом. К примеру, – гора *Кулантау*, река *Кулансу*, лог *Кулансай*, брод *Кулануткель*, сопка *Кулантюбе*, перевал *Кулана-су*, ущелье *Куланшат*, местности *Кулансаз* и *Куланкорык* и т. д.

Очень часто топонимы, связанные с животными, заканчиваются на суффикс – *ды*, «указывающем в казахском языке на наличие или преобладание данного животного» [40, 26]. Так, существует географическое название *Куланды* – «место, где водятся куланы».

О другом интересном примере пишет И. В. Ерофеева: по одинаковой схеме-логике азербайджанцы, алтайцы и казахи давали названиям рекам, оценивая их с точки зрения возможности переправы людей и скота. Так, «непреодолимую для джейранов» реку азербайджанцы называли *Джейран кечмес*; алтайцы, оценив трудность переправы через аналогичную по морфологическим признакам, долину для медведей, называли *Айу-Кечпес* – «непреодолимую для медведей»; казахи же именовали труднопроходимую реку «непреодолимой для куланов» – *Кулан отпес* [41, 69].

Встречаются топонимы, связанные со степной антилопой – сайгаком – *кийк*. Существует местность под названием *Кийкты* – «местность, где водятся сайгаки»; один из источников носит название *Кииккудук* («сайгачий колодец»). К примеру, О.А. Султаньяев предлагает такую версию происхождения названия одного из озер в Көкше: «*Зеренді* – озеро, также называются горы, окружающие озеро, что значит «сайгачье», поскольку «*зерен*» монгольское слово, обозначающее «сайгак» [32, 72]. Вообще, в традиционных географических названиях Казахстана существует не только монгольский, но и общетюркский, и даже калмыцкий компонент.

Известен в традиционных для казахов топонимах и образ лося – *буланты*. К. Т. Сапаров, А. Е. Егинбаева, А. Б. Сансызбаева пишут: большинство топонимов связанных с именем лося, обозначаются казахским словом *булан*, а в некоторых случаях монгольским словом *кандагай*. В прошлом в Казахстане лось тоже был одним из объектов охоты местного населения – очень ценились его мясо и кожа» [40, 28].

*Лось-буланты* – священное животное в миропонимании казахов-кочевников, представитель высших миров, как и все рогатые млекопитающие в целом. О чем ярко говорит и статистика зоотопонимов, приведенная К. Т. Сапаровым и др.: «на территории Казахстана обнаружено более сорока топонимов, связанных с именем лося, из них более тридцати пяти на казахском и шесть на монгольском языках. Эти топонимы территориально распределены в основном в долинах рек Урал, Тургай, на Кокчетавских, Каркаралинских и Чингизтауских горах и Южном Алтае. Большинство топонимов относятся к рекам, озерам, ущельям, урочищам и отдельным сопкам, которые соответствуют местам обитания лося» [40, 29].

Подобное можно сказать и про названия гор *Буғулы* (Оленьи) и *Маралтөбе* (Олений холм), встречающиеся в топонимах Восточного Казахстана.

В топонимах Казахстана встречаются названия, связанные с волком. Одну из древних казахских топонимических легенд зафиксировал О.А. Ольджанов в 1894 году о горе *Бортастаган* [42]. Легенда гласит о великанше, пасшей коз в Тарбагатайских горах. Однажды, пася коз и занимаясь пряжею шерсти, великанша заметила, что на ее стадо напал волк. Она, схватив веретено, бросила его в волка. Это веретено упало в Сарыдалу и осталось там навсегда; отсюда произошло название горы «*Бортастаган*», что значит «брошенное в волка» [42, 44].

254 *Бортастаған* – это утес в Восточном Казахстане, находящийся в 40 км от поселка *Ақсуат*. Утес представляет собой каменную скалу из серого гранита. На нем обнаружены наскальные изображения, нанесенные охрой. Местность с петроглифами издревле считалась особым местом, святилищем в тюркской культуре. Этот утес – не исключение и тоже обладает таким смыслом. Местное население до сих пор сохранило легенду о живущем на этом утесе джинне *Көкбарақе* в образе серого волка, которого до сих пор призывают местные шаманы-баксы.

В Казахстане встречаются местности с названием «*қасқыр*», что в переводе с казахского языка – «волк». К примеру, *Қасқыр-Алған* («где брали волка») или *Қасқырлы* («где водятся волки»). Среди зоотопонимов, относящимся к диким животным, иногда встречается *Аю/медведь*. Он – одно из почитаемых животных в древнетюркской картине мира. К примеру, *Аксу-Аюлы* («белая вода – местность, где обитают медведи»); озеро *Маймақ* («косолапый»); *Аю-сай* («медвежий овраг») и др.

В статье К. Т. Сапарова и других исследователей приводятся сведения о топонимах, связанных с бобром – «*кундыз*». Так, «на территории республики мы насчитали более 40 топонимов, связанных со словом *кундыз*. Следует отметить, что большинство из этих топонимов являются названиями водных источников (рек, озер и ручьев)», пишут авторы [40, 28].

Эти зоотопонимы встречаются в основном в бассейнах рек Урал, Эмба, Нура, Тобол, Ишим и Иртыш. В целом, образ бобра очень редко встречается в тюркской мифологии, но в казахском фольклоре встречаются слова *кундыз* и *кундыз қайыр*. Известны топонимы, связанные с лисой *Түлкілі* («*лисы*»), *Қоянды* («*заичьи*»), *Текелі* («*теке – горный козел; местность, где обитают горные козлы*»); *Арыстанды* («*местность, где обитают львы*») и многие другие.

Среди пресмыкающихся казахи высоко ценили змею, считавшейся символом мудрости. Так, в Казахстане повсеместно встречаются топонимы, связанные со змеей: *Жыландыкөл* («озеро со змеями»); река *Жыланды* («река со змеями»); *Жыландысай* («змеиный овраг»); железнодорожный разъезд – *Жылан* («змея») и многие другие. В подавляющем большинстве топонимы, связанные со змеей встречаются в гористой местности, пустынях и около водоемов, то есть в среде естественного обитания змей.

Зоотопонимы Казахстана, отражающие названия как домашних, так и диких животных составляют достаточное количество в общей сумме географических названий, что позволяет заявить об их высокой значимости. Данное

подтверждают и статические данные: «имена животных Павлодарской области представлены в номенклатуре 334 зоотопонимами, которые составляют 7,6 % от всех топонимов. Зоонимы рассматриваемой области достаточно подробно отображены на карте, составленной К. Т. Сапаровым [40, 29].

При этом, преобладающее количество того или иного животного в конкретном регионе является одним из доминантных факторов в наречении данной местности, но далеко не главным. Часто встречаются метафоричные названия местности, что еще раз подтверждает высокий уровень механизмов функционирования творческого воображения и ассоциативного мышления у кочевников-казахов, в данном случае в анималистическом контексте. Все зоотопонимы отражают не только мир окружающей фауны, но и миропредставления казахов.

Значительное место в традиционной системе географических названий, связанных с фауной, занимают птицы. Первенство принадлежит жаворонку – торгай, известному символу степей. Так, географическое название «Торгай/Тургай» (в переводе с казахского языка, означающее «жаворонок») повсеместно встречается в Казахстане. К примеру, река Тургай, Тургайская область, Тургайская ложбина и мн. другие.

Особая символика этой маленькой птицы ясно читается в древней казахской кюе-легенде «Боз-торгай», повествующей о жаворонке, защищающем своих птенцов от нападения змеи. Эта музыкальная пьеса передает в звуках домбры страх и отчаяние жаворонка, шипение змеи, писк птенцов, трепет крыльев жаворонка-матери, пытающегося отвлечь внимание змеи от гнезда, и заканчивается ее предсмертным криком, самоотверженно бросающейся в пасть змеи, чтобы спасти своих птенцов. Но ученые выдвигают и другие версии казахского топонима Торғай [41, 400].

В Павлодарской области существует село с названием «Аққу», что в переводе с казахского означает лебедь. Есть также река *Аққуқөлі* (лебединое озеро), озеро *Қужатқан* (каз. қу «лебедь», жатқан «водился»), *Казалы* (қаз – гусь; «место, где обитают гуси») и многие другие. С последним зоотопонимом связана интересная версия происхождения этнонима «қазақ», образованного сочетанием слов «қаз» («гусь») и «ақ» («белый»), что возносится к древней тюркской легенде о белом гусе – чрезвычайно почитаемом в Степи тёмном существе.

При этом казахи не разделяли в этом аспекте гусей и лебедей, именно эти водоплавающие птицы фигурируют в многочисленных легендах о наиболее почитаемых в казахской степи святых дервишах, выступая как праматери казахов. Поэтому у казахов издревле к водоплавающим птицам особое трепетное отношение: она – священная птица, тотем, посредник между мирами.

Важный образ в «птичьих» зоотопонимах – ворон/қарға. Мы уже говорили о сакральности ворона в казахской культуре в связи с этнонимикой. Как свидетельствуют изыскания специалистов, его сакральность нашла отражение и в топонимике. Отметим, что все тюркоязычные народы особо почитали этих птиц, олицетворяющих весеннее обновление и новую жизнь. «Эти воззрения

нашли отголоски и в языке, к примеру у казахов *қарғам*, *қарғашым* является выражением любви, нежности, эмоционально-эстетического отношения к детям и близким в неформальном общении.

Казахи издавна и, возможно, устойчивее многих других тюркских народов обожествляли ворону, до сих пор активно используя этот образ в фольклоре и обиходных выражениях – поговорках и пословицах [43, 243]. Ворона также «участвует» и в степной топонимике, так как достаточно часты названия различных географических объектов, содержащие «вороний» корень. К примеру, *Қарғалы* («местность, где обитают вороны») – существует практически в каждой области. Некогда широко бытовавший в степи культ ворона находит свое отражение и в казахском орнаменте *қарғатұяқ* – «когти ворона».

256

Подобные названия, связанные с вороно, встречаются в других географических зонах тюркского мира. «*Карга* («Ворона») – кишлаки в Каганском районе Бухарской области, в Узбекистанском районе Ферганской области; *Кок-Карга* («Небесная ворона») – кишлак в Нарпайском районе Самаркандской области, *Каргалар* («Вороны») – кишлаки в Гурленском и Хазараспском районах Хорезмской области, *Каргали* («Вороний») – кишлак в Нарпайском районе Самаркандской области» и т. д. [44, 127].

В казахстанской зоотопонимии встречаются названия, связанные и с другими птицами. Например, озеро *Тырнакөл* («журавлиное озеро»); горы *Қарқаралы* («горы черной цапли») и многое другие. Географические названия многим объектам были даны в честь ловчих птиц, также особо почитаемых в казахской ойкумене. К примеру, есть вершина, называемая *Бүркүтті*. Казахи считают, что *бүркіт* – это священная, неприкосновенная птица, своего рода Бог всех птиц, обладающая чудодейственными свойствами [45, 187].

Говоря о топонимах вообще, Л. В. Камедина пишет: осваивая место, человек преобразует его, исходя из норм своего языка и культуры, он организует свое место символически, немой ландшафт приобщает к культуре [46, 140]. Так, в казахской культуре птицы, домашние и дикие животные являются одними из популярных зоотопонимов, которые перестраивают и трансформируют пространство земли, наделяя его структурой и смыслом.

Это подтверждается статическими данными, полученными при анализе Краткого энциклопедического словаря исторических топонимов Казахстана И. В. Ерофеевой [41]. Анализ показал, что из 262 топонимов – 22 зоотопонима, что в процентном соотношении в среднем составляет 8,3 %. Соответственно, зоотопонимы составляют достаточное количество в общей сумме географических названий Казахстана.

При этом наличие преобладающего количества того или иного животного в конкретном регионе является одним из доминантных факторов в наречении данной местности, но далеко не главным. Часто встречаются метафоричные названия местности. Также в Словаре встречаются интересные топонимы как: река *Буйен* – «толстая кишка у животных» и урочище *Айғыр* – «айғыр – жеребец».



\*\*\*

Подытоживая этот небольшой очерк, отметим следующее: культ священных животных и птиц специфически преломляясь в казахской традиционной ономастической системе (именах собственных, родоплеменных названиях и топонимике), ярко демонстрирует свою универсальность как культурного, временного и этнического маркера, отражающего определенные аспекты национальной картины мира.

Личные имена – онимы, происходящие от названий животных и птиц, встречаются как мужские, так и женские. При этом многие родоплеменные названия казахов, происходящие от животных/птиц, подчеркивают не только тотемистические представления казахов, но и веру в силу Слова, его магический смысл.

На наш взгляд, здесь имя собственное и родоплеменное название выступают как специфический «текст», семантический и символический код, отражающий эмпирию кочевого космоса казахов. Ведь в сознании практически всех народов мира имя/название рода – это сакральный знак, способный оказывать влияние на судьбу и характер человека/рода/народа. Более подробно о тюркских этнонимах и народной этногонии можно узнать в источниках [48; 49].

Отождествление значимых единиц мировоззрения, в частности животных и птиц с землей, с географическим пространством, – стало одним из принципиальных моментов самосознания кочевников-казахов. Именование местностей, гор, пещер, ущелий и водных объектов – процесс не стихийный, а скорее, наоборот, значимый показатель развития культурного самосознания народа. Исторически сложившаяся зоотопонимика Казахстана была продуманной, системной и символически значимой.

Сохранившиеся в народной ономастической традиции следы упоминаний о животных-покровителях и предках-тотемах есть наиболее древнейший пласт кочевой культуры, и культуры вообще. И здесь мы наблюдаем большое разнообразие зоосимволов, как и являющихся привычными для кочевников, – волк (Бөрі), ворон («Қарға»), верблюды («Бұра»), Пегий или Гнедой конь («Айғыр») и др., так и не самых характерных, но, тем не менее, значимых в разные временные эпохи, – Цапля («Тырнақлы»), мифические животные и насекомые – Черная рыба («Қарабалық») и Красный червь («Қызылкүрт») и т.п.

Столь широкий ареал распространения священных животных и птиц (и синкретических в том числе) в ономастике говорит нам о богатой духовной жизни кочевников и раскрывает многие компоненты мировоззрения древних жителей степи.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Васильева Т. Ю. Коды культуры – ойконимия: проблема взаимосвязи. // Смоленск и Смоленщина в именах и названиях: история и современность (к 1150-летию со дня основания города). Сб. статей по материалам докладов и сообщений конференции. – Смоленск. – 2012. – С. 65–69.
2. Джанузаков Т. Очерки казахской ономастики. – Алма-Ата: Наука, 1982. – С. 10–26.
3. Топоров В. Н. Пространство и текст. / В кн. Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
4. Мадиева Г. Б., Супрун В. И. Теория и практика ономастики. Учебное пособие. – Алматы-Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – 199 с.
5. Султаньяев О. А. Принципы номинации в казахской топонимике Кокчетавской области. // Ученые записки УрГУ. – 1971. – № 114. – С. 62–72.
6. Джандосова З. А. Десять Туркестанов: разные значения одного топонима. // Проблемы изучения нематериального культурного наследия народов Казахстана и Центральной Азии: топонимика, эпиграфика, искусство: Сб. мат-лов межд. науч. конф. – Алматы: EVO PRESS, 2014. – С. 56–66.
7. Ерофеева И. В. Историческая топонимика Казахстана как составная часть культурного наследия казахов. // Проблемы изучения нематериального культурного наследия народов Казахстана и Центральной Азии: топонимика, эпиграфика, искусство. Сб. мат-лов межд. науч. конф. – Алматы: EVO PRESS, 2014. – С. 66–81.
8. Ковшова М. Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры. – Москва: УРСС, 2012. – 456 с.
9. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учебное пособие. – Москва: Флинта – Наука, 2012. – 282 с.
10. Мурзаев Э. М. География в названиях. – М.: Наука, 1982. – Изд. 2. – 176 с.
11. Топоров В. Н. Животные. // Мифы народов мира: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия. – 1991. – Т.1. – С. 442.
12. Зуев Ю. А. Киргизы-буруты (к вопросу о тотемизме и принципах этнонимообразования). // Советская этнография. – 1970. – № 4. – С. 74–86.
13. Абрамзон С. М. К семантике кыргызских этнонимов. // Советская этнография. – 1946. – № 3. – С. 123–132.
14. Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельности nomadного общества. – Алматы: «Социнвест» – Москва «Горизонт», 1995. – 320 с.
15. Султанова М. Э., Михайлова Н. А. Волк в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2013. – № 3. – С. 135–143.
16. Саттаров Г. Ф. Татар антропонимикасы. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1990. – 278 с.
17. Раемгожина З. М. Башкирский антропонимикон в свете языковой картины мира: автореф...д.филолог.н.: 10.02.02/Башкирский государственный университет. – Уфа, 2009. – 52 с.
18. Kalafat Y. Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri. Ankara, 1995.
19. Галилулина Г. Р. Тюркские традиции в антропонимическом пространстве современных тюркских народов. // Түркологиялық зерттеулер (Тюркологические исследования). – Астана: Тюркская академия, 2012. – С. 67–95.
20. Слоцов И. Я. Путевые записки, введенные во время поездки в Кокчетавский уезд Акмолинской области в 1878 г. / В кн. Вопросы землепользования в казахской этнографии. 2-е изд. доп. – Астана: «Алтын кітап», 2007. – 369 с.
21. Кондыбай С. Культ собаки и волка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.otuken.kz/index.php/serikbollistofcat/45-2013-06-06-15-23-01/321-2014-02-01-08-43>. Дата обращения 17 декабря 2016 года.
22. Сабитова М. Ж. Тюркский кентавр: языковые свидетельства в русском языке. // Вестник КарГУ им. Е. Букутова. – 2011. – № 3 (63). – С. 9–13.
23. Акатай С. Н. Древние культы и традиционная культура казахского народа: монография. – Алматы, 2011. – 424 с.
24. Кондыбай С. Миф о лошади [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.otuken.kz/index.php/kratkiisozik/288>. Дата обращения 17 декабря 2016 года.

25. Сабитов Ж. М. Происхождение рода Атыгай: Сибирский сборник. – Выпуск 2. – Тобольск: изд-во ТГСПА им. Д. И. Менделеева, 2012. – С. 72–75.
26. Наурызбаева З. Где моя Родина – диких гусей я спросил?... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://otuken.kz/q-q-3/>. Дата обращения 17 декабря 2016 года.
27. Наурызбаева З. Культурологический комментарий для изучающих текст героического эпоса в рамках проекта «Кобланды – наизусть». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.otuken.kz/index.php/kratkiisozik/173?task=view>. Дата обращения 17 декабря 2016 года.
28. Боранбаев С., Байменшин С. Путь к истине тернист. // Подробности-Жезказган, 2002. – 22 марта. – С. 6.
29. Сейдембек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление. – Астана: Фолиант, 2011. – 560 с.
30. Мухамедова З. Б. Личная ономастика у туркмен. // Питания ономастики. Сб. статей. – Киев, 1965. – С.151.
31. Никонов В. А. Личное имя – социальный знак. // Советская этнография. – 1967. – № 5. – С. 154–168.
32. Султаньяев О. А. Принципы номинации в казахской топонимике Кокчетавской области. // Ученые записки УрГУ. – 1971. – № 114. – С. 62–72.
33. Мурзаев Э. М. Географическая семантика некоторых тюркских топонимов. // Ономастика Поволжья. – Ульяновск, 1969. – С. 101–104.
34. Конкашпаев Г. К. Словарь казахских географических названий. – Алма-Ата: Академии наук КазССР. – 1963. – 34 с.
35. Хамуркопаран Д. Семантика цвета в тюркской топонимике // Фундаментальная наука вузам: Преподаватель XXI век. – № 3. – 2013. – С. 338–344.
36. Древнетюркский словарь. – Л.: Наука, 1969. – 676 с.
37. Народные предания об исторических событиях и выдающихся людях Казахской степи (XIX–XX вв.) / Сост. С.Ф. Мажитов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 500 с.
38. Жакупов А. Термины верблюдоводства в составе топонимов и антропонимов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://turkology.tk/library/266>. Дата обращения: 11.11.2016.
39. Абишева О. Путешествие в край аруаны. Сакральные смыслы образа. // Простор. – 2013. – № 12. – С. 108–117.
40. Сапаров К. Т., Егинбаева Е. А., Сансызбаева А. Б. Топонимический подход научных исследований ландшафтов, связанных с животным миром. // Economics of nature management (Vienna, Austria). – 2014. – № 4. – С. 26–31.
41. Краткий энциклопедический словарь исторических топонимов Казахстана / Сост. И.В. Ерофеева. – Алматы 2014. – 528 с.
42. Альджанов О. Легенды о горах Тологое и Бортастагане. / В кн. История Казахстана в русских источниках XVI–XX веков. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С.43–45.
43. Жолдасбеков М. К. Сарткожаулы, Орхон ескертішінің толық атласы. – Астана: Күлтегін, 2005. – 326 б.
44. Позднякова А. А., Йылдырым А., Хамуркопаран Д. Зоонимный компонент в тюркской топонимии. // Наука и школа. – 2014. – № 2 – С. 125–129.
45. Симаков Г. Н. Соколиная охота и культ хищных птиц в Средней Азии: (ритуальный и практический аспекты). – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 1998. – С.187–188.
46. Камедина Л. В. Забайкальский текст в русской культуре. // Ученые записки ЗабГУ. – 2014. – № 4 (57). – С. 139–145.
47. Диарова М. А. Современная система именования казахов. // Ономастика Поволжья: Материалы XI Международной научной конференции (Йошкар-Ола, 16–18 сентября 2008 г.). – Йошкар-Ола, 2008. – С. 26–35.
48. Зуев Ю. А. Древнетюркские генеологические предания как источник по ранней истории тюрков: автореферат канд. дисс., Алма-Ата, 1967.
49. Абрамзон С. М., Потапов Л. П. Народная этногония как один из источников для изучения этнической и социальной истории (на материале тюркоязычных кочевников). // Советская этнография. – 1975. – № 6. – С. 28–41.

## 2.3.2. Анималистический код в казахской бытовой обрядности и обычаях

Анималистический код в казахской культуре имеет множество граней. Одной из них являются традиционные обряды и обычаи. По мнению автора, специфика культурологического подхода заключается в том, что анималистическая составляющая казахских традиционных обрядов и обычаев анализируется не как некая совокупность, или определенный набор обрядов и обычаев, сопровождающих жизнь кочевника от ее начала и до конца, а как нечто большее, практически – космос, где священные животные и птицы во многом являются его своеобразной основой.

Нас интересует то общее, что объединяет разные компоненты казахской культуры, в том числе и обрядность, где значение символического и шире – культурного смысла кроется в древних анималистических и тотемистических представлениях кочевников-казахов. В фокусе настоящего очерка находятся животные и птицы в традиционных обрядах, обычаях и ритуалах жизненного цикла.

**Дородовые, родовые и послеродовые обряды, обычаи и ритуалы, связанные с животными и птицами.** В казахской культуре молодая женщина/невестка/келін представлялась обладательницей символической силы плодородия – земной презентацией богини Матери-Умай. Поэтому период беременности и время рождение ребенка в казахской семье сопровождается циклом обрядов, обычаев и ритуалов, где значительную роль играют священные в миропонимании кочевника животные и птицы.

Скот – главное богатство кочевника-казаха, живой эквивалент денег, продукт питания, материал для одежды и жилища, и, наконец, транспорт. Поэтому равно, как и с детьми, с молодняком овец, коз, лошадей, крупного рогатого скота и верблюдов, кочевники связывали свое процветание и будущее.

Поэтому одной из неперенных обязанностей молодух/невесток был уход за молодняком, приводящий к плодovitости [1, 130]. На наш взгляд, подобное представление является не только семантическим приобщением молодухи к плодородной силе женского начала, но и своеобразным актом причастия молодой невестки к будущему материнству.

Опосредованно с молодняком связан и другой обряд, называемый в народе «*мойынына бұршақ салу*». Этот обряд проводился для бездетных родите-

лей. На шею обоих родителей накидывали веревку для привязки молодняка: ягнят, жеребят, телят и т. д., таким образом символически привлекая потомство к будущим родителям. Данный обряд подробно описан у М. Жумабаева [2, 376].

По представлениям кочевников-казахов ритуальное сажание невестки на шкуру барана в первый день визита в дом жениха, несомненно, приводит к увеличению ее плодовитости. «Чтобы рожала много, как овца», «чтобы ее предродовые схватки были мягкими» [3, 29], говорили в старину.

Информатор К. А. Шаленова<sup>127</sup> со слов своей свекрови сообщила о том, что в свадебной обрядности казахов Центрального Казахстана некогда бытовал обычай во время исполнения обряда *беташар* (открытие лица невесты в доме жениха) расстилания под ноги невестки шкуры белой овцы или белой козы. В старину шкуру стелили «лицом вверх», т. е. скользкой стороной. Позже ее стали стелить шерстью вверх.

Подобный обряд существовал также у ногайцев Северо-Западного Прикаспия, и назывался *табаншал*. «*Табаншал* – это в большинстве случаев шкура жертвенного барана, которую стелили шерстью вверх» [4, 186].

Возможно, плодовитость овцы как бы символически проецировалась на невестку. Эти факты связаны с пониманием барана/овцы как символа Срединного мира, мира живых и символа плодородия; а «скользящая сторона» шкуры, на которой трудно устоять при каждом поклоне родственникам мужа, видится нам в виде также своеобразной проверки, испытанием для молодой невестки.

Отдельный аспект представляет собой рацион питания и правила поведения беременных в казахской культуре, так или иначе соотносимых со священными животными. важным моментом является запрет на употребление беременной тех или иных продуктов. Так, «нежелательным во время беременности есть мясо зайца, от этого якобы ребенок мог родиться с заячьей губой, запрещалось есть мясо верблюда, иначе беременная, подобно верблюду, будет носить ребенка двенадцать месяцев, а если беременная съест печень волка, то ребенок будет злым, безжалостным. Все эти поверья, по мнению А. Т. Толеубаева, связаны с имитативной магией – подобное вызывает подобное» [3, 62].

Но Н. Шаханова считает, что запрет на зайчатину в старину имел совсем другой смысл. Обращаясь к символике зайца в культуре других тюркоязычных народов, в частности алтайцев, культуролог пишет: «...у них находка мертвого зайца с целым черепом или даже одного только черепа зайца называлось *ардина* (счастье) и считалось верным средством, обеспечивающим рождение детей. Сила *ардина* распространялась и на скот счастливого обладателя находки».

У казахов существует выражение «*Жерден жеті қоян тапқандай қуанды*» – «Обрадовался, словно нашел на земле семерых зайцев», использующееся в

<sup>127</sup> Шаленова Куралай Ахметовна, 1960 года рождения, уроженка села Жана-Арка Карагандинской области.

случае сильной радости» [5, 30]. Следовательно, запрет на поедание зайчатины беременной в казахской культуре имеет совсем другую основу больше, связанную с концептом «счастье» у тюрков. При этом, «если ребенок родился чересчур подвижным, то говорили, что его мать в период беременности, видимо, съела заячьи лапки» [5, 30].

Не в почете у беременных казашек была и рыба: «ребенок может оказаться немым, к тому же у него будет вечно мокрый, слюнявый рот» [6, 72]. Скорее всего, корни запрета на поедание рыбы беременными следует искать в древнем казахском мифе «о легендарном Красном озере (Қызылкөл), в котором обитает рыба-прародительница (*Кербалық*), от которой происходят зародыши людей и скота. Богиня Жер-Су, получившая прототипы живого мира из рук *Кербалық*, передает их духам покровителей родов, а те их распространяют» [7, 11].

Существовали у беременных казашек пищевые пристрастия (вкусовые капризы – *жерік*), при которых разрешалось употреблять даже мясо животных, входящих в круг религиозных запретов в обычной жизни. Например, свинины, ссылаясь на И.С. Колбасенко отмечает Н. Шаханова [5, 31]. Исследователь указывает на существование в казахской культуре мотива сильного желания беременной женщины отведать мяса сильного, стремительного и опасного зверя – тигра, барса, леопарда и т.п., что нашло отражение в народных эпосах. Вкусив его, она успокаивалась, а на ребенка проецировалась сила и ловкость этого зверя [5, 30]. Поэтому в казахском фольклоре часто встречается сюжет о матери будущего батыра или культурного героя, которая во время беременности просила ей принести то печень волка, то сердце леопарда.

Обязанностью мужа беременной является удовлетворить это пристрастие, даже если речь идет о запретной в обычной жизни еде – например, мясе дракона (змеи) или дикого вепря. Мать будущего батыра обычно хочет съесть сердце льва или леопарда, печень волка и т.д. [8, 404]. При этом змея в казахской культуре несомненно несет положительную окраску: *ақ-жылан* казахов была неприкосновенной, она почиталась как хранительница домашнего очага [9, 30].

В контексте культа змеи и ее роли в бытовой обрядности кочевников-казахов привлекает внимание статья Н. Сятниковского [10] по материалам путешествия в 1896 году к святой пещере, известной в народе как Чакпак-та. Данная святыня и ныне является местом активного паломничества в Южном Казахстане, особенно у женщин. Путешественник пишет: «...женщины, пришедшие сюда для молитвы об исцелении от бесплодия, обязаны оставаться в пещере на целую ночь. Не всякая из них удостоивается той благодати, которая пламенно ожидается и вымаливается ею. К достойной, по словам ночевавших в пещере, выползает из скал пещеры огромный змей, белый с черной головой или черный с белой головой, длинною больше роста человека и толщиной в верхнюю часть руки полного человека; змей обвивается вокруг шеи, не причиняя богомолке никакого вреда или боли» [10, 47].

В целом, змей (дракон) выполняет в казахской культуре несколько функций, в зависимости от ситуации. К примеру, змея часто выступает как существо, об-

ладающее магическими функциями (поедание мяса змеи дарует способность понимания языков зверей и птиц); она лечит от бесплодия, змей-дракон может даровать невиданную силу герою-батыру и многое другое.

Негативную окраску, связанную с беременностью и маленькими детьми, в казахской культуре имела кошка. Молодые семьи, не имеющие детей, обычно не заводили кошек, так как считалось, что она забирает ласку женщины, тем самым препятствует появлению детей в молодой семье. Кошку не допускали к беременным и маленьким детям, вероятно, из-за ее способности, по мнению казахов, видеть «потусторонний мир». Об этом упоминают Е. В. Форманюк и К. К. Сегизбаева, анализируя зооморфные образы в казахских и русских сказках [11, 12]. Восприятие кошки приобрело положительную окраску лишь с укреплением ислама в казахской культуре. По легенде, сам пророк Мухаммед не стал будить кошку, заснувшую на полах его чапана.

С некоторыми животными связан и непосредственно сам процесс родов женщины. Если ребенок не родится в положенный срок, то шею верблюда обвязывали белой материей, и беременная перешагивала через верблюда, что символизировало акт освоения космоса, а белая материя была символом чистоты намерений. Также считалось, что пучок шерсти белой верблюдицы, пришитый к платку роженицы, облегчал родовые схватки. Но белая верблюдица – явление редкое, поэтому, скорее всего, первый способ применялся чаще.

А. Т. Толеубаев в этом контексте отмечает, что при особо трудных родах к роженице приводили лошадь с синими глазами (*шағыр ат*). Существовало поверье, что такая лошадь изгоняет злых духов, вселившихся в роженицу [3, 66]. Интересно, что здесь особую силу имела именно лошадь с синими глазами, важен не только сам сакральный образ лошади, но и цвет ее глаз – синий/голубой – цвет Неба.

А. Т. Толеубаев приводит еще один обряд, направленный на облегчение родов, который назывался «*аксарбас ату*» – заклинание барана с белой головой» [3, 67]. Здесь белый цвет усиливает семантику обряда. Также ученый описывает поверье о связи предродовых схваток женщин с баранами. В народе считалось, что схватки женщины уходят вместе с баранами на пастбище, и она не родит до тех пор, пока они не вернутся с пастбища. Таким образом, баран/бараны выступают в народном мировоззрении в качестве по выражению А. Т. Толеубаева «стимуляторов» родов.

Также для «облегчения тяжелых родов у женщины, рядом с домом, где находилась роженица привязывали коня или прогоняли косяк лошадей», – пишет известный знаток казахской лошади А. Токтабай [12, 452], что связано с древним культом лошади в тюркской/казахской культуре, пониманием коня как субъекта производительных сил, лошади как творца кочевника, лошади как Великой Праматери.

Другой обычай, использовавшийся у казахов для увеличения плодовитости молодухи и профилактики выкидышей, – кормление собаки в подоле, связанный с имитативной магией, с пониманием того, что она будет рожать как собака. Данный обычай описан этнографом А. Т. Толеубаевым [3], А. Калыбековой [13], Н. Шахановой [6]. Беременной женщине запрещалось прогонять собаку или кричать на нее.

Роль собаки в родильной обрядности на этом не заканчивается. Интересным в контексте настоящего исследования представляется древний казахский обычай «*ит кәйлек*» (буквально «собачья рубашка»). К сорока дням ребенка, проводят обряд «*қырқынан шығару*» (буквально «выводить из сороковин»). Младенца купают в воде из сорока ложек с монетами, приговаривая пожелания долгой и счастливой жизни. В распашонку/рубашку, которая была на младенце до сороковин, «завязывают всякие сладости, привязывают ее к шее собаки отпускают ее. Аульные дети гонятся за собакой и, догнав ее, делят сладости между собой. Была также традиция, согласно которой затем «*иткәйлек*» забирали бездетные молодые женщины» [6, 138]. По поверью женщина, забравшая «собачью рубашку» младенца, вскоре родит сама.

Согласно С. Кондыбау [14], этот обряд восходит к древнейшему и утраченному культу собаки у казахов, и его мифологическая основа зиждется на понимании новорожденного как «принадлежащему потустороннему миру» [14]. Поэтому участие собаки основано на понимании «собаки как персонификации еще не пришедшей в этот мир человеческой души; собака – сторож потустороннего мира; собака – облик, которой принимает душа покойного. Название рубашки, в которую с момента прихода в этот мир и до сорока дней одет младенец, – «собачья, привязывание этой рубашки к шее собаки – этнографическое выражение этих трех неразделимых понятий» [14]. Обряд «*иткәйлек*» встречается и других народов. К примеру, у сибирских татар [15] и туркмен [16].

В целом, мировая культура знает примеры соотношения собаки с культом Великой Богини-матери, Великого Женского божества. Подтверждением этому могут служить археологические находки золотой бляшки с изображением женщины, собаки и птицы из Чмыревой могилы,<sup>128</sup> а также ритуальные захоронения собак, терракотовая статуэтка собаки<sup>129</sup> и многие другие историко-археологические артефакты. Примеры жертвоприношения собак – пережитки архаичных культов плодородия, встречаются и у эгейских греков, китайцев и других народов мира.

Мотив собаки как культурного героя, как творца космических сфер и основателя новой культурной традиции встречаются у финно-угорского населения, у племени кхаси в Ассаме, у марийцев и ненецких преданиях. Следовательно, собака в качестве одного из атрибутов Великой богини-матери известный в мифологии мира факт. Возможно, что многие элементы родовой обрядности казахов-кочевников, связанные с собакой отголоски общемирового культа Великой богини-матери в собачьей ипостаси.

Отношение казахов к собаке как священному животному зафиксировано у К. Ш. Шулембаева, который пишет: «собака-священное животное, потому что она когда-то разговаривала с человеком и была его другом», – сказыва-

<sup>128</sup> Чмырева Могила – скифский курган с. Великая Белозерка, Запорожская область. Исследован Брауном Ф. А.

<sup>129</sup> Денисова В. И. В книге: «Корoplastика Боспора» (Л., 1981) захоронения собак и терракотовую статуэтку собаки связывает с культом Великого женского божества.



ли нам в с. Аккол Таласского района Джамбульской области. Старики в аулах до сих пор считают большим грехом убивать собаку» [17, 35]. Но вместе с тем, с образом собаки в казахской культуре связана детская болезнь, которая в современной медицине называется рахит, а в традиционной культуре «*ит ауру*», «*ит тию*» (собачья болезнь, собака задела). О ней и других «зоо-морфных» способах лечения детей подробно пишет А. Т. Толеубаев [3, 82–84].

Первую болезнь лечили купанием ребенка с черепом собаки, а вторую в овечьем молоке. Маленьких детей от сглаза лечили, смазывая желчью волка или медведя. Вообще, в народной медицине разных народов мира желчь диких животных издревле была мощным лечебным и магическим средством. К примеру, в тибетской медицине до сих пор популярна медвежья желчь.

В бытовой обрядности кочевники-казахи использовали медвежий жир для лечения суставов, об этом пишет Х. Барданес [18]. При этом, путешественник приводит древнеказахскую легенду о медведях: некогда медведь был ханом, но он влюбился в свою дочь. Дочь молила Бога о спасении, и тогда Бог превратил ее отца в медведя, который был вынужден убежать в степь. По народному представлению медведи обладают разумом, а ноги его почти как человеческие.

В случае же с медведицей наблюдается аналогичная ситуация. Согласно легенде, некогда ханша возжелала собственного сына, за что была превращена в медведицу. Это достаточно сложный сюжет, который требует дополнительных исследований. Но использование медвежьего жира, желчи и шкуры в бытовой обрядности казахов достоверный факт.

А. Т. Толеубаев также отмечает, что коклюш, называемый в народе «*көк жәтел*» лечили заворачиванием в шкуру синей (сивой) козы или питьём крови синего голубя. Ученый поясняет такие способы лечения следующим образом: «...в этом способе лечения налицо ассоциация идей: подобное убивает подобное (синий кашель лечится синим голубем), т.е. опять сталкиваемся с симпатической магией» [3, 84].

Благополучное рождение ребенка отмечалось чисто женским застольем, главное угощение которого называлось *қалжа*. Оно готовилось из молодой овцы, во время трапезы женщины, начиная с матери пускали по кругу шейный позвонок этой овцы в неразобранном виде, последней позвонку получала *кіндік шеше* (от *кіндік* – пуп/пупок, *шеше* – мать). Пускание по кругу пищи/чаши с напитком – древнейший ритуал сплочения всех собравшихся в единое целое, готовности разделить судьбу всех, кто изпробовал эту пищу. При этом, позвонок должен быть начисто обглодан, «в этом случае ребенок будет также красив, как и очищенные от мяса косточки. Затем кость насаживали на палочку или стебель камыша, заворачивали в лоскут белой ткани и вешали на спинку колыбели или стену в одном из хозяйственных помещений», – пишет культуролог Н. Шаханова [6, 139].

Автор настоящего очерка сама наблюдала в 80-х годах подобный обычай, правда шейный позвонок не завернули в ткань, но он при рождении ребен-

ка был вывешен на стене в одной из комнат. Данная кость висела до того, как ребенок начал самостоятельно держать свою голову.

Казахи считали, что этот обряд способствует быстрому укреплению шейных позвонков ребенка (*тезірек мойыны қатады*) и практикуется в сельской местности до сегодняшнего дня.

266 Появление ребенка на свет могло сопровождаться и с появлением потомства у животных. Такое счастливое совпадение воспринималось как знак свыше, и ребенка одаривали жеребенком, барашком или козленком, называемой *бәсіре*. Его никогда не продавали и не резали.

В традиционной системе ухода за новорожденным выделяется обряд купания в пене бульона, сваренного из мяса жертвенной овцы; смазывание всего тела ребенка бараньим жиром в течение сорока дней; вкладывание в рот кусочка курдючного жира и т. д., который связывается исследователем Н. Шахановой [6, 139] с культом барана, известного символа плодородия и жизненной силы. Вообще, расплавленный жир овцы/барана используется при любых недомоганиях простудного характера казашками и сегодня.

В обрядах, связанных с рождением ребенка, значимым выступает и обшетюркский культ волка. Так, только что родившегося младенца до того, как он коснется материнской груди, обычно прикладывали на короткое время к чистой, продезинфицированной шерсти убитого волка. Предполагалось, что в результате такого обряда ребенку передавались сила и выносливость волка [13, 27].

Казахи в качестве оберега волчьих клыки, когти, уши и т. д. подвязывали к люльке-*бесік*. Подобное отмечается у турков [19] и у тюркоязычных народов Северного Кавказа [20]. При этом последние, больного ребенка лечили протаскиванием под пастью или под шкурой волка. После этого к люльке подвешивали кусочек шкуры и косточку из волчьей пасти, просверленный волчий алчик; заплетали из волчьей шерсти косички и вместе с просверленной волчьей косточкой и когтями привязывали к перекладине колыбели [20, 38]. Возможно, схожий ритуал некогда существовал и у казахов.

Символику волка в обряде дополняет казахский фольклор. К примеру, согласно преданиям, родоначальница Старшего жуза Домалак-ане, чей мазар есть место активного паломничества и сейчас, во время беременности захотела съесть печень волка. По мнению С. Акатая тамга этого рода – треугольник – идеограмма волчьей головы [21, 126]. Возможно, казахский *тумар*-оберег, имеющий форму треугольника может классифицироваться не только как символ мировой горы, но и как идеограмма волчьей головы.

В этом разделе нельзя не упомянуть о детском обряде *тысау кесу* (разрезание пут), который проводился для детей, только начинающих ходить. «Ноги ребенка перевязывают крест-накрест овечьей кишкой или пестрым, обычно черно-белым шнуром из овечьей шерсти» [6, 141], которую перерезал самый уважаемый в округе человек. Здесь большую роль играет символика барана/овцы, о которой мы не раз упоминали в данном разделе. Подобный обряд существует у многих тюркских народов.

**Обряды, обычаи и ритуалы детской/юношеской/девичьей инициации, связанные с животными и птицами.** С образа священного коня/лошади связан обряд, верифицирующий не только физиологическое развитие младенца, но и некоторые инициационные элементы, – *үзіңгіден өткізу*. Выглядел он так: после первых сорока дней жизни новорожденного ребенка было положено переносить через стремяна лошади какого-либо знаменитого человека – *акына, батыра, жырау* и т.п. Для этого всадник убирал правую ногу из стремени, а младенца в пеленах в это время «пропускали» через петлицу стремени. Любопытно, что этот обычай сохранился до наших дней в Восточном Казахстане, на Тарбагатае и Алтае [13, 28].

На наш взгляд, этот обряд соотносится не только с пониманием символического присвоения силы знаменитого по всей степной ойкумене человека, но и становлением настоящего кочевника, жизнь которого отныне и до конца будет связана с конем/лошадью.

Инициацию ребенка в качестве наездника продолжает обряд *«ашамайға мінгізу»* (первое посадка в седло), где специальное детское кресло называют *ашамай*. Ритуальную посадку на коня четырехлетнего ребенка осуществляет аксакал/старейшина, дающий *бата*, т.е. с пожелания стать прекрасным наездником с долгой и счастливой жизнью. Одно из упоминаний о посадке детей на коня у казахов мы встречаем в труде российского путешественника начала XIX в. Ф. Назарова [22, 90].

Следует отметить, что «изначально, лошадь воспринималась казахами как протокосмос, в то время как дикий конь – хаос и беспорядочный мир. В свою очередь, процесс приручения/оседлания коня воспринимался как процесс установление мирового порядка, окультуривания. Следовательно, каждый кочевник, оседлав и обучив своего коня, гармонизировал свой индивидуальный мир в соответствии с универсальным космическим законом» [23, 217].

Один забытый в современной реальности обряд инициации мальчиков *«Жылан қайыс»* («Змеиная кожа») реконструирует Т. Асемкулов [24, 683]. Суть обряда состоит в инициации ребенка в качестве будущего воина кузнецом-шаманом, одетого в «змеиное» одеяние (серый вязанный *чапан*). Здесь змея выступает как олицетворение змеиного хана – владыки подземного царства, аналогом Эрлика, который дарит ребенку – будущему воину «змеиную кожу» – воинские снаряжение и доспехи.

Мотив змеи в ритуальной обрядности просматривается и у анатолийских турков. Согласно В.В. Ивановой [25] турки приписывают змее магические способности, которые она может передать человеку, погладившему или съевшему ее мясо. «Такое приобщение посредством змеи к особым знаниям или магическим способностям указывает на веру в связь змеи с миром мертвых (истинный источник подобных «даров» в архаическом, сохраненном традицией понимании)» [25, 153]. Следовательно, понимание змеи как обладательницы магических способностей и колдовских сил, передающихся при соблюдении определенных условий, лежит в основе казахского обряда *«Жылан қайыс»*.

Культ волка находит свое продолжение в юношеских обрядах инициации, проявляемых в казахской культуре опосредованно. Описанное М. Элиаде [26]

поведение индоевропейских воинских союзов, терроризирующих женщин и имеющих «право на грабеж», характерны и для тюркских народов, в частности для казахов. Так, А. А. Галиев [27], ссылаясь на казахский фольклор в собрании Г. Н. Потанина, пишет: ...воины часто наряжались в волчьи шкуры, т.е. становились оборотнями. Представление о том, что волк-оборотень нападает на людей, могло возникнуть как проявление института посвящения – именно неофитам предоставлялись права разбоя или по отношению к соседнему или своему племени. В легенде об Алаша-хане можно встретить упоминание о таких действиях казахов: «Алаш-хан собрал сотню разных молодцов и стал с ними ездить на барамту (грабеж) и вести вольную жизнь» [27].

Косвенную связь с обрядом инициации кочевников-казахов, связанной с волком, можно проследить в древнейшей игре *көкпар/көкбөрі* (голубой/серый волк), в которую играли и юноши, и уже зрелые мужчины. Эта игра как «движение по окружности, занимающее столь значимое место в традиционной казахской культуре и воплотившееся в образе кочевья, представляет собой духовный символ воинской касты. Оно является суммой центробежно-гоимпульса – результата присущихвоинам страстей и энергии этого мира, и центростремительногоимпульса, обращенного к Центру мира [8, 342].

В этом разделе мы лишь приводим в пример игру *көкпар* как одну из многих тюркских/казахских игр, имеющих магико-ритуальную основу. Вопрос традиционных игр, состязаний и развлечений кочевников, связанных со священными животными и птицами рассмотрен в другом разделе настоящей монографии<sup>130</sup>.

**Обряды, обычаи и ритуалы жизненного цикла, связанные с животными и птицами.** В орбите чисто девичьих/женских обрядов, обычаев и ритуалов, связанных с животными и птицами, нужно отметить прежде всего традиции, связанные со сватовством. Х. А. Аргынбаев [29], А. Т. Толеубаев [3] отмечают, что при положительном решении вопроса сваты свое слово скрепляли кровью белого или с отметиной на голове (*сарықасқа*) барана, обычай назывался *ант беру*.

Еще один обычай сватовства, связанной со священной птицей – филином казахи называют *үкі тағу*. Так, в день сватовства родственники жениха прикладывали к головному убору невесты *үкі* – пучок из перьев филина, после чего она считалась засватанной. Данный факт отмечен у С. Қажыбайұлы [30], Ш. Дәукенқызы, Қ. Жәнәбілұлы [31]. Его перья служат украшением в одежде детей, невест, кроватей молодоженов и др., выступая как символ невинности и чистоты. Филину приписывались охранительные функции, это птица-оберег.

Здесь нельзя не упомянуть о косвенной роли ласточки в казахской обрядности, вернее ее роли в сватовстве. Так, согласно К. Тасибекову *бас құда* (глава делегации со стороны жениха) должен произнести следующие слова: *Сіздердің қарлығашыңызды өзіміздің қызымыздай ұстаймын, оған уәдеберемін* [Мы будем заботиться о вашей ласточке, как о собственной дочери, это я вам

<sup>130</sup> См. раздел «Традиционные казахские игры и развлечения, связанные с животными и птицами».

обещаю] [32, 19]. На наш взгляд, это сравнение невесты с ласточкой в казахской свадебной обрядности связано с особым почитанием кочевников этой птицы, с ее пониманием как спасительницы человечества от большой беды и горя в народной легенде о священной горе Казыкурт и ласточке в книге О. Жанайдарова «Легенды Древнего Казахстана» [33, 9].

К. Ш. Шулембаев приводит древнеказахскую легенду, имеющей отношение к досвадебной обрядности, о кукушке: «приехал жених, у него потерялась лошадь, сестра невесты отправилась в поиски и второпях надела один сапог жениха, другой свой; это было весной, вот отчего у кукушки одна нога красная, другая синяя и вот почему кричат *«атыжоқ, көкек»* («нет лошади, ку-ку») [17, 35]. На наш взгляд, в этой легенде отражены отголоски культивирования кукушки у тюркских народов, связанные с досвадебной обрядностью и магическим превращением женщины/девушки в эту птицу. О символике кукушки в легендах, обрядах и фольклоре тюркских народов можно узнать в статье Г. В. Юлдыбаевой [34].

В целом, кукушка в тюркской и славянской культуре связана с женщинами/девушками, с весной и с одним из этапов свадебной обрядности, что ярко демонстрирует живая традиция плетения обрядовой куклы-кукушки в русской культуре. У казахов же считалось, что бросив в молоко ветку, на которой сидела кукушка, можно вызвать обилие молока у коровы [21, 202]. На наш взгляд, последний факт подтверждает принадлежность кукушки к сакральному женскому миру и оправдывает ее роль в женской бытовой обрядности кочевников-казахов.

Важную роль в ритуалах, обычаях и обрядах древних тюрков играла лебедь, и в целом – водоплавающие птицы. Этнографической науке известны многочисленные проявления символики лебедей в обрядах свадебного и похоронно-поминального цикла у тюркоязычных народов. К примеру, саяно-алтайские тюрки использовали лебедя при сватовстве, что указано в трудах Л. П. Потапова [35].

Подобные обряды у казахов пока не обнаружены, но известны факты участия лебедя в камланиях и одежде казахского *баксы*, а также в ритуальных действиях казахских *сал-серэ*. До сих пор сохранилось устойчивое понимание лебедя как обладателя особой святости – *кие*. С образом связано одно из самых жестких табу: на лебедя запрещено охотиться или обижать каким-либо образом. «Казахские птицеловы» никогда не охотятся на лебедей, мы никогда не слышали, что чей-то беркут или ястреб поймал лебедя, и мы даже не хотим и слышать такое» [36, 9], – говорили охотники в старину.

У анатолийских турков зафиксирован обычай прикрепления пера журавля для удачи в семейной жизни. Здесь журавль символизирует изобилие и благоденствие, и, несомненно, связан с женским началом. Подобное понимание журавля мы видим у хакасов, в традиционных воззрениях которых «журавль в большей степени соотносился с женским началом и жилищем», отмечает В. А. Бурнаков [37, 126]. Сам процесс гнездования связывался древними с домом, с жилищем, с семьей.

У казахов сходное понимание мы можем реконструировать через декоративно-прикладное искусство, а именно – традиционные текстильные изде-

ля. К примеру, традиционные лоскутные одеяла *қурақ көрпе*, входившее в обязательный минимум приданного невесты, содержал выразительные орнаментальные стилизации в виде вереницы летящих журавлей – *тырна*, или журавль-цветок – *тырна гуль*, что отмечено у Г. К. Кульмаганбетовой [38]. Возможно, стая журавлей символизирует «уход» невесты с отчего дома в дом будущего супруга.

Археологические артефакты, найденные на территории Казахстана, подтверждают версию о журавлях как символов женского предначала. В конце 1850-х годов в черте г. Семипалатинска И. А. Армстронгом был исследован богатый кимакский курган, в одном из погребений которого был найден полный комплект металлических женских украшений. Он включает навершие шапки в виде фигурки петушка, серьги, височные кольца, заколки с навершиями в виде птиц, бубенцы и уникальные застёжки, сделанные в виде журавлей.

В кимакском обществе были чрезвычайно популярны образы птиц, которые тиражировались на предметах главным образом женской одежды и аксессуаров [39, 180]. Данный факт подтверждает версию о журавлях, символически связанных с женским началом. Здесь нельзя не отметить и отношение казахов к птицам в целом. Считалось, что птицы – существа Верхнего мира, посланцы Тенгри. Мейндорф Е. К. в своих путевых заметках из Оренбурга в Бухару пишет о казахах: ...они боятся привязаться к земле и считают, что счастье в том, чтобы быть свободными как птицы. (Сравнение, которым они пользуются всякий раз, когда говорят о своей свободной жизни)» [40, 190].

К примеру, ежегодное возвращение ласточки в свое гнездо было хорошей приметой, так как люди верили, что это почившие предки посылают весточку и охраняют своих потомков. Убийство священных птиц в казахской культуре было равнозначно убийству человека.

Большую роль в казахских обрядах сватовства играет конь. О. Жанайдаров [39] приводит сведения о обряде «*атбайлар*» (привязывание коня). Суть обряда в следующем: жених, не доезжая до аула невесты, на некотором расстоянии отдает своего коня своим товарищам, которые ведут его к аулу. Он сам остается на месте. «Его товарищи сообщают о приезде жениха, коня отдают родному отцу невесты или одному из близких родственников. Поводья коня обязательно должна держать девушка, она получит подарок «*атбайлар*» от жениха» [41].

По этому поводу интересны пояснения В. Фирсова: «...эта церемония требует пояснения. Отправление своей верховой лошади вперед очень древний степной обычай, всегда служивший кочевникам для выражения преданности и особого доверия к людям, с которыми они вступают в переговоры. В самом деле, нельзя придумать в степи более верного залога, как верховой конь, без которого человек там совершенно беспомощен...» [42, 65].

Анализ многих историко-этнографических работ [1; 3; 5 и др.] по общей обрядности тюркских народов показал большую роль коня во всех циклах, в том числе и ритуальное возложение головы лошади на захоронениях; привязывание волос из гривы лошади на шесты и прочее. Поэтому *атбайлар* можно

рассматривать не только как залог доверия, но и коня как посредника между миром жениха и миром невесты. Также при сватовстве «отец жениха обязательно сверх оговоренного калыма давал стороне невесты подарок – животное, обязательно самца (*өлі-тірі*), иначе, по народному поверью, невеста будет болезненной», ссылаясь на Х. Аргынбаева, пишет И. В. Стасевич [1, 128].

Обязательным в процессе сватовства согласно Н. Шахановой [6, 93] было угощение ритуальными блюдами, называемыми у казахов *тәстік* (овечья грудинка), а также *құйрық бауыр* (куски курдючного жира и бараньей печени).

Вообще, баран – один из главных сакральных элементов практически во всех обрядах жизненного и похоронно-поминального циклов у всех тюрко-монгольских народов, что подтверждают исследования [1; 3; 5 и др.]. Поедание *құйрық бауыр* (*бауыр* – «печень») подтверждает сам факт сватовства, а *бауыр* также означает всех братьев, родных людей; т.е. в переносном смысле поедание настоящего ритуального блюда означает породниться. Этот факт отражен в исследованиях [3; 6]. А овечья грудинка – ритуальное блюдо жениха у многих народов тюркского эля: тувинцев, алтайцев и других.

Несомненный интерес вызывает обряд *аяқ жүгірту* (дословный перевод с казахского языка – «ноги, чтобы бегали»), смысл которого состоит в выбрасывании шейного позвонка барана, завернутого в белый лоскут женихом через *шанырак* (отверстие юрты). Считалось, что если кость пройдет беспрепятственно через отверстие, то невеста будет счастливой. Описывая, этот обряд Н.Шаханова [6] приводит ряд бытующих параллелей настоящего обряда у народов тюрко-монгольского ареала.

Мы уже говорили о роли шейного позвонка овцы в родильной обрядности, но его функционирование в свадебной обрядности накладывает на него новые функции. Ведь, участие в нем сакрального белого лоскута (материи) и факт перебрасывания шейного позвонка через *шанырак* – символ отцовского дома усиливает семантику данного обряда.

Интересные сведения о любовной магии казахов с помощью земноводных приводит Р. Карутц: чтобы привлечь к себе любовь мужчины и женщины привязывают к штанам белый кончик хвоста прыгуна или прибегают к следующему сложному средству: нужно отыскать нору черепахи и устроить вокруг нее из травы ограду, так чтобы черепаха не могла попасть в нее, тогда она притащит толстый стебель травы и проложит себе им через препятствие дорогу. Этот стебель нужно взять и положить его так, чтобы никто не видел, в белье любимого существа» [42, 29].

В данном магическом ритуале, возможно закодировано общетюркское понимание черепахи как символа вечности, ведь тенгрианство описывает мир в форме горы, удерживаемой на спине гигантской черепахой. Визуальное доказательство понимания черепахи как символа вечности можно увидеть в «замкнутом узоре», называемом казахскими мастерами *тасбақа* (черепаха). По этому поводу Т. Х. Габитов отмечает, что в традиционном представлении «замкнутый узор» (*тасбақа*) обозначение счастья, дружбы, вечности, бесконечности. Поэтому этот узор наносился на плечи и щиты батыров, защитни-

ков народа, на спины чапанов *биев*, разрешающих споры [44]. Следовательно, использование черепахи в любовной магии как бы символически настраивает на установление «вечных» отношений между влюбленными.

В казахской культуре сохранились старинные обряды, интегрированные сейчас в повседневность – *құрмалдық*, *тасаттық* и многие другие. Обычно *құрмалдық* – жертвоприношение, даваемое после серьезного жизненного испытания. К примеру, благополучный исход болезни, избежание несчастья, какого-либо экстремального происшествия и т. д., что находит подтверждение в исследованиях [3; 6 и др.].

272

О. И. Брусина, исследуя присягу как нарушение презумпции у казахов, киргизов и туркмен, ссылается на материалы по этнографии казахов Семипалатинской области от 1886 года и пишет, что: «обряд очистительной присяги «*курмалдық*» (жертвоприношение) начинался с того, что выбранный для присяги человек вызывал обвиняемого с родственниками, заставлял их колоть черного барана, обходить вокруг себя и поклясться в его невиновности. Затем сам присягатель отправлялся к потерпевшим и принимает присягу, обходя вокруг могилы какого-либо почитаемого предка [45, 114]. Следовательно, данный обряд действовал и в лоне народной юриспруденции.

Обычай *тасаттық* (моления о дожде) по сведениям У. Жанибекова традиционно проводился на открытом месте, обычно у реки, озера или родника с жертвоприношением и угощением. Жертвенное животное резали над водой, прося ниспослать дождь [46, 130].

С символикой быка как одного из почитаемых животных связан обряд «*бел-көтерер*», в переводе означающее «выпрямляющее стан». Так, в день весеннего равноденствия – Наурыз резали быка и готовили блюдо под одноименным названием. Считалось, что мясо быка давал людям силу и выносливость после утомительной зимы. С быком связан и еще один древний шуточный обычай кочевников, называемый *өгізге теріс мінгізу* (сажание свата на вола задом).

Каждый цикл системы жизнеобеспечения кочевого общества сопровождался определенным набором обрядов и обычаев будь то первая дойка кобылицы, или осенняя стрижка овец. Так как невозможно сразу охватить весь природно-хозяйственный обрядовый цикл, мы сконцентрируемся только на круге весенних обрядов казахов, материалы по которым собраны во время полевой экспедиции членов и экспертов Национального комитета по охране нематериального культурного наследия Казахстана при Национальной комиссии РК по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО и съемочной группы студии «Мерген» в село Терсаккан Жезказганско-Улытауского региона Карагандинской области в апреле-мае 2016 года. Материалы по настоящей экспедиции опубликованы и доступны для ознакомления [47; 48; 49].

Анализ научной литературы по казахской этнографии [6; 50; 51 и другие] позволил нам определить комплекс весенних обрядов казахских коневодов, который включает в себя праздник в честь благополучного окота скота/кобылиц – *көген той*; стрижку лошадей, называемую *жылқы күзеу*; ритуаль-



ное обмазывание колышка для привязи кобылиц и жеребят – *қазық майлау*, предшествующий привязыванию дойной кобылицы и жеребенка – *бие байлау*; прибавление к табуну самца – *айғыр қосу*; и наконец, кульминационный момент обрядов: праздник первого кумыса – *қымыз мұрындық*; и конечно, же обычай «клеимения» скота.

После благополучного окота ранней весной казахи справляли *көген той*. В традиционной культуре *көгеном* называют жель, за которую привязывались жеребята; также *көгеном* называют путы, поводья, предназначенные для привязи ягнят и козлят. В этот *той* все жители общины собираются возле привязи, растилают богатый дастархан и высказывают пожелания о размножении скота, о его благополучии. При этом, особо почитаемые женщины общины/аула ритуально обмазывают белым (айраном – традиционный кисломолочный продукт, молоком и др.), с пожеланиями об изобилии молока и сохранения молодняка. Автор данный ритуал связывает с женским производящим началом, символикой плодородия. Период окончания окота скота совпадал с началом Наурыза.

*Жылқы күзеу* относится к одному из традиционных видов ухода за лошадьми – стрижку, с которыми связаны различные поверья. Так, в один из погожих весенних дней во второй половине апреля производился *жылқы күзеу*. По традиции стригли только молодняк: жеребят и молодых кобылиц. Гривы и хвосты ездовым лошадям не подстригают. Это своеобразный знак здоровья и невредимости их владельцев. Сведения о традиционной стрижке лошадей у казахов приведены в труде А. Сейдембека [52].

Основной обрядовый комплекс состоит из трех взаимосвязанных элементов: «*бие байлау*», «*айғыр қосу*» и «*қымыз мұрындық*», каждый из которых через сугубо утилитарные функции претворяет определенный сакральный момент космологического мифо- и миропредставления древних казахов, связанных с культом Коня/Солнца.

Первый обряд называется «бие байлау». *Бие байлау* (привязывание кобылицы) – это процесс отделения дойных кобылиц и жеребят от табуна для дойки. В землю на определенном расстоянии друг от друга вбиваются деревянные/металлические колышки, которые связываются между собой арканом. Первый колышек, который затем щедро обмазывается маслом и повязывается лоскутом чистой белой материи, забивают в землю до упора. Масло смазывает женщина – хозяйка дома, рода. Маслом смазывают терсакканки и хвосты жеребят, приговаривая «*Байлар көп болсын, ақ мол болсын!*» («Пусть будет больше богатых и преумножится молоко»). По их сведениям раньше маслом смазывали и саму дойную кобылицу.

Над колышком произносит *бата* – благословление самый почитаемый в ауле аксакал/старейшина, которого называют *көке*.<sup>131</sup> Здесь налицо сюжет, аналогичный казахскому мифу о Темир-қазық, где небесные кони привязываются к Оси Вселенной. Мы также наблюдаем культовую обрядность, основан-

<sup>131</sup> Көке от слова көк – синий/голубой, в понимании Отца-Тенгри. Так, казахи Жезказганско-Улытауского региона называют старшего мужчину в роду.

ную на молоке небесной кобылицы – кумысе, ассоциируемом с Осью Жизни в этом краю, а старейшина есть земное воплощение Отца-Тенгри.

Жеребятam заранее готовятся недоуздки из разноцветной/пёстрой шерсти. Для их плетения собираются исключительно женщины, старшие и младшие: это дочери, внучки, снохи и пожилые бабушки – Эже. Аналогичная пестрая веревка присутствует и в обряде *тусау кесу* (разрезание пут), который проводится обычно у детей годовалого возраста, символизируя первый шаг ребенка. Что на наш взгляд указывает на параллель в понимании пожелания ребенку и жеребенку благодатной жизни, и не отделяя жеребенка от ребенка, человека от лошади. Как рассказали нам женщины Терсаккана, плетение цветных недоуздов – древняя казахская традиция, которая передается в семье от старшей женщины к младшей. При экспертах экспедиции недоуздки плела жительница села Терсаккан Каримова Злика 1954 года рождения, которая и рассказала нам о тонкостях плетения недоуздов. Для их плетения используется шерсть овцы, выкрашенная заранее.

Сейчас женщины используют заводские красители, а в старину использовались натуральные красители, полученные из степных трав, корней растений и стеблей кустарников. Как правило, шерсть выкрашивают в зеленый, красный/малиновый, желтый и синие цвета. Каждый из цветов в казахской культуре имеет свою символику: зеленый цвет – молодости и весны; красный – огня, солнца; синий – символ неба, символ поклонения небу, что подчеркнуто в труде А. Х. Маргулана [53, 91].

Для привязки молодые сильные мужчины должны поймать непослушных и еще никогда не знавших привязи жеребят, чтобы впервые надеть на них узду. Этот обряд носит название «*ноқталау*». Он требует не только силы, но ловкости, сноровки и глубокого понимания значения и природы коня.

Жеребенок должен сам покориться человеку, который, проявив силу и настойчивость, должен терпеливо подождать. Терпение, добрая воля и чистые намерения – вот главные качества, которые должны продемонстрировать друг другу Человек и Конь. Затем жеребят привязывают к «*желі*» – привязанному к колу длинному аркану. Терсакканцы говорят, что апрельские жеребята самые упрямые.

Заранее терсакканцы готовят и посуду – *күбі* (деревянный сосуд удлиненной формы для сбивания кумыса). Терсакканцы считают, что дым таволги придает кумысу особый вкус. Тобылгы (таволга) – культовое растение, один из самых почитаемых всеми тюрками, в том числе и казахами священных кустарников, нашедший отражение во многих старинных мифопоэтических преданиях. Считалось, что таволга была посредником между мирами, способствующая переходу из одного мир в другой, поэтому ее прут вкладывали в руку покойного. Возможно, и в этом практическом действии заложена мысль о тобылгы как о посреднике между мирами, придающему Дару Небесной Кобылицы космический вкус.

После привязывания кобылицы и жеребенка начинается процесс первой дойки. Дойку кобылицы совершают старшие женщины в семье/роду и обя-

зательно, имеющие 3–4 детей, таких женщин казахи называют *сары қарын* (в прямом переводе, женщины, имеющие *желтое брюхо*) рассказала нам информатор Карипбаева Макен Рамазановна (1981 года рождения). Авторами данное явление связывает с пониманием сакральной роли женского божества их тюркского пантеона богиней Умай – хранительницей домашнего очага, Матери всего земного.

Пробу с первого *кумыза* снимает аксакал – старейшина рода, а потом уже все остальные. Собранное кобылье молоко заливают в *күбі* и сбивают его с помощью специальной палки – *піспек*. При приготовлении первого кумыса хозяйка белой материей обвязывает *күбі*, что еще раз подчеркивает как сакральность самого напитка, так и посуды для него. Первое взбивание кумыса производит хозяйка дома, а потом по очереди снохи и подростки. Итак, до тысячи раз в день. Первый кумыс наиболее целебный считают терсакканцы.

Обряд *бие байлау* сохранился у казахов Монголии, зафиксированный этнографами во время международной экспедиции [54]. При этом обряд *бие байлар* сохранил свое название у монгольских казахов, но также его называют «*алгашкы кулыннын тойы*» (первое торжество жеребенка), «*кулын байлар*» (привязывание жеребенка). В этот день привязь смазывают маслом и первый кумыс в сабе (кожаный бурдюк) взбивают всем кочевьем. В ритуале участвуют и аксакалы, и маленькие дети» [54, 132]. Правда, этот обряд совершается в Монголии в начале июля. Возможно, это связано с более поздним наступлением теплых дней.

Аналогичный обряд встречается и у киргизов [55]. Примечательно, что данный обряд терминологически и в организационно-структурном плане совпадает с якутским *Ысыах*, что проанализировано в труде П. А. Слепцова [56]. При этом *Ысыах* проводился в конце весны или начале лета в период наступления теплых дней, а в переводе с якутского языка это слово происходит от глагола «опрыскивать», «окроплять». Кумысом якуты окропляют в этот праздник священный огонь.

Следующая часть терсакканского обряда – *айғыр косу*. Айғыр косу (привязывание к табуну айгыра/самца, или сватание жеребца) – один из наиболее сакральных и завораживающих моментов обряда, когда понимание естества жизни и культа плодородия визуализируется через ретивые движения айгыра-самца-производителя. К этому событию тоже готовятся заранее, самец в табуне меняется каждые два-три года, так как они спариваются со своими дочерьми. Это одно из многих редких качеств, которыми наделены лошади и благодаря которому они обрели в казахской культуре статус – *кие*, святой.

Договор об обмене коня сельчане ведут заранее, как среди родственников, так и знакомых из других соседних аулов, все стремятся получить лучшего маститого самца. После подбора самца его закрывают на два месяца в сарае/кошаре. В момент праздника жеребца присоединяют к табуну. Свое приближение к табуну *айғыр* оповещает громким ржанием.

По мнению специалиста [12], обряд *айғыр косу*, который по сравнению с остальными является относительно новой традицией и связан с переходом казахов от кочевого образа жизни к оседлости. Но самое главное в этом об-

ряде – это символическое выражение культа плодородия, начало новой Жизни, нового сезонного цикла коневодов.

Описание обрядов «бие байлау» и «айғыр косу» показало, что существуют четкая последовательность в ритуалах и последовательность актов поведения участников ритуала, от которых зависит магическое взаимодействие кочевника-коневода с другими мирами: с миром Отца-Тенгри (небом) и миром Матери-Умай (землей). Данные обряды в анималистическом образе и сегодня демонстрируя нам взаимодействие великих предначал мира: Мужского и Женского, понимаемого нами как сакральный тюркский дуализм. Так, обряды календарного цикла вошли в традиции казахов-коневодов, стали элементами их образа жизни.

«Қымыз мұрындық» является третьим обрядом в цикле весенних календарных традиций казахских коневодов («бие байлау», «айғыр косу» и «қымыз мұрындық»). Мы полагаем, что «қымыз мұрындық» представляет собой ключевой момент весенней праздничной обрядности казахов-кочевников, входящей в орбиту Наурыза как начала степного новолетия.

Весенний праздничный обрядовый цикл коневодов Терсаккана как яркое и самобытное проявление нематериального культурного наследия кочевых культур Центральной Азии нуждается в охране и дальнейшем серьезном исследовании. Таков, краткий анализ обычаев и обрядов жизненного цикла кочевников-казахов показал, что в каждом из них непосредственно или опосредованно присутствуют священные животные и птицы.

**Животные и птицы в традиционных обрядах, обычаях и ритуалах кочевников-казахов похоронно-поминального цикла.** Уход человека в «иной» мир и весь последующий похоронно-поминальный цикл сопровождался в казахской культуре целым набором взаимосвязанных обрядов, обычаев и ритуалов. Не говоря уже о ритуальных трапезах, и остальных компонентах похоронно-поминального цикла, где фактурно высвечивается роль животных и птиц.

Путешественник по Средней Азии и Казахстану в XIX веке Ф. Назаров отмечает, что над могилами/курганами некоторых казахов он встречал врытое копье и деревянные фигурки ястребов: «...копье означало славного наездника, а ястреб птицелова» [21, 96]. Следовательно, прижизненная деятельность человека, служила своеобразным маркером и в «другой» его жизни.

Другой путешественник, но уже XVIII в. И. Г. Андреев пишет о конских чрепах, оставленных у надгробья, древках копей или шестов, воздвигнутых у изголовья погребения, каменных стелах (құлпытасы) с родовой тамгой [57, 36]. О погребениях кочевников-казахов вместе с лошадьми широко известный науке факт, подтвержденный в трудах А. И. Левшина, А. Т. Толеубаева, Н. Шахановой и ряда отечественных археологов. Известен факт присутствия в могильных ямах комплекса Колбасунская башня<sup>132</sup> птичьих яиц и костей животных.

Большой интерес в контексте нашего исследования составляют каменные надгробия в виде каменных баранов казахов, называемые *койтас*. С. Е. Ажи-

<sup>132</sup> Археологическим научно-исследовательским центром им. академика А. Х. Маргулана при Павлодарском государственном университете им. С. Торайгырова проведены экспедиции по изучению комплекса средневековых культово-мемориальных сооружений «Колбасунская башня» у с. Кызыленбек в Майском районе.

гали, анализируя историко-культурное наследие Арало-Каспийского региона Западного Казахстана, выделяет особые типы каменных архитектурных сооружений – ступенчатые надгробия «*койтасы*», скульптурные памятники «*кошқартасы*» или «*арқартасы*» [58, 6]. Койтасы преобладают по количеству и разнообразны по типу, тогда как кошқартасы, в основе которых лежит образ муфлона, барана встречаются гораздо реже. Многие из этих сооружений не только визуально демонстрируют культ барана у казахов, но и являются лучшими образцами камнерезного искусства кочевников.

В целом, надгробные камни в виде барана/или с рогами барана распространены на всей территории тюрко-монгольских народов: Туркменистане, Азербайджане, Монголии, Казахстане и в других странах. Надгробными камнями в виде баранов знаменит всемирно известный комплекс «Шивээт Улаан» (Монголия), построенный в честь тюркского кагана Ильтерис (Кутлуг). В 2015–2016 гг. местность исследована казахстанскими археологами [59].

Таким образом, многочисленные *койтасы*, как стилизованные, так и реалистически изваянные, поставленные на ступенчатые пирамиды над могилами известных людей, основателей родов в Западном Казахстане почитаются в среде местного населения, казахов в целом до сих пор. И, представляется как визуальная презентация некоей благодати, жизненных сил и удачи рода, как в мире живых, так и в мире мертвых.

При этом, композиции этих сооружений выдержана в иерархической последовательности элементов: ступенчатая Гора (основание) – «Земля-Вода», завершается образом *кошкара* (барана), а огненная, небесная природа кутфарн сохраняется в возжигании огня в углублениях на основаниях надгробий. Здесь важно помнить, что «баран использовался как жертвенное животное в шаманских обрядах. Кровь зарезанного барана шаман лил на больного», пишет К. Байпаков [60, 32].

Интересный факт, связанный с доставкой тела усопшего к месту захоронения, прослеживается у казахов, и у многих тюрко-монгольских народов. В качестве такого животного обычно выступает верблюд, конь или вол. Так, верблюд соотносился в сознании древних тюрков с высшей сферой бытия, поэтому путь человека в иной мир сопровождал именно он. Эта часть похоронного обряда имела целью в закодированной, символизированной форме обеспечить и облегчить переход в другой мир.

Этот факт находит подтверждение у А. И. Левшина [61]. Ученый отмечает: «мертвое тело поспешно обмывается, наряжается в лучшее платье или пеленается в холст и кладется на ковер. Потом становятся около него все ближние, а мулла между ними читает молитвы и прославляет отличные качества покойника. Наконец, несут или везут его на верблюде к могиле в сопровождении родственников и плачущих женщин, с навязанным на длинном шесте черным платком вместо знамени. По прибытии на место погребения опять читают молитвы и потом уже опускают тело в могилу. Иногда зарывают вместе с телом оружие, конскую сбрую и уборы умершего, иногда же сверх того убивают лошадь его, и мясо оной, сварив, едят, а кости на той же могиле сжигают» [61, 79].

Анализ трудов М. М. Содномпиловой и Б. З. Нанзатова [62; 63] показал, что монголы для доставки тела умершего к месту захоронения чаще всего использовали верблюда либо вола, крайне редко – лошадь. Выбор этих животных неслучаен. Известно, что в мировоззрении монгольских народов и верблюд, и вол (вообще крупный рогатый скот) являются животными с «холодным» дыханием и рассматриваются как дар земного божества.

Согласно известному древнемонгольскому преданию, «верблюд является творением дьявола (бурхан сотворил коня, а дьявол, пытаясь подражать ему, все напутал и создал верблюда). На верблюде покойника увозят, положив его голову на задний горб животного. После похорон верблюда не используют в хозяйственной работе сорок девять дней, пока душа все еще находится на земле и, возможно, пользуется этим животным» [62, 73].

Исключение составляет верблюд-самец белой масти, которого монголы использовали исключительно только в качестве жертвенного животного. Поэтому и отмечают специалисты, что в «культуре монгольских племен в разных природно-территориальных зонах верблюд воспринимается неоднозначно» [63, 34]. В целом, верблюд для монголов – одно из пяти основных животных кочевника, то есть он входит в «священную пятерку» *табанхошуу мал*.

При этом, у казахов «мужчину везли только на «*атан түйе*» (верблюд-самец), а женщину – на «*інген*» (верблюдица) [3, 99]. У казахов существует поверье, что верблюд определяет место похорон святых. Так, легенда гласит, что Райымбек-батыр наказал похоронить его там, где остановится его верблюд.

А. Токтабай отмечает, что у казахов седло коня умершего человека надевают наоборот и развешивают на нем одежду и оружие хозяина. На самом верху кладут головной убор покойного хозяина, коня обвязывают арканом, отрезанным от его дома (от юрты). Оплакивая покойника, подстригают хвост и гриву коня, и самого такого коня называют «*тұлат*», «*тұлданганат*», «*қаралыат*» – «траурным конем». На этом коне нельзя ездить верхом, на год его отпускают в табун, через год его режут на поминках покойного» [12, 346]. Конь здесь выступает в своей исконной ипостаси посредника между мирами.

Таким образом, использование верблюда/коня/вола в похоронной обрядности в миропонимании тюрко-монгольских народов означает, что: во-первых, средство передвижения на том свете; во-вторых, можно перенести грехи умершего на животное; в третьих, это транспорт человека на «тот» свет. В целом, по представлениям кочевников-казахов душа усопшего «улетает» в другой мир на крыльях священных птиц, коня или верблюда.

Интересна анималистическая трактовка души вообще в казахской культуре. Образ души представлялся в облике птицы, волка, верблюда и скакуна. Лебедь и ласточка «главные» проводники душ усопших у казахов. Многие легендарные батыры казахских степей хранили свои души в телах зверей. К примеру, батыр по имени *Шойын-құлақ* хранил свою душу в желудке черной косули.

Возвращаясь к похоронно-поминальным обрядам и роли животных/птиц в их структуре надо сказать, что самыми активными их «участниками» в основном являются: конь, верблюд и баран. Участие птиц в них косвенное, в виде традиционных понятий о душе. При этом, скифо-сакская культура демонстри-

рует нам примеры прямого участия водоплавающих птиц в похоронной обрядности на обширной территории Евразии.

Самые крупные трапезы похоронно-поминального цикла обрядов устраивались на годовых поминках, известными у кочевников-казахов как *ас*. Такой *ас* в некоторых случаях представлялся как общеплеменное/общеродовое празднество. В качестве жертвенных животных обычно выступали бараны, лошади, иногда и коровы.

\*\*\*

Обряды и обычаи кочевников-казахов (за исключением тайных воинских союзов) проводились широко, с участием многочисленных родственников, сородичей и аульчан. Практически все обряды относятся к переходным ритуалам, где происходит символический переход человека из одного состояния в другое, из одного статуса в другое и т. д. И в каждом из них весомую роль играют священные в понимании кочевников животные и птицы.

В родильной обрядности – это рождение нового человека, его приход в этот мир, в свадебной – переход из юношества/девичества в статус семейных мужчины и женщины, в воинских – обретение статуса батыра, воина и т. д.; в похоронно-поминальной обрядности из мира живых в мир «иной» – приобретение статуса *Аруаха*.

Активными «участниками» и слагаемыми казахской обрядовой культуры являются домашние, дикие животные и птицы. Лошадей, овец, верблюдов казахи наделяли свойствами оберега – *кие*, поэтому они участвуют практически во всех обрядах, обычаях и ритуалах. Но более всех животных значительна в детской обрядности роль овцы, что ярко демонстрирует нам обряд, связанный с усыновлением ребенка. О нем Л. П. Потапов пишет: при усыновлении чужого ребенка обязательно сзывались почетные старики, кололи барана, и усыновлявший давал в руки усыновленного коленную кость, без этого усыновление не считалось законным» [64, 65]. Думается, семантика обряда заключается в инициации усыновляемого в качества следующего «колена» в роду. К категории домашних животных, имеющих устойчивую положительную окраску, относятся молодец скота, конь, овца, собака и др.

Среди диких животных особой символикой выделяется змея и универсальный тотем всех тюрков – волк. Существенную роль занимает и семейство кошачьих хищников, как правило, выступающих в виде личных тотемов батыров, салов, серы, и в целом военной аристократии. Думается, что подобное понимание – это наследие тюркской культуры. Ведь, «передовая часть воинов раннего тюркского каганата называлась «*бәри*» (*böri*), в позднем тюркском каганате – «*тұйғын*» (*tujyun*) (по свидетельству историков, «*туйгунами*» именовались птицы, обитавшие на горных хребтах Алтайских гор). В объединенном тюркском каганате передовых воинов именовали «*қырғи*» (*қарға*)» [65, 205].

Многие компоненты обрядовой культуры кочевников-казахов в контексте анималистического кода в основе сохранены и практикуется в современной реальности. Но есть и элементы (к примеру, образы кукушки, черепахи, леопарда и т. д.) утраченные, и мы можем относительно их семантико-симво-

лического наполнения выдвигать только гипотезы. Их реконструкция на наш взгляд, представляется возможной через образцы народного фольклора, артефакты художественной культуры, и, конечно же, через поиск аналогий и сравнений из сопредельных и родственных культур.

В этом аспекте как нельзя актуальны слова Р. Генона о том, что возврат к Традиции предполагает освоение языка символов как «наиболее приспособленного к обучению истинам высшего порядка, религиозным и метафизическим, то есть всему тому, что отвергает современный дух, рационалистический в своей основе. Вот почему так необходимо восстановить истинное значение традиционных символов, вернуть им их традиционный смысл, а не превращать их в предмет сентиментальной привязанности» [66, 458].

Автор в этом разделе намеренно не затрагивал обряды и поверья казахов, связанные с лечением домашних животных, наиболее полно и объективно исследованные Х. Аргынбаевым [67].



ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Стасевич И. В. Социальный статус женщины у казахов: традиции и современность. – СПб.: Наука, 2011. – 202 с.
2. Жұмабаев М. Шығармалары (әдеби басылым). 2-том: Әңгіме, ғылыми еңбек, мақалалар, аудармалар, жарияланбаған өлеңдер / Құраст. Сәндібек Жұбаниязов. – Алматы: Жазушы, 2013. – 376 бет.
3. Төлеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – нач. XX века). – Алма-Ата: Галым, 1991. – 213 с.
4. Керейтов Р. Х. Ногайцы. Особенности этнической истории и бытовой культуры. – Ставрополь: Сервис школа, 2009. – 464 с.
5. Шаханова Н. Казахские обряды, связанные с рождением ребенка. // Журнал NO-MAD-KAZAKHSTAN. – 2009. – № 1 (25). – С. 30–36.
6. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). – Алматы: Казахстан, 1998. – 184 с.
7. Орынбеков М. С. Генезис религиозности в Казахстане. – Алматы: ИФПР КН МОН РК, 2013. – 204 с.
8. Наурзбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: «СаҒа», 2013. – 704 с.
9. Сапашев О. С. Отражение картины мира в казахской лексике. // Вестник КазНУ. – 2006. – № 3. – С. 30–34.
10. Ситняковский Н. Киргизская святыня (пещера Чакпак-ата). / В кн.: Народные предания об исторических событиях и выдающихся людях Казахской степи (XIX–XX вв.). – Алматы: Дайк-Пресс, 2017. – 500 с.
11. Форманюк Е. В., Сегизбаева К. К. Зооморфные образы в казахских и русских сказках. // Вестник Костанайского государственного педагогического института. – 2014. – № 2 (34). – С. 12–17.
12. Тоқтабай А. Қазақ жылқысының тарихы. – Алматы: Алматы кітап, 2010. – 496 б.
13. Калыбекова А. Народная мудрость казахов о воспитании. – Алматы: БАУР, 2011. – 368 с.
14. Кондыбай С. Культ собаки и волка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.otuken.kz/index.php/serikbollistofcat/45-2013-06-06-15-23-01/321-2014-02-01-08-43>. Дата обращения 1 января 2017 года.
15. Батиева Г. Т. Обряды и ритуалы, связанные с рождением ребенка у сибирских татар юга Тюменской области. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2015. – № 1 (28). – С.125–132.
16. Ботяков Ю. М., Ботякова О. А. Раннее детство в представлениях, обычаях и обрядах туркмен. // Детство в традиционной культуре народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. – СПб., 1998. – С. 51–84.
17. Шулембаев К. Ш. Маги, боги и действительность. – Алма-Ата: Казахстан, 1975. – 123 с.
18. Барданес Х. О животных, находящихся в киргиз-казацких степях. / В кн. История Казахстана в русских источниках XVI–XX вв. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – IV том. – С. 134–166.
19. Иванова В. В. Волк охраняющий и волк нападающий//Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени [сборник] / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург: Кунсткамера, 2012. – С. 91–98.
20. Текеева Л. К. Культ волка в традиционных представлениях тюркоязычных народов Северного Кавказа. // Вестник Пермского университета. Сер.: История. – 2012. – № 3 (20). – С. 37–42.
21. Акатай С. Н. Древние культы и традиционная культура казахского народа: монография. – Алматы, 2011. – 424 с.

22. Назаров Ф. Записки о некоторых народах и землях Средней части Азии. / В кн. Мейндорфа Е. К. Этнография казахов в записках российских путешественников начала XIX в. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 246 с.

23. Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э. Традиционные пути и методы развития физического здоровья в казахской культуре (на примере пастушьего и воинского искусства). // Материалы международной научно-практической конференции «II Аргынбаевские чтения», 25 декабря 2014 года. – С. 215–220.

24. Асемкулов Т. Обряд «Жыланқайыс» («Змеиная кожа») и его мифология. / В кн. Вечное Небо казахов. – Алматы: «Саға», 2013. – С. 683–690.

25. Иванова В. В. Змея-джинн-предок: анатолийский взгляд на хранителя дома. / Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. – СПб, 2009. – С. 151–160.

26. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. – СПб: Университетская книга, 1999. – 356 с.

27. Галиев А. А. Обряды посвящения у тюрков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://semiotic.boxmail.biz/cgi-bin/guide.pl?action=article&id\\_razdel=161649&id\\_article=217062](http://semiotic.boxmail.biz/cgi-bin/guide.pl?action=article&id_razdel=161649&id_article=217062). Дата обращения 5 января 2017 года.

28. Казахский фольклор в собрании Г. Н. Потанина (Архивные материалы и публикации). – Алма-Ата: Наука, 1972. – 382 с.

29. Аргынбаев Х. А. Семья и брак у казахов: Историко-этнографический обзор. – Алма-Ата: Наука, 1973. – 327 с.

30. Қажыбайұлы С. Қазақтың бұрынғы үйлену салт-дәстүрі: мәдени мұра // Жұлдыз. – 2005. – №1. – С. 169–184

31. Дәукенқызы Ш., Жәнәбілұлы Қ. Қазақ бас киіміндегі күкі мен ою-өрнектердің келу тарихы. // ҚазҰУхабаршысы. Филология сериясы. – 2012. – № 4(138). – 190–192 б.

32. Тасибеков К. Ситуативный казахский. Мир казахов. – Астана: ИП «Такеева А. Б.», 2015. – 270 с.

33. Жанайдаров О. Легенды Древнего Казахстана. Детская энциклопедия Казахстана. – Алматы: «Аруана», 2008. – 248 с.

34. Юлдабаева Г. В. Кукушка в фольклоре тюркских народов. // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. – 2012. – Вып. 67. – № 20 (274). – С. 154–156.

35. Потапова Л. П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах. // Советская этнография. – 1991. – № 5. – С. 79–86.

36. Раушанов Е. Құстар – біздің досымыз. – Алматы: «Жазушы», 2007. – 256 бет.

37. Бурнаков В. А. Журавль в мифологических воззрениях хакасов // Гуманитарные науки в Сибири. – 2012. – № 2. – С. 126–133.

38. Кульмаганбетова Г. К. Наследие казахских кураков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.enu.kz/repository/repository2014/nasledie-kurakov.pdf>. Дата обращения 5 января 2017 года.

39. Панкова С. В., Торгоев А. И. Тюркоязычные кочевники раннего средневековья: эпоха каганатов. // Кочевники Евразии. – СПб: «Славия, 2012. – С. 180–183.

40. Мейндорф Е. К. Этнография казахов в записках российских путешественников начала XIX в. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 246 с.

41. Жанайдаров О. Тенгрианство: мифы и легенды древних тюрков, некоторые обычаи и поверья казахов, связанные с конем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.history.kz/Articles/wedding.php>. Дата обращения 5 января 2017 года.

42. Фирсов В. Туркестан и туркестанская порода лошадей // Журнал коннозаводства. – СПб.: 1895. – С. 65–69.

43. Карутц Р. Из области киргизских верований и суеверий. / В кн. Религиозные верования и обряды казахов. 2-е изд. доп. – Астана: «Алтын кітап», 2007. – 322 с.

44. Габитов Т. Х. Культурология [Электронный ресурс]: учебное пособие. – Алматы: Юридическая литература, 2007.

45. Брусина О. И. Присяга как нарушение презумпции добропорядочности (казахи, киргизы, туркмены). – Москва: Изд-во Института этнологии и антропологии (ИЭА) РАН, 2012. – С. 114–125.

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

46. Жанибеков У. Обычай и время. 2-е изд. доп. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 149 с.
47. Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Живое наследие Терсаккана: первый кумыс и священное гостеприимство в праздничной весенней обрядности. // Известия НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук. – 2017. – № 5. – С. 45–49.
48. Shaigozova Z. N. Spring rites of kazakh horse-breeders in the past and nowadays. // 3rd International Expert Meeting on Safeguarding Intangible Cultural Heritage of West and Central Asia, Safeguarding intangible cultural heritage for environmental sustainability. – 23–24 April 2017, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
49. Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э. На перекрестке времён: культурный код Жезказганско-Улытауского региона / Сборник материалов по научно-исследовательскому проекту МОН РК 2041/ГФ4 «Традиционные анималистические образы и мотивы в искусстве и культуре кочевников-казахов (древность, средневековье и новое время)». – Астана, 2016. – С. 52–72.
50. Алимбай Н. А., Муқанов М. С., Аргынбаев Х. А. Традиционная культура жизнеобеспечения: очерки теории и истории. – Алматы: Ғылым, 1998. – 234 с.
51. Каракузова Ж. К., Хасанов М. Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – 79 с.
52. Сейдембек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление. – Астана: «Фолиант», 2011. – 560 с.
53. Маргулан А. Х. Казахское народное творчество. – Алма-Ата: Өнер. – Том 1. – 1994. – 191 с.
54. Молодин В. И., Мыльников В. П., Октябрьская И. В. Казахи Северо-Западной Монголии. Будни и праздники летних кочевий. // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2008 – № 3 (35). – С. 129–142.
55. Сыдыкбеков К. Перспективы развития табунного коневодства//Вестник БГУ. – 2001. – № 49. – С. 139–142.
56. Слепцов П. А. Традиционная семья и обрядность у якутов (XIX – начало XXв.). – Якутск: Кн. изд-во, 1989. – 159 с.
57. Андреев И. Г. Описание Средней орды киргиз-кайсаков / Фонд Сорос-Казахстан; Сост., транскрипция скорописи XVIII в., спец. ред. текста и коммент. И.В. Ерофевой. – Алматы: Ғылым, 1998. – 280 с.
58. Ажигали С. Е. Очерк культурного наследия Арало-Каспийского региона. // Электронное научное издание Альманах «Пространство и время». – 2014. – № 1–2. – С. 22–28.
59. Самашев З. С. Древнетюркский культово-мемориальный комплекс на горе ШивээтУлаан в Центральной Монголии. // Материалы V Международной науч. конф. «Кадырбаевские чтения-2016». – Актөбе, 2016. – С. 19–64.
60. Байпаков К. Культ барана у сырдарьинских плмен. // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. – Алма-Ата, 1980. – С. 32–45.
61. Левшин А. И. Описание орд и степей казахов. 2-е изд. доп. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 212 с.
62. Содномпилова М. М. Путь в иной мир в мифоритуальной традиции монгольских народов. / В кн. Погребальный обряд народов Сибири и сопредельных территорий. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 73–81.
63. Содномпилова М. М., Нанзатов Б. З. «Табанхошуу мал»: верблюд в традиционных представлениях монгольских народов. // Вестник БНЦ СО РАН. – 2013. – № 4 (12). – С. 34–45.
64. Потапов Л.П. Особенности материальной культуры казахов, обусловленные кочевым образом жизни. // Сборник музея антропологии и этнографии. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР. – 1949. – Том XII. – С. 43–70.
65. Жаумердінова Н. Ритуалы, обычаи, традиции древних тюрков и их преемственность в культуре казахского народа. // Türk Dünyası. – 2014. – № 39. – С. 197–207.
66. Генон Р. Символика креста. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 456 с.
67. Аргынбаев Х. Казактын мал шаруашылығы жайында этнографиялык очерк. – Алматы, 1969. – 170 с.

### **2.3.3 Традиционные казахские игры и развлечения, связанные с животными и птицами**

Традиционные игры и развлечения кочевников-казахов – один из интереснейших аспектов нематериального культурного наследия казахов, который полностью адаптированы к условиям кочевого образа жизни: они просты, динамичны, мобильны и вместе с тем глубоко самобытны. История их развития восходит к более древним пластам культуры Казахстана и в целом, к общей для многих евразийских народов индоевропейской традиции. Поэтому многие игры и развлечения, свойственные казахской культуре, встречаются и в сопредельных с ней культурах, формируя единый фонд евразийской кочевой культуры.

Вслед за Д. А. Гавриловым [1] мы рассматриваем традиционные игры и развлечения кочевников-казахов как специфический способ передачи представлений об общей структуре мироздания, его происхождении, представлений о месте человека в этом мире, а также как особый способ передачи молодежи базового набора морально-культурных ценностей. По И. Хейзинге «всякая игра что-то значит», и игры кочевников-казахов также обладали особым смыслом в символической картине мира и системе жизнеобеспечения.

Игры – это не только формат времяпровождения, но, главным образом, способ подготовки к суровым требованиям жизни. Игра дает возможность познать особые грани свободы, заложенной в саму суть игровых практик, ведь «внутри сферы игры законы и обычаи обыденной жизни не имеют смысла» [2, 416]. Накал страстей в традиционных играх и развлечениях казахов для всех возрастов отражал самобытное миропонимание кочевничества. Поэтому с неиссякаемой страстью кочевники и стар, и млад, придавались играм и развлечениям. Одни как наблюдатели, другие – непосредственно участники.

Как весь быт и дух номадов пронизан символикой священных животных и птиц, так и игровые практики как неотъемлемый элемент жизни людей пропитан анималистической семантикой. Чаще всего не проявленный, но неизменно присутствующий в самой структуре игры анималистический код, игра-

ет существенную роль в процессах воспитания, образования и социальной коммуникации кочевников.

**Животные и их «производные» в традиционных казахских играх и развлечениях (астрагалы, кости, катышки и др.).** Очевидно, что игра – это не только сумма определенных поведенческих реакций, или набор математических упражнений, но целый мир, постичь природу и сущность которого значит осознать особенности менталитета самой культуры. Для логичности анализа мы решили дифференцировать игры по возрастам, чтобы отследить особенности динамики и преемственности знаний и умений, сообщаемых кочевнику на разных возрастных периодах.

Понятие «игра» – «*ойын*», «*ойнак*» употреблялось в двух случаях: в обряде баксы (бақсының ойыны – вышло из употребления) и детско-молодежных играх. Производным от *ойын* является *ойыншық* – «игрушка».

Одни из старинных казахстанских игрушек, дошедших до нас, являются керамические стилизованные статуэтки баранов, фигурки лошадей, детская посуда и игрушечный *бесик* (детская колыбель), найденные при раскопках Отрара. Так, в экспозиции Южно-Казахстанского областного историко-краеведческого музея представлены четыре небольшие керамические фигурки с остатками бежевого, голубого и зеленых цветов краски.

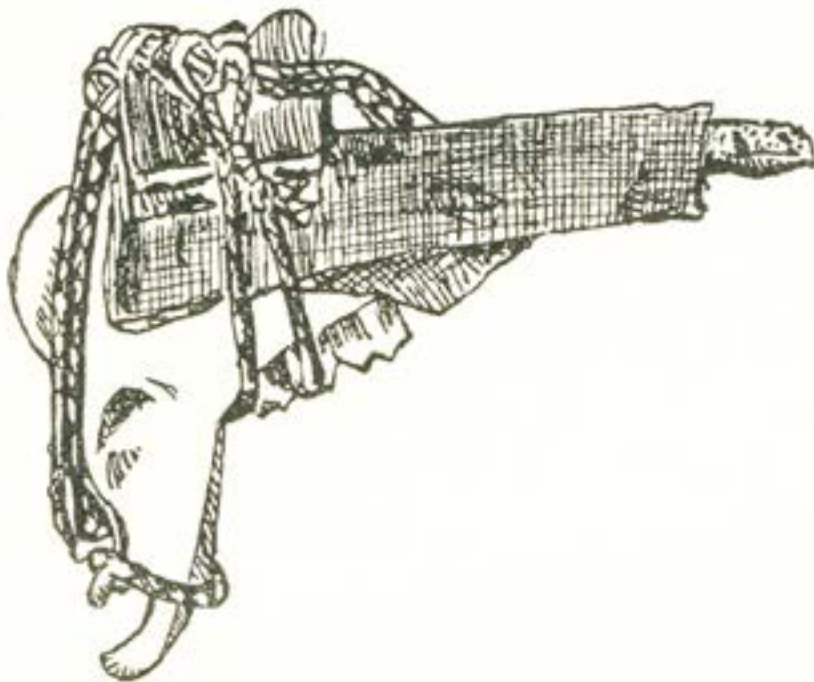
Эти игрушки, изображавшие животных, характеризуются обобщенными формами, в которых выделяется определенный узнаваемый признак животного: горб у верблюда, рога у барана, грива у коня и др. Широкое распространение в казахской культуре получили керамические свистульки (*сазсырнай*, *ысқырғыш*) в виде птиц и животных, найденные также при раскопках Отрара, о которых мы уже писали в контексте традиционных исполнительских искусств. Данные инструменты-игрушки применялись маленькими пастухами во время пастьбы овец.

Интересные сведения о традиционных казахских игрушках можно встретить у Р. Карутца. Путешественник пишет: «...здесь черномазый киргизенок сам себе мастерит игрушку из глины в виде верблюда или лошади, а потому последние всецело являются продуктом его, мальчугана, творческой деятельности...» [3, 186–187]. Также материалом для изготовления игрушек могло быть дерево, а куклы для девочек изготавливались из ткани с золой и соломки.

Помимо этих традиционных материалов для изготовления игрушек широко применялись и кости. Так, кочевники делали «ещё зверей из тряпок или из костей особенно смешны последние; нижние челюсти, обернутые тряпками, изображают верблюдов и даже с седлами и поводьями; с ними играют в «перекочевку аула», взваливают на них кладь, сгружают её и т.д.» [3, 186–187]. Зарисовки старинных игрушек, приведенные в публикации Р. Карутца представлены в Рисунках 1 и 2. Внешняя простота и схематичная условность казахских игрушек несомненно компенсируется фантазией ребенка, разнообразием самих игр, несомненно отражающих быт кочевников.



**Рисунок 1.** Игрушка-верблюд из овечьей нижней челюсти. В кн. Карутца Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. СПб., 1911 г.



**Рисунок 2.** Лошадка. (Ат ойыншық). Карутц Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. СПб., 1911 г. Иллюстрация к книге «Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі» – Энциклопедия 1-том: А-Д. ҚР Мемлекеттік Орталық музейі, 2011 – С. 247.

Среди детских игр кочевников-казахов едва ли самой популярной до этнографической современности, а на сегодня активно возрождаемой в современном Казахстане является «*асық ату*» («игра с альчиками»). *Асық* – это таранная кость овцы, архара, козла, сайгака. *Асық ату* – древнейшая игра народов Евразии, что подтверждают археологические данные. К примеру, на территории Южного Казахстана найдены *астрагалы-асыки* в могильнике Борижары, датированный VI–VIII вв.

В целом, погребения с набором *альчиков* характерны для всей евразийской степной зоны. По данным С. В. Сотниковой [4] в эпоху бронзы распространяется традиция, связанная с помещением в погребение наборов астрагалов (*альчиков*). Подобные находки характерны как детских, так и для взрослых захоронений. Ученый отмечает, что встречаются в основном бараньи *альчики* и, их использование не ограничивается только игрой, а переходит в сферу сакрального.

Вероятно, «представления о фарне в облике барана являются достаточно древними и восходят еще к игре в *альчики*. По-видимому, выигрыш или удачно выпавший жребий рассматривались как особое расположение небес, дарующих «фарн» победителю» [4, 36].

О сакральной роли астрагалов на территории Евразии, и Казахстана в том числен отмечается в исследовании [5], где авторы считают, что в ходе поселенческих обрядов астрагалы крупного рогатого скота оставляли на границах жилищ (близ стен, углов, входов), а также в ямах и колодцах, которые, очевидно, считались каналами связи с потусторонним миром [5, 31].

Факт сакральной роли таранных костей – астрагалов в евразийской культуре отмечен и во многих других источниках. Но, для нас интересно само понимание астрагала как сакрального предмета. Бытовое применение, которого основано на древних магико-ритуальных и гадательных практиках. Вероятно, казахская игра *асық ату* – это реликт представлений об астрагале как проводнике божественной воли. Таким своеобразным способом древние предсказывали судьбу не только отдельному человеку, но и целому роду. В старину казахи считали, что если путнику попадался *асық* в позиции «*алшы*» – знак удачи и скорого блага, он забирал такой *асық* с собой.

В казахской культуре астрагалы специально собирались, очищались, их обрабатывали и обтачивали. Иногда астрагалы красили и сверлили с внутренней стороны и заливали свинцом, что придавало *альчику* определенный вес, чтобы при игре он становился в нужное игроку положение. У казахов все грани *асыка* имеют свое название. Позиция «*алшы*» – выемкой вверх, повернутая стойка – «*тайке*», стойка на рогах – «*омпы*», боковые положение выпуклостью «*бук*», выемкой вовнутрь «*шик*» [6, 26].

В *асыки* обычно играют мальчики от 5–6 до 13–15 лет. Видов этой игры очень много: *бес табан*, *алшы*, *канталапай* и др. Вариантов игры много, но суть одна, которая заключается в выбивании главным *альчиком* – *сақа*, *альчиков* других играющих, расставленные в кругу. Тот, кто выбивает, забирает себе выбитый *асық*. Игра продолжается до тех пор, пока на кону остаются *асыки*.

По сведениям Т. Асемкулова [7] некогда в среде кочевников-казахов бытовала игра «*Тәртiкем*». Другое ее название «*Төрт тарап, жеті ықылым, қырық тақта*» – «Четыре направления (стороны света), семь климатов, сорок досок, площадок для игры (в переносном смысле – миров)» или иногда просто «*Қырық тақта*» [7, 691].

Это игра с выраженной воинской символикой, в нее играли представители правящей касты чингизидов «*төре*» с использованием *асыков*, числом не менее двухсот тысяч, иногда до полумиллиона. Площадкой для игры выбирался белый *такыр*<sup>133</sup> размером от одного квадратного километра. Длилась игра в течение дня, а то и нескольких дней. Чтобы скот не нарушил создавшееся в игре положение, площадка окружалась цепью верховых воинов. В игре участвовало много людей, чаще всего пешком, а иногда и верхом. Участники иногда сами бросали *асыки*, иногда за них это делали специально подготовленные помощники.

*Асыки* использовались самые разнообразные – таранные кости овец, коз, сайгаков, джейранов, архаров, коров, лошадей, верблюдов. *Асыки* были окрашены в разные цвета. В зависимости от происхождения *асыков* и их окраски (неокрашенный белый, черный, красный, синий, зеленый, желтый, коричневый – оттенки степной хны, использовавшейся в качестве красителя) менялось значение *асыка*.

Красные *асыки* символизировали самих *торе*, а синие – воинов «Шын-Машын», т. е. Китая и Южной Азии (Индии и т. д.). Особенно ценились *асыки* архаров, их окрашивали в коричневый цвет, и они служили битками. Площадка для игры расчерчивалась на сорок участков, в центре находился город, называвшийся «*Бақ*» («Счастье», «Сад»). Игра представляла борьбу нескольких сторон за этот город. В начале борьба шла на отдельных квадратах, затем по регионам. Были *асыки*, обозначающие гонцов, а также – подкупленных гонцов, т. е. налицо все реалии настоящей борьбы [7, 690].

В старину молодежь играла и в *ақ-сүек* («белая кость»). Для игры выбиралась лунная, светлая ночь. В игре участвуют две команды. Сюжет игры в следующем: один из участников игры бросает кость в любую сторону, остальные участники игры разыскивают ее. При этом кость нужно отыскать и доставить к центру игры незаметно. В противном случае кость могут отобрать другие участники игры. После того, как кость доставлена на место, игра начинается сначала.

Побежденные развлекают побежденных песнями. Возможно, изначально игра была ритуальной, так как в казахском мировоззрении понятие *ақ-сүек* означает правящую элиту, степную аристократию. Древний фольклорный пласт данной игры проявляется и в песне, исполняемой участниками игры. Так, авторы коллективной монографии «История казахского искусства», ссылаясь на Б. Ерзаковича отмечают, что во время этой игры девушки и парни исполняли песню «*Айғөлек*» [8, 318].

<sup>133</sup> Такыр – вид географического рельефа, образуемый при высыхании солончаков (тактырных почв) в пустынях и полупустынях.



Своеобразна и казахская игра в «*тобық*», распространенная у многих тюркских народов: хакасов, кыргызов и др. «*Тобық*» в переводе с казахского языка означает «коленная чашечка». Она треугольной формы и в игре используется обычно баранья косточка/чашечка. Суть игры такова: между друзьями заключается пари, что в течении определенного времени (неделя, месяц, год) каждый из них или один (по сговору) носили эту косточку с собой.

При встрече друзей по первому требованию косточка должна быть предъявлена другой стороной. Если косточки не оказалось, следовательно, был проигран. У казахов, проигравший должен одарить победителя 7 или 9 подарками.

Подобная игра, бытующая у хакасов описана в разных источниках [9]. Если учесть, что у всех тюркских народов практически каждая косточка барана имела сакральное значение, то и *тобық* в казахской культуре тоже имел определенную семантику. К примеру, у бурят коленная чашечка хранилась дома как талисман, приносящий счастье. Ее даже носили на руке, на поясе – для предохранения себя во время сражения [9]. Аналогичное понимание *тобықа* бытует и у казахов. Сакральны и сами числа подарков в этой игре.

С бараными костями связана и игра-головоломка, приведенная в исследовании М. Е. Нурпеис [10]. На Рисунке 3 приведен экспонат из фондов ЦГМРК под номером НВФ5619/3. Вероятно, суть игры заключалась в своеобразном расположении /запутывании *асыков* (астрагалов), подвешенных к лучевой кости. Отчасти созерцание этой своеобразной игрушки наталкивает на мысль о ее шаманском происхождении, когда по тем или иным позициям, выдаваемым *асыками* возможно гадали/предсказывали будущие явления, события и т.д.

Думается, что анализ схожих игрушек в сопредельных культурах может излить свет на ее семантику. Но пока более подробной информации по аналогам такой игрушки в тюркской культуре нам не встречалась. Единственное, что можно сказать о костях, используемых для этой игрушки, то здесь используется лучевая кость, называемая *қәрі жілік* (возможно, смысловой перевод «старая кость») является своеобразным символом семейного очага и хранителем путников, ее вывешивают над дверью юрты. Использование сакральных в понимании кочевников костей (лучевой кости и астрагалов) в анализируемой головоломке еще раз подтверждают версию о ее шаманском происхождении.

С костями связана и забава, называемая в народе «*жілік сындыру*», которая проводится во время заготовки мяса на зиму (*соғым*). В конце трапезы мужчины ломают кость «*ортан жілік*» лошади (бедровую трубчатую кость, ближе к «*жанбасу*» – к тазу. Сложность забавы заключается не только в силе удара, но в резкости и точности удара. В каждом ауле находятся такие мастера.

А. И. Левшин [11] описывает еще одну зимнюю забаву кочевников, наблюдаемую им в 1820 году в одном из казахских аулов. В круг рассаживались парни и девушки, на колени одной из играющих положили баранью косточку, которую должен был взять зубами игрок. При этом, руки игрока согнуты назад, и он не стронувшись с места должен взять эту косточку. Неудачников девушка била плетью. Последний момент данной игры, описанный ученым, напоминает завершение игры *кыз-куу* («догони девушку»).



**Рисунок 3.** Игра головоломка из бараньих костей НВФ5619/3. Экспонат ЦГМРК

Далее у А. И. Левшина описывается и другая игра с косточками. Джигит держит в зубах косточку, и «все женщины должны были подходить к нему с тем, чтобы зубами же выдернуть ее у него прежде, нежели он закроет оную губами своими. Проворные девицы исполняли сию обязанность довольно удачно, неторопливая должна была поцеловать того, кто держал косточку» [11, 86]. Описываемые забавы отражают одну из граней традиционного общения юношей и девушек в кочевой культуре, куда введены элементы игрового ухаживания.

В контексте традиционных развлечений кочевников-казахов с костями животных можно сказать и о гаданиях на бараньей лопатке, широко использующихся и в современной реальности. В научной литературе сохранилось достаточное количество свидетельств о гаданиях кочевников-казахов на бараньей лопатке – *жаурын*, которое впоследствии профессиолизовалось в отдельную отрасль – *жаурынши* (гадатель на лопатке). Некогда таких гадалей брали с собой в походы и они находились при предводителе, а свои гадания *жаурынши*, как правило высказывал в стихах. Для гадания лопатку предварительно обжигали на огне. Само прорицание осуществлялось в зависимости от трещин (поперечные и продольные), и их количества на кости.

Среди условно скажем, «производных» от животных очень часто в играх и развлечениях кочевников использовали бараньи катышки, называемые *кумалақ*. Так, бараньи катышки использовались в гаданиях «*кумалақ ашу*». Дело в том, что бараньи катышки при высыхании твердеют, и их можно использовать в качестве бобов. Для гадания используют 41 кумалаков, но сегодня уже практикуется фасоль.

В казахской культуре прочно прижилось понимание катышков-кумалаков как магических инструментов, посредников, передающих волю Всевышнего. В исследовании С. М. Абрамзона представлены способы расклада камешков (*кумалаков*), бытовавшие у киргизов. Но ученый отмечает, что система расклада у них в три параллельные линии – аналогична существовавшей у казахских *кумалакшы*, т. е. глубоко традиционна [12, с. 65].

Раньше бараньи катышки судя по названию игры использовались и в «*Тоғыз кумалақ*». Это настольная игра, направленная на развитие логики и смекалки. По мнению А. Нагмета каждое действие игрока в этой игре имеет определенный сакральный смысл. Она является отражением реальной жизни номадов, ведь сама терминология игры выражена в словах: «голод», «посев», «колодец», «казан» и даже... «остаться без лошади» («*атсыз қалу*») и «сбор коней» («*ат жинау*»).

Каждый ход в игре *тоғыз-кумалак* является своеобразной отсылкой к обычаям и традициям казахского народа. К примеру, базовое правило о том, что при ходе один из камешков должен оставаться в лунке, восходит к соответствующей национальной традиции – младший сын остается у родительского очага [13]. При этом, отмечает исследователь А. Нагмет, что в игре названия и расположение лунок рисуют образ бредущего коня.

В целом, игра «*Тоғыз кумалақ*» принадлежит к семейству *манкала*<sup>134</sup>, *распространенной по всему миру. К примеру, в земледельческих культурах игра символизирует магический посев и связана с надеждами на хороший урожай. Возможно, что в кочевой культуре игры из семейства манкала имеют аналогичную основу, связанную с увеличением приплода скота. В основу игры положено число 9 (9 x 9 = 81 и 2 x 9 x 9 = 162), считавшееся у древних тюрков священным. Эту игру часто называют «алгеброй чабанов», так как в ходе игры соперникам приходится использовать все четыре основных математических действия. Основная задача игры – перекладывая камушки в игровых лунках, собрать их как можно больше в свой «казан».*

В числе «производных» от животных игр можно назвать и игру, распространенную в центрально-азиатском регионе под названием «*лянга*» (на казахском языке *лянге*). Обычно играют в нее осенью, во время стрижки овец и коз. Для изготовления *лянги* берется монета, в просверленное отверстие которой вдеается и прикрепляется с тыльной стороны пучок козлиной или овечьей шерсти длиной 8–10 см. Получается волан, называемый *лянгой*. *Лянгу* подбивают ногами, поочередно.

Комбинаций в игре существует огромное множество. Мастерство игры в *лянгу* заключалось как можно большем количестве подбрасываний ударами и внутренней стороной стопы, и внешней (назывался *сырт*), и прямой ногой (как подъемом стопы, так и носком), и обеими ногами попеременно (*косы*).

У кочевников существовали и игры непосредственно с козленком и овцой.

<sup>134</sup> Более подробно об играх семейства *манкала* можно узнать у Белл Р. Манкальские игры // Энциклопедия настольных игр народов мира / Пер. с англ. Л. А. Игоревского. – М.: Центрполиграф, 2001. – С. 179–197. – 318 с.

В пешем варианте «*лақ ұстау*» («ловля козленка») в середину игрового поля выпускается козленок, участники должны поймать его. Тот, кто смог поймать его первым – тот и победитель. Существовал и конный вариант игры, называемый «*тоқты ұстау*» («ловля овцы»). Сюжет подобен первой игре.

Цель другой игры «*Қара сиыр*» («черная корова») состоит в умении защитить свой «предмет». В игре используют небольшой темный предмет (например, мешочек с песком). Все игроки образуют круг и закрывают глаза. По указанию ведущего один из игроков должен выйти из круга и спрятаться, положив возле себя предмет. Остальные играющие должны его найти, громко сообщив об этом и попытаться обманным путем захватить предмет. При этом владелец должен защищать свой предмет. Тот, кому удастся отобрать предмет, становится водящим, т. е. идет прятать предмет, а все остальные опять образуют тесный круг и закрывают глаза.

У детей также были популярны игры «Волчье ухо» (*Касқыр кулак*), «Бой козлов» («*Текелерурысы*»), «Слепой козел» («*Соқыртеке*»), «Журавли», «Пестрый щенок» («*Ала Кушик*»), «Голодный волк» («*Ашқасқыр*») и др. В казахской культуре существовали и игры на воде: «*Түйемал-ту*», «*Итмалту*», «*Су сиыр*» и т. д. В «*Түйемалту*» (плавание «по-верблюжь») все участники выстраиваются на берегу в ряд, одновременно входят в воду и начинают плавание на боку (при этом из воды). Заранее договариваются о расстоянии. Тот, кто его переплывает, считается победителем. В «*Итмалту*» (плавание «по – собачьи») примерно тоже самое, что в *Түйемалту*, но только техника плавания здесь несколько иная: пловец передвигается с помощью рук и ног – «по-собачьи» [14, 10]. Совместными играми считались и игры: *қара лақ* – «черный козленок», *ит құйырқ* – «собачий хвост» и многие другие.

**Игры и развлечения, связанные с конем.** Среди кочевников были популярны (и до сих пор пользуются успехом) игры и развлечения, связанные с конем. Это конные скачки, *аркан-тарту*, *аударыспак*, *кокпар/кокбори* и многие другие. Уже сызмалства кочевники приучали детей к коню. С раннего детства у казахов была распространена игрушка «деревянная лошадка» – мастера ее обычно народные мастера и предназначена для широкого круга детей. Она – дань древней традиции - верховой езды, приучает детей сидеть в седле [14, 9–11].

Маленькому наезднику известны два вида скачек: по кругу, называемые *айналама-байга*, и напрямик – *айдама-байга*. Чуть повзрослев, мальчики в возрасте 7–14 лет участвовали в профессиональных скачках: *аламан-байга*, участвуют преимущественно взрослые лошади; *кунан-байга* для двухлетки (жеребята в возрасте двух лет); *жорга жарыс* – скачки иноходцев. Любовь к байге у тюрков в крови. Она существует не только у казахов, но и других тюрко-монгольских народов: башкир, монголов, узбеков, татар и др.

В древности не одно крупное событие в степи не проходило без *байги*. Существовали ритуальные скачки в день смерти знатного человека, или скачки проводились на его поминках (*ас*). Вероятно, это связано с представлениями о том, что конь помогал душе усопшего попасть на Небо, или скачки семантически могли символизировать быстротечность земного бытия.

*Аламан-байга* проводилась по пересеченной местности на большие расстояния. Всадник, управляя конем и регулируя темпы его скорости на всей дистанции, должен привести его первым на финиш. Мастерство всадника позволяет управлять лошадью лишь перемещением веса своего тела, сжатием бедер коня; ослаблением или натяжением поводьев. Именно, конные игры позволяли всаднику совершенствовать мастерство, давали возможность проявлять, развивать психофизические и морально-волевые качества.

Ведь в обязательный минимум джигитовки входили: поднятие на скаку с земли какого-либо предмета (обычно монеты); попеременные вспрыгивание и соскакивание с коня; скачку стоя на седле и многие другие. Так, вырабатывалась слаженная работа великого тандема: «Всадник – Конь», их мастерство как единого целого. Все это требовало много времени и усилий. Но, результат – участие в скачках был очень и остается престижным до сих пор. Традиционные конные скачки в Центральной Азии процветают до сих пор.

Суть древней игры *аркан-тарту* заключалось в перетягивание каната двумя всадниками или двумя командами всадников. От всадников требовалось не только умение усидеть в седле, но и недюжинная сила. Игра в перетягивание каната (пешие участники) существовала у многих народов мира. Например, у греков она ассоциировалась с Золотым канатом Зевса, с духовной связью Земли и Неба, связи человека с высшими мирами. Во Вьетнаме игра связана с культом земледельцев: одна команда символизировала солнце, другая дожди. Если выигрывала первая, считалось, что в этом году будет много солнца, а если другая то дождей. Вероятно, у тюрков игра – *аркан-тарту*, выступает как символ равноденствия дня и ночи, *равновесия как общего проявления мировой космической силы*.

Пожалуй, самыми интересными были состязание *аударыспак*, которое представляет собой единоборство всадников с целью стянуть противника с седла (с неоседланного коня). Как правило, соревнуется всадники не моложе 18 лет. Мотив единоборства, отраженный в игре, вероятно, означал изначальную борьбу: дня и ночи, добра и зла, света и тьмы и т. п.

Древнейшая игра, бытовавшая практически всех тюрков – *кокпар/кокбори* («серый волк»), заключается в борьбе за тушу козла всадников на коне. Существовали два ее вида: командный (*дода*) и некомандный (*жалпы-тартыс*, участвующих двое). Зрелищна, конечно же, командная игра. В составе каждой команды 5–10 человек. Из центра игрового поля, надо поднять тушу козла (*улак*) с земли и отобрать ее у соперников, завести в свои ворота как можно большее количество раз. Каждый раз улак возвращается в исходную точку – сакральный центр мира, Пуп Земли.

Игра превращается в схватку, то с центростремительным, то с центробежным движением. Игроки словно волчок: смыкают и размыкают круги. Это многократный акт. Само «движение по окружности, занимающее столь значимое место в традиционной казахской культуре и воплотившееся в образе кочевья, представляет собой духовный символ воинской касты. Оно является суммой центробежного импульса – результата присущих воинам страстей и энергии этого мира, и центростремительного импульса, обращенного к Центру мира [15].

От Центра начинается творение, материалом которого служит плоть/тело (в данном случае козла). Судя по названию игры в древности тушу козла заменял волк, который каждый стремился забрать себе, как олицетворение Великой матери-волчицы. Тревога, опасение, временная передышка для обретения равновесия в игре, составляющие абсолютно идентичные бою. Бытовал и пеший вариант игры.

Сходной с этой игрой является и другая – «*кыз-бори*» («девушка-волк»), которая по сведениям А. Маргулана является модификацией древнесакской традиции игр в волчьих масках и волчьих шкурах [16, с. 8]. Скорее всего, эта игра восходит к архаичным представлениям о Праматери-волчице.

Не менее зрелищна древняя игра *кыз-куу* («догони девушку»). В игре участвуют двое: жених и невеста. Скачка проходит на отрезке «туда и обратно». При езде «туда» джигит должен догнать и на полном скаку обнять и поцеловать девушку, которая стремится ускользнуть от него. Если юноше это не удалось, то девушка догоняет его и наказывает ударами плети.

Историки отмечают, что у саков одним из условий женитьбы был обычай, который требовал, чтобы жених поборол невесту. Если жених проиграл, невеста обладала правом отказать жениху, если же жених побеждал, то он мог вступить в брак с невестой без выкупа для родителей. *Кыз-куу* имеет определенный сакральный статус, будучи связанной со свадебной обрядностью.

С одной стороны развлечением, с другой боевой подготовкой является традиционная тюркская джигитовка, свойственная и казахской культуре. Каждый в степи был обязан владеть сложнейшими элементами джигитовки, это был вопрос жизни и смерти. Об этом Д. Досбатыров пишет: «... увёртываясь в бою от стрел и копий, он повисал вниз головой, закрываясь туловищем лошади. Всадник мог, нагнувшись к гриве коня, луке седла, переместиться на бок или грудь скачущего коня, цепляясь за подпруги седла, поднять с земли оброненное оружие» [17, 186].

Подобный навык в повседневности формировался целым комплексом развлечений и игр. Одна из них состязательная игра на коне «*күміс алу*» («достать монету»). На определенные расстояния по степи раскидывалось несколько завязанных платков с монетами, и всадники должны были на скаку, свесившись с коня, поднять платок с земли. В джигитовке различают несколько видов упражнений и трюков, среди основных: стрельба с коня, соскакивание и вскакивание на коня в ходу, джигитовка с пикой и многие другие.

Одним из профессиональных степных актеров, в совершенстве владевшим сложнейшими элементами джигитовки и разнообразными трюками был Берикбол Копен-улы (1861–1932), известный в народе как «*Агашаяк*» («Деревянноногий»). Мастер мог перепрыгивать на деревянных ходулях, выстроенных в ряд лошадей, и выполнял всевозможные другие сложные трюки.

Развлечением и ритуализированным промыслом в среде кочевников-казахов выступает охота с ловчими птицами. О ней достаточно подробно и интересно изложено во многих научно-популярных изданиях. История охоты с ловчей птицей в мире насчитывает десятки веков, сюжет которой нашел отражение в изобразительном искусстве и археологических артефактах древ-

него Казахстана. К примеру, среди золотых украшений, найденных в кургане Тарбагатай, имеются золотые бляшки с изображением 36 хищных птиц с повернутыми назад головами. Ловчими птицами украшен и головной убор Золотого человека из Иссыкского кургана.

В исследовании Г. Н. Симакова [18] доказано, что охота с ловчими птицами восходит к архаичным шаманским ритуалам, и беркутчи (кыраншы) обладают даром знания языков хищных птиц, умеют делать четкий выбор ловчих птиц и т. д., т.е. обладают даром предвидения, помогают роженицам и многое другое. Таким образом, культ ловчих птиц тесно связан с сакральной сферой и шаманизмом.

Уникальность охоты с ловчими птицами заключается прежде всего, в характере взаимоотношений человека и природы, в данном случае кочевника с птицей, которую просто невозможно заставить делать что-либо, необходимо установить с ней «контакт», став ее другом и союзником. И в этом, думается заложена огромная философия взаимоотношения кочевника и животного/птицы вообще. В Казахстане помимо одиночной охоты, по данным А. Сейдембека [19] в среде кочевников практиковались общенародная (обще племенная) охота с ловчими птицами: беркутом, соколом и др. степными хищными птицами.

Охотились с ловчими птицами строго по сезонам. С одной птицей как правило охотились не более 5–6 лет, а потом она отпускалась на волю. Для птиц изготавливался специальный инвентарь: кожаные ремни-путцы (*балакбау*), клубочек-наглазник (*томага*) и многое другое. Очень часто в казахской культуре практиковалась коллективная охота. Так, в назначенный день собирався весь нарядно одетый народ. При этом, каждый род знал маршрут своего движения и место охоты. В круг охотников были замкнуты стада разнообразной дичи: косули, диких козы, кабаны, волки, лисицы, зайцы и др.

Такой вид охоты постепенно превратился в традицию, которая существует и сегодня. При этом, 16 ноября 2010 года на совещании ЮНЕСКО в Найроби большинством голосов охота с ловчими птицами была признана частью нематериального культурного наследия человечества.

Даже этот небольшой обзор, казахских игр и развлечений, связанных с анималистическими образами показал, что наибольшее количество игр связано с конем. Таким образом, превалирующим в играх и развлечениях кочевников конечно же является его величество Конь. Поэтому нам хочется завершить этот небольшой очерк словами Касым-хана, приведенными Н. Э. Масановым: «Мы – жители степи; у нас нет ни редких, ни дорогих вещей, ни товаров, главное наше богатство состоит в лошадях; мясо и кожа их служат нам лучшей пищей и одеждой, а приятнейший напиток для нас – молоко их и то, что из него приготавливается, в земле нашей нет ни садов, ни зданий; место наших развлечений – пастбища скота и табуны коней, и мы ходим к табунам любоваться зрелищем коней» [20, 246].

\*\*\*

К сожалению, столь скудные материалы по играм и развлечениям кочевников-казахов не позволяют нам полнее раскрыть данную часть монографии. Но даже приведенные нами фрагментарные элементы игровой культуры ко-

чевников позволяют нам сделать вывод о значительной роли в структуре и составе анималистического кода казахов-кочевников.

Именно дети и подростки по-особому близки с природой, миром животных и птиц. Особые отношения детей с зоомиром предопределяют специфику культурного конструкта, в котором их взаимодействие (детей и зоомира) заменяет реальность, или иными словами превращают реальность в сказку. Ребенок лучше осваивает мир через глубокую связь природой, и в ее орбите через образы животных и птиц.

296 Особенности детской психологии объясняют нам особую близость и тождественность мира детей и мира животных/птиц, что ярко демонстрирует нам традиционная казахская игровая культура. С наступлением подросткового периода меняются и отношения с зоомиром, в игровом пространстве кочевой культуры формируется более усложненное взаимодействие двух миров. Подросток взаимодействует с миром животных и птиц в игровой культуре уже на другом уровне, уровне подготовки к суровым условиям кочевой жизни.

Нам важно мнение М. Н. Храмовой, которая отмечает, что животные образы привлекают подростков своей энергетикой, ироничностью, связью с сакральным и демоническим, а также яркостью и четкостью характеристик, связанных с культурными коннотациями образа животного [21, 183].

Возможно, поэтому излюбленным развлечением молодых казашек была ночная охрана спящих животных. Дневной выпас баранов считался черной и тяжелой работой. На эту работу отправляли только провинившихся женщин и девушек. Но зато на ночные бдения, которые не были сопряжены с физическими нагрузками, охотно собирались девушки со всего аула, к ним присоединялись и молодые люди. Всю ночь молодежь играла на музыкальных инструментах, пела песни, – пишет И. В. Стасевич [22, 168].

Зоомир есть уникальный феномен, позволяющий ребенку-подростку-младому человеку/девушке постепенно и глубоко узнавать окружающий мир, формировать с ним устойчивые сакральные связи, учиться жить с ним в гармонии и взаимоуважении. В дальнейшем это становится прочной основой для построения уже «взрослой» реальности, развития социальных коммуникаций и включения в коллективный механизм сохранения и трансляции собственного культурного наследия новым поколениям.



**ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. Гаврилов Д. А. Традиционные народные игры и обряды в воспитании детей. // На стороне подростка. – 2003. № 5. – С. 44–49.
2. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – СПб.: Типография Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
3. Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. – Санкт-Петербург: Издание Девриена А. Ф., 1908. – 188 с.
4. Сотникова С. В. Детские погребения с наборами альчиков и роль игры в обществах степного населения эпохи бронзы. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2014. – № 2 (25). – С. 26–34.
5. Подобед В. А., Усачук А. Н., Цимиданов В. В. Таранные кости крупнорогатого скота в культурах эпохи бронзы степной и лесостепной Евразии. // Теория и практика археологических исследований. – Барнаул: АГУ. – 2014. – 2 (10). – С. 31–56.
6. Сабыржанов Ж. С., Нарымбаев Е. Б., Кургамбаев А. К. Асык. Правила игры. – Алматы: Республиканская федерация «Асык ату», 2011. – 26 с.
7. Асемкулов Т. Древняя стратегическая игра «Тәртікем» и дом из сорока комнат. / В кн. Вечное небо казахов. - Алматы: СаҒа, 2013. – С. 683–691.
8. История казахского искусства: в 3-х томах. - Алматы: «Арда», 2007. – Том 1. – 416 с.
9. Бутанаев В. Я. Хакасские национальные игры в кости. // Мир Евразии. –2014. - № 1 (24). – С. 18–23.
10. Нурпеис М. Е. Художественная кукла Казахстана: традиции и современные тенденции: диссертация на соискание ученой степени доктора философии PhD. – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2012. – 183 с.
11. Левшин А. И. Описание орд и степей казахов. – Астана: «Алтын кітап», 2007. – 212 с.
12. Абрамзон С. М. Предметы культа казахов, киргизов и каракалпаков. / В кн.: Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1978. – С.44–67.
13. Нагмет А. Тогыз кумалак [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://emirsaba.org/str-14-vspominaya-batira-mechtate-ne-vredno-vredno-ne-echtate.html?page=8>. Дата обращения: 20.07.2017.
14. Толегенулы Н. Т., Испулаев М. Х. Педагогическое значение казахских национальных игр для детей и подростков. // Профессионализация личности в образовательных институтах и практической деятельности: теоретические и прикладные проблемы социологии и психологии труда, и профессионального образования: материалы II международной научно-практической конференции 10-11 февраля 2013 г. – Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2013 – 157 с.
15. Усин А. Запись на стене по поводу статьи Наурызбаевой З. Трайбализм, национальная идеология и будущее нации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://vk.com/wall1568229\\_1597](http://vk.com/wall1568229_1597). Дата обращения: 20.07.2017.
16. Маргулан А. Мир казаха. – Алматы: Институт развития Казахстана. – 1997. – 57 с.
17. Досбатыров Д. Цирковое искусство как часть синкретичной традиционной культуры казахов-кочевников. // Простор. – 2012. – № 6. – С. 185–186.
18. Симаков Г. Н. Соколиная охота и культ хищных птиц в Средней Азии (ритуальный и практический аспект). – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1998. – 320 с.

19. Сейдембек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление. – Астана: Фолиант, 2011. – 560 с.

20. Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов. – М.: Социнвест, Горизонт. – 1995. – 319 с.

21. Храмова М. Н. Метаморфозы зооморфных образов в массовой культуре: образ животного и проблема идентификации в возрастных субкультурах. // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусства. – 2015. – Том 210. – С. 170–199.

22. Стасевич И. В. Социальный статус женщины у казахов: традиции и современность. / Сб. Российской акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург: Наука, 2011. – 199 с.

23. Қазақстан: Ұлттық энциклопедия. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 1998. – 720 бет.

24. Музейный проект «День стрижки овец» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://minkultrb.ru/news/detail.php?ELEMENT>. Дата обращения: 20.07.2017.

## 2.4 АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В ТРАДИЦИОННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХОВ-КОЧЕВНИКОВ

Настоящий подраздел посвящен культурологическому и искусствоведческому анализу основных проявлений художественного творчества населения казахской степи от древности до этнографической современности. Хотя в названии подраздела фигурируют «казахи-кочевники», это не означает, что речь пойдет исключительно о периоде казахской государственности.

Нашей задачей здесь является формирование определенной ретроспективы, позволяющей представить особенности бытования и преемственности степного анималистического кода на разных временных этапах и в различных проявлениях от петроглифов до художественной обработки материалов.

## 2.4.1 Анималистический код петроглифов Казахстана (по материалам полевых исследований)

Настоящий очерк представляет собой краткий историко-культурный обзор анималистической символики петроглифов, обнаруженных на территории Казахстана. Здесь основной задачей нам видится общая характеристика наиболее устойчивых образов и сюжетов, бытующих в архаичных каменных писаницах.

Одними из древнейших визуальных подтверждений существования культа священных животных и птиц на территории Казахстана, несомненно, являются петроглифы, которые охватывают время от неолит-энеолита до позднего средневековья. Петроглифы, обнаруженные практически по всей стране, вероятно, на данный момент представляют собой наиболее исследованный сектор материального культурного наследия, чем другие. Однако и здесь существует еще множество лакун, которые только предстоит заполнить.

Скрупулёзное изучение петроглифов позволяет исследователям зафиксировать архетипические зообразы, доминирующих в ту или иную эпоху; смену одного мировоззренческого пласта насельников Великой степи другим, исчезновение одного культа животного и появление другого; а также выявить наиболее характерные образцы анималистического искусства, выяснить их семантическую функцию и установить преемственную связь между ними и аналогами в сопредельных с Казахстаном культурах.

В рамках небольшого опуса невозможно развернуто проанализировать все казахстанские петроглифы, поэтому мы решили более подробно остановиться на тех, которые попали в орбиту полевых исследований, проводимых в рамках нашего научного проекта. Одна часть подраздела содержит материалы археологической научной экспедиции, осуществленной совместно заповедником-музеем «Иссык» и Казахским научно-исследовательским институтом культуры в 2016 г. на территории северо-восточного Жетысу; другая посвящена результатам полевых работ в Центральном Казахстане в урочище Теректы-Аулие (эти изыскания проведены совместно с Национальным комитетом по охране нематериального культурного наследия Казахстана при Национальной комиссии РК по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО)<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> Отдельные материалы по результатам экспедиций опубликованы в сборнике «Анималистический код казахской культуры в диаграмме эпох» в 2016 г. [1]

**Петроглифы Жетысу: Кыземшек, Асысага, Тамгалы и другие.** Значительную часть памятников, обнаруженных на территории северо-восточного Жетысу, представляет наскальное искусство древних кочевников. Полевые исследования археологов велись по ущельям и долинам крупных рек, были изучены все основные предгорные долины, горные ущелья и ряд высокогорных плато, что дает основание считать имеющийся сейчас в распоряжении ученых список памятников в указанных районах наиболее полным на сегодняшний день.

Петроглифы в урочище Кыземшек расположены на высоте 3000 м на господствующих высотах перевала. Высокая скала, обрывающаяся к каньону р. Иссык у ее истоков под ледниками. Крупнейшее скопление насчитывает до 300 больших композиций (не считая отдельные фигуры), выбитых, процарапанных и зашлифованных на патинизированных гранях скал, составленных мягкими сланцами. Преимущественная экспозиция Ю-С. Цвет патины – от кремowego-коричневого до графитно-черного.

Гравюры в большинстве своем выбиты точечной, техникой, сплошной выемкой, прорезаны металлическими орудиями. В репертуар петроглифов входят, главным образом, антропоморфные фигуры ряженных людей и в звериных масках и хвостами. Они изображают, видимо, жрецов какого-то древнего культа, совершающих связанных с ним обрядовых действий. А также зафиксировано множество граффити, имеющих и самостоятельное значение (неолит, сакское время) и служивших эскизами. Палимпсесты единичны. Многие гравюры «дополнялись» в последующие эпохи (в сакскую-тюрскую) с учетом композиции. Среди сюжетов выделяются циклы предварительно датированные энеолитом-бронзовой эпохой: изображение различных антилоп, козлов, оленей и т.д. особенно выразительны сакские гравюры, четко разделяющиеся на ранние и поздние.

Кроме «звериного» стиля (пантеры, барсы, олени, козлы «на цыпочках», крылатые козлы, геральдические пары коней) зафиксированы многофигурные композиции сакского времени: бой лучников, охота, сражение воинов, вооруженных топорами и чеканами. Встречены изображения, имеющие аналогии в Сибири (Оглахты, Ангара): лоси, олени, козлы с соответствующей стилизацией. Тюрские петроглифы представлены изображениями тамгообразных козлов, верблюдов и всадников.

В целом вырисовывается следующая картина: на древней террасе, образованной маренными сходами было несколько крупных панно с рисунками, разрушенных в результате катаклизмов (землетрясения, сходы лавин). Часть рисунков была погребена под завалами, часть же осталась на поверхности образовавшейся марены. Марена под действием времени, льда и гравитации постепенно сползает вниз по руслу, ломая камни с рисунками. Поэтому, представляется крайне необходимым сделать свод рисунков и их фотофиксацию. Памятник вызывает огромный интерес благодаря его географической привязке к элитарному могильнику Иссык и Рахат-Оректинскому археологическому комплексу, он дополняет и расширяет представление о жизни и культуре древних кочевников Семиречья.

Далее разведывательный маршрут проходил в районе с. Асысага Наскальные изображения в ущелье находятся в четырех километрах на северо-запад от одноименного поселка Асысага. Петроглифы расположены на выходах скал преимущественно – юго-восточной и южной экспозиции. Часть изображений расположено на сопках и грядках скал в верхней части ущелья.

На скалах выбиты козлы, архары, олени, кабаны, зайцы, верблюды, лошади и другие фигуры. Черты «звериного стиля» дают возможность отнести их к сакскому времени. Преобладают силуэтные изображения, изредка встречаются контурные фигуры разной степени латинизации, имеются сравнительно светлые.

Маршрут в Райымбекский район Алматинской области был начат разведкой в горную местность, называемой Курайлы. Горы эти скалистые, с крутыми обрывами и глубокими ущельями. Памятник расположен на высокой террасе правого берега р. Кегень, западнее автодороги Кеген – Нарынкол, в шести километрах к западу от с. Актасты.

Рисунки в горах Курайлы расположены на южных, восточных и западных склонах. Гравюры выбиты или прочерчены на гладкой, покрытой пустынным «загаром» поверхности базальтовых скал. Скалы повреждены трещинами. Рисунки нанесены с помощью тупого каменного отбойника техникой точечной выбивки. Выбивка местами слабая, довольно нечеткая.

Среди рисунков четко читаются фигуры отдельных всадников, диких (козы, архары, олени) и домашних (верблюды, лошади) животных. Встречаются антропоморфные изображения гонящих скот. Фигуры людей и животных выбиты очень схематично. У лучников изображены простые или сложносоставные луки с натянутой тетивой и стрелой. Ноги показаны двумя линиями в ходьбе или при стрельбе стоя. Есть схематическое изображение всадника верхом на лошади с длинными ушами.

Фигуры горных козлов изображены в профиль, идущими или стоящими. У некоторых фигур показано довольно массивное туловище, шея, морда, короткие ноги, хвост и массивные дугообразные рога. Рога чаще всего показаны одной, реже двумя линиями. Изредка у козлов показаны дугообразные длинные хвосты, выделен круп и колени на задних ногах, обозначены выступы на рогах.

Среди животных выделяются изображения волков или собак с массивным туловищем, короткими ногами, вытянутой мордой, выделенными ушами, приподнятым или опущенным хвостом.

Следующим объектом исследования, стала местность Шошанай (Уйгурский район). Этот район образованярко выраженными обрывами в результате пересыхания рек. Состоит из двух групп рисунков. Центральная композиция этого местонахождение «трехслойная». Верхнее изображение горных козлов темнее остальных. Изображение же горного козла, в средней части композиции (слева), переделано в изображение лошади, ниже (справа), также изображены лошади. По стилю и цвету патины одинаковы. Самое светлое изображение, горного козла, выбито точками (цвет темной охры). Плоскость ориентиро-

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

вана на юг. Цвет скалы темный с голубым оттенком. Остальные изображения козлов и верблюдов разные по стилю и техники исполнения. Слоистость породы и разрушенные скалы дают повод предполагать, что петроглифов было больше.

Петроглифы Карагунгей находятся в пяти километрах восточнее от поселка Жансугурова по дороге в сторону с. Суыксай (бывш. Арасан), и представляют собой изображения разного времени. На петроглифах обозначены композиции охотников, горных козлов, диких барсов, грифонов и двух колесная арба. Техника исполнения рисунков сочетает мелкоточечную выбивку с крупноточечной с частичной прошировкой. От петроглифов Карагунгей СВ в трех-четырех метрах на поверхности горы вывельены два ритуальных кургана.

Выкладка кургана из плиточных камней, воронка с диаметром около 1х1 м. Возможно сооружение относятся к гунской эпохе. В исследованный репертуар петроглифов входят антропоморфные фигуры в звериных и орноморфных масках с держащими в руках жезлами. Серия петроглифов посвящена древнему культу боевых колесниц, но без запряжки лошади. Интересна сцена охоты конного с соколом. Часто встречаются изображения быков-туров с разрисованными туловищами и направленными вперед извилистыми рогами. Иногда корпуса этих животных отмечены концентрическими кругами.

Часть рисунков объединена в многофигурные смысловые композиции, повествующие об охоте, культе плодородия и военных действиях. Небольшая группа рисунков выполнена в скифо-сибирском зверином стиле, которая отличается большим мастерством исполнения, экспрессией и особым динамизмом. Особой оригинальностью отличаются немногочисленные гравюры эпохи раннего средневековья, представленные изображениями конных воинов вооруженных луками.

Археолого-ландшафтный комплекс Тамгалы (Танбалы) – один из наиболее древних памятников наскального искусства Семиречья, расположенный в ста семидесяти километрах к северо-западу от города Алматы в горах Аныракай. Здесь в конце 1950-х годов было обнаружено святилище с большим количеством наскальных рисунков.

Большая часть петроглифов относится к эпохе бронзы, т.е. ко второй половине II тысячелетия до н.э. Часть рисунков относится к железному веку и к более позднему времени. Размеры некоторых изображений достигают одного метра. Наскальные рисунки изобилуют самыми разными сюжетами. Рисунки, выполненные в сакском «зверином» стиле, размещены в основном отдельно от более древних петроглифов, но в некоторых случаях дополняют или даже перекрывают их.

Средневековые наскальные изображения выбиты на окружающих ущелье сопках и в примыкающих безводных саях. центральный комплекс выделяется самой плотной концентрацией петроглифов и, предположительно, алтарей, что указывает на возможное церемониальное предназначение этого места для жертвоприношений. Большинство петроглифов расположено в нижней части главного ущелья и в примыкающем к нему с запада боковом ущелье,

а также в семи саях, расположенных к северо-западу от основного ущелья. Общее количество рисунков в главном ущелье – около двух тысяч.

Встречаются изображения солнцеголовых божеств, ряженных, воинов-палиценосцев, брачных пар, рожениц, а также многофигурные композиции с изображением людей и животных, сцены охоты на животных и сцены жертвоприношения быков. Сюжеты с изображением колесниц встречаются редко. Весьма многочисленны солярные знаки – изображения солнца, особо почитаемого у древних племен. Среди животных наиболее часто встречаются лошади и архары (дикие горные бараны) – обладатели мощных загнутых назад рогов. Однако присутствуют и иные представители животного мира, включая даже вымерших, ныне в этих краях уже не встречающихся.

В окрестностях святилища найдены и многочисленные древние захоронения. Особый интерес представляют цисты – погребальные каменные «ящики», которые сооружались из цельных плит сланца, куда укладывались не только усопшие, но и разная утварь и предметы, чаще всего сосуды. Цисты датируются преимущественно концом бронзового века. Более поздние захоронения, относящиеся к железному веку (и далее), представляют собой курганы, сложенные из земли и камня.

Современный охранный статус этой уникальной художественной галереи под открытым небом – Государственный историко-культурный и природный заповедник-музей «Тамгалы», с 2004 года являющийся объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Петроглифы в горах Кульжабасы расположены на вершинах и склонах невысоких каменистых сопок. Древние рисунки на скалах находятся в ста двадцати – ста тридцати километрах от святилища Тамгалы, наиболее известного скопления петроглифов в Центральной Азии, в двухста километрах к западу от г. Алматы. Хребет Кульжабасы вытянут в широтном направлении.

Хребет Кульжабасы расположен к северу от Чуилийских гор. Археологический комплекс Кулжабасы исследован археологом А. Е. Рогожинским. Кулжабасы концентрируются в двух возвышенных частях одноименного хребта, длиной в несколько десятков километров: восточной и западной, разделенных центральным понижением. Здесь отмечены скопления петроглифов разных периодов: эпохи бронзы, раннего и позднего железного века, а также тюркского периода, которые отмечаются в небольшой концентрации почти повсеместно.

В целом характеризуя исследованные памятники, на наш взгляд, выделить типы святилищ возможно только, исходя из их функций. На назначение святилищ часто указывают его размеры и местоположение. В предгорной и степной полосе имеется много петроглифов в ущельях, среди которых можно выделить крупные и небольшие скопления наскальных изображений.

Большие группы петроглифов принято считать межплеменными святилищами. К подобному типу святилищ в Семиречье следует перечислить, прежде всего, Тамгалы и Каракунгей. Здесь расположено по несколько тысяч рисунков. Наличие больших многофигурных композиций и разнообразие культовых сюжетов выделяет эти святилища из всех остальных.



Неподалеку от скал с петроглифами обнаруживаются многочисленные жертвенники и могильники, различные как по конструкциям, так и по системе погребального обряда и набору вещей. Это дает основание считать, что святилище принадлежало не одному роду или племени. В малых святилищах, разбросанных вокруг, содержится небольшое количество петроглифов, более однообразных по сюжетам. Вероятно, они служили для отправления повседневных культов и почитания покровителя рода.

По результатам экспедиции необходимо отметить, что историю сложения и развития художественных представлений древнейших насельников Казахстана надо, по-видимому, представлять не как продукт творчества какой-то одной или нескольких культурно-исторических областей, одного племени или народа, затем постепенно распространившийся по обширным пространствам степей, а как единый процесс развития натурфилософских представлений и художественного мышления на просторах степных районов во взаимодействии, т.е. в постоянном тесном межкультурном обмене, как единый процесс развития историко-культурного ландшафта как ранних, так и поздних кочевников Великой Степи.

**Петроглифы Теректы-Аулие.** Сквозной темой экспедиции выступил культ коня как специфический культурный код кочевников-казахов – потомков древних насельников Великой Степи. Целью экспедиции являлось исследование, документирование, фото- и видеосъемка различных проявлений культа коня: от петроглифов эпохи бронзы (урочище Теректы Аулие) до цикла традиционных обрядов современных казахских коневодов – «бие байлау», «айғыр қосу» и «қымыз мұрындық» в селе Терсаккан Улытауского района.

Историко-археологический комплекс Теректы Аулие (в переводе с казахского языка «тополинное святое место»). Тополь (терек) в понимании казахов Мировое Древо (Байтерек), находящийся на территории Национального историко-культурного и природного заповедника – музея «Улытау» (101500, Карагандинская область, Улытауский район, село Улытау, улица Булкышева, 14 Тел/факс: 8(71035) 2-13-42; 2-14-48. e-mail: Alashahan@mail.ru сайт: www.ylutay.kz) расположен в семидесяти километрах к северо-востоку от г. Жезказган. Свое название комплекс получил от ближайшего населенного пункта. При переводе с казахского языка название местности Теректы означает место, где растут тополя. Эта местность до коллективизации (начало XX века) была полностью занята данным видом деревьев. И, именно тополь-терек в представлениях древних является Мировым Древом, и даже сейчас это место считается святым – Теректы-Аулие – Святой тополь.

Территория комплекса занимает 1,5 x 1 км. На его территории находятся более 50 памятников, датируемые от эпохи неолита до XIX в.: наскальные рисунки, неолитические стоянки, поселения и некрополи эпохи бронзы, остатки горизонтальных и вертикальных штолен по добыче руд и полудрагоценных минералов, курганы раннего железного века и мазары IX, XVII–XIX в. и началом XX вв. Также на территории комплекса есть множество захоронений наподобие братской могилы, предположительно воинов.

Комплекс представляет собой гранитную гряду холмов розового гранита, сильно вытянутых в широкую цепочку с запада на восток. Холмы, подвергши-

еся сильной ветровой эрозии, приобрели вид полусфер. На вершинах и боковых поверхностях холмов нанесены наскальные рисунки, которые классифицированы в четыре группы по месту расположения. В расщелинах скал холмов произрастают кустарники, навешанные лоскутками ткани различных цветов. На одном из холмов пробита вертикальная штольня, наполненная дождевой и талой водой. Штольня замурована сеткой из металлических прутьев, которая также навешана лоскутками ткани.

306 Напротив, холма с рисунками группы 3 расположено огороженное кладбище мазаров из сырцового кирпича. От большей части мазаров остались фундаменты, у некоторых сохранилась часть стен, и лишь несколько находятся в удовлетворительном состоянии. На нескольких мазарах таблички с именами погребенных и временем проживания (Абылхайыр ата IX в.; Оспан баба IX в.; Жанкайыр ата XI–XII вв.; Муталип баба XI в.; и др.). У подножья этого же холма пробивается природный источник родниковой воды, к которому в скале пробит колодец пятиметровой глубины. Колодец обложен естественным камнем – песчаником, в виде плитняка серовато-розового цвета, который добывался (-ется) в местных карьерах. Вода из настоящего источника считается целебной, биологически активированной, насыщенной кварцевыми и кремневыми солями. Комплекс Теректы Аулие с древнейших времен и до сегодняшнего дня является объектом активного паломничества.

Самое раннее упоминание об урочище Теректы Аулие имеется в работах Аль-Бируни (XI в.) и относится к рисункам человеческой стопы и конских копыт вблизи водных источников [2, 5]. Наиболее комплексно изучены петроглифы Теректы Аулие.

В целом, исследование Теректы Аулие тесно связано с общей историей археологического изучения Центрального Казахстана. В конце 1930-х годов комплекс изучал академик К.И. Сатпаев. Первые серьезные научные исследования комплекса связаны с именем академика А.Х. Маргулана. Масштабные изыскания на археологических памятниках региона происходили в 1947-1956 гг. В статье А. Х. Маргулана «Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема» [3] опубликованы копии некоторых сюжетов наскальных рисунков Теректы Аулие эпохи бронзы и раннего железа.

Комплексное исследование археологического памятника проводилось в 1990 году археологической экспедицией под руководством З. С. Самашева.

С 1999 по 2001 год под руководством Ж. К. Курманкулова велось исследование комплекса: раскопаны два кургана-ограды, относящихся к эпохе бронзы, и два кургана, датируемых раннемусульманским временем. В 2000-2004 годах изучение комплекса продолжено совместно с учеными Канады и Италии.

Большие усилия к исследованию комплекса приложили научные сотрудники Сарыаркинского археологического института при Карагандинском государственном университете им. академика Е. А. Букетова в рамках проекта «Научно-исследовательские и консервационные работы на святилище Теректы Аулие в Улытауском районе», финансируемого Управлением культуры Карагандинской области в рамках областной региональной программы «Куль-

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

турное наследие 2008–2010 гг.». С 2001 года опубликовано ряд научных работ по комплексу Теректы Аулие.

В 2013 году свет увидело фундаментальное издание по петроглифам комплекса: Самашев З., Байтлеу Д., Ж. Курманкулов. Теректы Аулие – памятник наскального искусства Центрального Казахстана. – Астана: Издательская группа филиала Института археологии им. А.Х. Маргулана в г. Астана, 2013. – 240 с. [4]

Большие усилия в исследовании и популяризации историко-археологического комплекса Теректы Аулие прикладывают научные сотрудники и археологи Национального историко-культурного и природного заповедника-музея «Улытау» Л. А. Сембинова, К. Д. Жакупова и др. Особенная заслуга в изучении комплекса принадлежит директору Жезказганского историко-археологического музея З. С. Чумаковой.

Наскальные изображения Теректы-Аулие наиболее изучены. Специалисты [5;6] их относят к различным эпохам: бронзы (конец II – начало I тысячелетия до нашей эры), сакской эпохи (XII век до нашей эры – первые века нашей эры) и петроглифы средневековья.

Технически изображения Теректы-Аулие выполнены двумя приемами: выбивка (точечная) и прочерчивание. Ранние рисунки выполнены в комбинированной технике (например, корпус и голова быка тщательно выбиты, а рога резко прочерчены). Часто встречаются палимпсесты – разновременные композиции, когда предыдущее изображение служило фоном для последующих.

Репертуар зооморфных петроглифов Теректы-Аулие составляют образы: коня, бактрианов, быков, козлов, оленей, змей, хищника из семейства кошачьих. Последний уникальный рисунок, представляющий собой фантастический образ: гибрид коня и хищника из семейства кошачьих. Кошачьи признаки составляют: спирально закрученный тонкий хвост и трехпалые лапы. Остальные части тела животного совпадают с лошадиными. Трехпалый зверь из Теректы-Аулие имеет аналоги среди изображений на камнях Алтая и Монголии.

С животными связан еще один уникальный рисунок из Теректы-Аулие один из культовых сюжетов: круг, от которого расходится две линии, одна прямая на север, другая – изогнутая на северо-восток. В центре изображен бактриан, а между линиями – антропоморфные животные, два креста, под рисунком начертан человек. Аналоги этого рисунка встречаются в разных регионах Казахстана.

В особую категорию выделяются изображения символических знаков, лунки различной величины, чашевидные углубления и геометрические фигуры, которые служили местом жертвоприношений солнцепоклонников.

Петроглифы эпохи бронзы условно можно разделить на три группы: солярные знаки/солярные божества; изображения боевых колесниц и изображения животных.

Последние выполнены всегда тщательно: проработаны суставы, гривы лошадей, у быков гипертрофированы рога, выделен горб. Фигуры животных выполнены так, что по ним можно определить его вид, несмотря на многослойность композиции (палимпсест). На петроглифах Теректы-Аулие визуаль-

но просматривается смена одного культа животного, другим. Так, культ быка не потерял своего первоначального смысла как быка-производителя со своим астрально-космическим происхождением и отображался на камнях Теректы-Аулие как мужское оплодотворяющее начало, как властелин водной плодотворяющей стихии. Впоследствии он сменился культом коня.

Так, 90% петроглифов составляют изображения лошади, которые относятся именно к эпохе бронзы. Изображения ориентированы на Восток, что связывается с поклонением богу Агни, где голова лошади – визуальное воплощение самого Бога, расстояние от головы до ног лошади – означало Мир, Вселенную, ноги лошади – земной мир, а хвост – «иной» подземный мир.

Две фигурки лошадей выполнены в «сейминско-турбинской традиции» [5, 560] хронологические рамки которой определяются пределами XVII-XIII веков до нашей эры.

Петроглифы сакского времени. Среди изображений травоядных животных особое место занимают фигуры оленей. Наиболее распространены контурные изображения оленей, стоящих на кончиках копыт, с поджатыми ногами или с клювовидными мордами. Аналогичные изображения обнаружены на оленьих камнях, датированных VIII-VI веками до нашей эры.

Петроглифы раннетюркского времени на скалах Теректы-Аулие крайне редки, в основном представлены всадниками. Но, есть уникальное изображение лошади, выполненной в тюркской традиции. Она передана реалистично: длинное узкое туловище с мощной широкой шеей, сужающейся к голове. С горла лошади до задней стороны ушей проведена четкая линия. Этот факт позволил специалистам сделать вывод о том, что вероятнее всего древний художник хотел изобразить процесс «закалывания» лошади. Ведь кочевники умерщвляли животное путем разрезания кровеносных сосудов артерии в области горла.

Наскальные изображения Теректы-Аулие, проходя чередой эпохи неолита, бронзы и прочих вех развития цивилизаций, визуальным образом демонстрируют нам, что святилище Теректы-Аулие не потеряло своего прямого предназначения, существовало довольно долго и даже сейчас является местом паломничества множества мусульман, которые данное место возводят в ранг святых.

Урочище Теректы-Аулие с давних пор притягивает к себе многочисленных паломников. В народе считают, что Теректы отмечено Всевышним, о чем свидетельствует приставка к названию местности Аулие.

Современными целителями – народными лекарями организуются паломнические туры на Теректы-Аулие, которые длятся в основном около двух часов. Существуют определенные правила совершения ритуалов на святилище, представляющие собой синтез языческих культов и мусульманских традиций, описанных М. В. Бедельбаевой:

- испытание целительной воды из священного источника и ритуальное омовение лица;
- семикратное «скатывание» с горки, на плоскости, где размещена космогоническая композиция петроглифов с пересекающим ее желобом, возможно, олицетворяющим «Млечный путь»;

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

– передвижение по священной тропе в гранитных скалах и прохождение узкой расщелины среди камней причудливой формы, что приводит к выявлению «грешников»;

– как знак благополучия или обращения с просьбами к святым используют привязывание лоскута ткани на шест (туг), расположенный в центре панно с зооморфными изображениями и магическим следом ступни легендарного Хазрет-Али, который показывает направление в Мекку;

– горизонтальное семикратное вращение тела человека по поверхности гранитной плиты с наскальными рисунками;

– зажжение семи свечей и сопровождающая молитва на каменной площадке, преобладающей по высоте среди окружающих сопок;

– забрасывание камня через левое плечо, стоя спиной к колодцу, представляющему собой древнюю шахтную штольню;

– молитва на кладбище рядом с древними мазарами и принесение жертвы (животное, платок или кусок ткани, с завязанными в узелок деньгами) [6, 84]. Этот великий ритуал очищения каждый год проходят сотни людей. Трудно представить, сколько их было с энеолита.

Теректы Аулие как крупнейшая в Центральной Азии каменная летопись зафиксировала и сохранила основные исторические вехи эволюции культа коня от неолита до девятнадцатого века, а вместе с ним и важные грани культурного генезиса кочевников-казахов.

\*\*\*

Полевые исследования даже двух крупных «месторождений» казахстанских петроглифов выявили репертуар писаниц и наиболее устойчивые анималистические образы. На основе этого и анализа других имеющихся изысканий, посвященных каменной летописи Казахстана, накопившихся за несколько десятилетий, сведения о которых содержатся в трудах специалистов [7–16], можно сделать вывод о том, что петроглифы есть первейшая визуализация архаической зоолатрии; они, собственно, во многом формируют каркас степного bestiaria, который в дальнейшем будет расширяться и дополняться; самыми распространенными и устойчивыми (следовательно, наиболее значимыми) сюжетами выступают образы копытных животных – быков, горных козлов-теке, коней и верблюдов.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Анималистический код казахской культуры в диаграмме эпох. Сборник материалов по научно-исследовательскому проекту МОН РК 2041/ГФ4 «Традиционные анималистические образы и мотивы в искусстве и культуре кочевников-казахов (древность, средневековье и новое время)». – Астана: Казахский научно-исследовательский институт культуры, 2016. – 208 с.
2. Бедельбаева М. В. Научно-исследовательские и консервационные работы на святылище Теректи-Аулие в Улытауском районе. // Вестник Карагандинского университета. Серия «История. Философия. Право». – 2010. – № 2 (58). – С. 5–11.
3. Маргулан А. Х. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего мотива. // Собр. соч. – Алматы: Дайк-Пресс, 2003. – Т. 3–4. – С. 14–20.
4. Самашев З., Байтлеу Д., Ж. Курманкулов. Теректы Аулие – памятник наскального искусства Центрального Казахстана. – Астана: Издательская группа филиала Института археологии им. А. Х. Маргулана в г. Астана, 2013. – 240 с.
5. От Алтая до Каспия. Атлас памятников и достопримечательностей природы, истории и культуры Казахстана. – Алматы, 2011. – 583 с.
6. Бедельбаева М. В. Святылище Теректи-Аулие как объект неоязыческого культа. // Материалы Всероссийской с международным участием конференции, посвященной 10-летию кафедры религиоведения и теологии АлтГУ: Религия в истории народов России и Центральной Азии. – Горно-Алтайск, 2011. – С. 83–88.
7. Медоев А. Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. – Алма-Ата: «Жалын», 1979. – Ч.1. – 172 с.
8. Марьяшев А. Н., Горячев А. А. Наскальные изображения Семиречья. – Алматы, 2002. – 264 с.
9. Мариковский П. И. В стране курганов и наскальных рисунков. – Алматы, 2005. – 272 с.
10. Маргулан А. Х. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего мотива. / Собр. соч. – Алматы: Дайк-Пресс, 2003. – Т. 3–4 – С. 14–20.
11. Рогожинский А. Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. – Алматы: «Signet Print», 2011. — 342 с.
12. Самашев З. С. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер. 2006. – 200 с.
13. Самашев З., Байтлеу Д., Ж. Курманкулов. Теректы Аулие – памятник наскального искусства Центрального Казахстана. – Астана: Издательская группа филиала Института археологии им. А. Х. Маргулана в г. Астана, 2013. – 240 с.
14. Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука. 1980. – 328 с.
15. Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. – М.: Вост. лит., 2002. – 327 с.
16. Самашев З., Чжан Со Хо, Боковенко Н., Мургабаев С. Наскальное искусство Казахстана. – Астана: Фонд истории Северо-Восточной Азии, 2011. – 463 с.

## 2.4.2 Анималистическая Модель мира скифо-сакского звериного стиля: образы, сюжеты и художественная детерминация материала

**Введение.** Настоящий очерк представляет собой небольшое культурологическое и искусствоведческое осмысление некоторых семантических и иконографических особенностей проявления анималистического кода в историко-культурном ландшафте древних насельников казахских степей.

На фоне все возрастающего интереса к поискам своих истоков и самобытности проблема исследования национальной культуры и духовности кочевников Центральной Азии обозначается особенно остро. Культура каждого народа есть целостная система, основанная на мировоззрении, искусстве, традициях. Обращение к ним, осмысление духовных ценностей, заложенных тысячелетиями ранее и дошедших в той или иной мере до наших дней, позволяет лучше понять самих себя и свое место в общем историческом контексте.

Вероятно, в истории Великой степи нет другой такой эпохи, где анималистический код играл столь определяющую роль, как железный век. Можно без преувеличения сказать, что практически все первое тысячелетие до н.э. в Центральной Азии отмечено властью священных для древних кочевников животных и птиц. Философской и художественной и вершиной архаичной степной зоолатрии стал скифо-сакский звериный стиль. Древние кочевники создали свой собственный язык, основанный на особенной изобразительной системе. Он обладал не просто повышенной художественной выразительностью, но являлся уникальным коммуникативным средством.

Скифо-сакская Модель мира, сформированная в древности на просторах Великой Степи, составляет одну из основ менталитета жителей Центральной Азии и является неотъемлемой частью их культуры и этики. Уникальные духовные основы древних кочевников стали ядром особой мировоззренческой системы, доказавшей свою жизнеспособность. Изучение феномена звериного стиля поможет глубже вникнуть в мировидение кочевников и понять духовные парадигмы современного культурного развития. Творческий потенциал и

художественные принципы кочевников сохранились и трансформировались в образы и понятия, ставшие фундаментом для искусства XXI века.

Современное видение проблемы истоков скифо-сакского звериного стиля предполагает междисциплинарный подход, и здесь важно участие специалистов многих отраслей науки. Историко-археологический метод может быть осуществлен только на основе сравнительного анализа произведений искусства, собранных в хронологическом порядке с огромной по протяженности территории скифо-сакского мира, потому что археологические находки могут быть интерпретированы именно как материальные свидетельства развития творческого сознания.

Более того, для объемной и объективной картины необходимо не ограничиваться только иконографическим анализом, но рассматривать во временной динамике и общем евразийском контексте, так как такого рода феномены как звериный стиль не могли пройти бесследно для последующих эпох. К примеру, исследуя древние степные империи Евразии, специалисты утверждают, что на формирование художественной культуры средневековой Азии повлияли глубокие художественные традиции эпохи ранних кочевников,

С. Г. Кляшторный и Д. Г. Савинов полагали, что соседство двух великих цивилизаций – иранской и китайской определили основные особенности этого искусства, в котором творчески переработаны Танские орнаментальные мотивы и сюжетные композиции Сасанидского Ирана. Традиции скифо-сибирского звериного стиля также не могли пройти бесследно для народов, предки которых участвовали в создании этого феномена первобытного искусства [1, 191].

И, хотя традиционно это маркируется как проблема археологии, мы имеем дело с совершенно другой стороной бытия – искусством как эволюцией творческих способностей. Российский историк и скифолог В. А. Коренько прямо говорит, что трудно объяснить, почему все работы о скифо-сибирском стиле написаны археологами. За последние двадцать лет практически ни одной публикации по данной проблеме не вышло из под пера искусствоведов [2, 147].

Автор настоящего очерка полностью разделяет эту позицию, так как, действительно, не только в России, но и Казахстане все крупномасштабные научные работы, посвященные звериному стилю, принадлежат историкам и археологам, хотя речь идет именно о художественном феномене, стиле. Логично рассматривать стиль как фундаментальное целостное в своем философско-эстетическом единстве явление в искусстве с позиций семантико-семиотического подхода, свойственного искусствоведению.

Искусствознание может высветить совершенно иные грани столь многократно исследованного предмета как звериный стиль. Если в целом иконографический анализ еще может быть осуществлен в формате сравнительно-типологического исторического подхода, то иконология представляет собой более высокий и сложный уровень. В данном случае необходим искусствоведческий инструментарий, так как по В. А. Коренько именно приемы художественного выражения отличают скифо-сибирский звериный стиль от искусства других этнокультурных общностей, где мы также видим обилие анималисти-



ческих образов, но трактованных совершенно иными выразительными средствами [2, 148].

Базирующаяся на мощной культурфилософской платформе возможность проникнуть в специфику природы художественного языка звериного стиля есть своеобразный «код доступа» к тайнам генезиса этого феномена. Если же продолжать в том же духе, что и прежде, то нет ни одного шанса продвинуться дальше в наших попытках выяснить, что же именно в зверином стиле превращает его из весьма удачного «дизайнерского» решения древних кочевников в своеобразное ядро культурной памяти их потомков.

Культурфилософский и искусствоведческий аспекты художественных традиций сакской эпохи имеют существенное значение в решении вопросов, имеющих прямое отношение к происхождению и развитию уникальных в своей самобытности кочевых культур Центральной Азии, помогает отследить и определить пути этногенеза и культурных взаимосвязей, лежащих в основе развития современной казахстанской художественной традиции.

Звериный стиль по праву занимает особое место в сокровищнице мирового искусства не только ввиду самобытной иконографии, но как образец художественного осмысления уникального хронотопа, присущего общности разных этносов, объединенных одним смысловым полем. Археологические исследования доказали, что в центральноазиатском пространстве звериный стиль может быть выражен более или менее ярко, но он – неотъемлемая часть всего мира кочевников континента.

Более того, имея в целом конкретные временные рамки, он самым существенным образом повлиял на формирование новых иконографических систем, транслируя в них архетипические духовные константы. Основными вопросами здесь для нас выступают следующие моменты: что же именно лежит в основе столь широкого географического проявления и такой мощной художественной выразительности; где находятся истоки «звериной» символики; и как далее звериный стиль повлиял на художественно-образную выразительность культуры номадов?

**У истоков.** Полагаем, для скифо-сакского звериного стиля «точкой отсчета» является андроновская культура. Специалисты считают, что древнейшими насельниками Казахстана являлись индоиранские племена. В эпоху ранней и средней бронзы, охватывавшую II тысячелетие до н.э., проживали андроновские племена [3, 19]. Хотя речь идет о территории Казахстана, можно смело утверждать справедливость этого практически для всего центральноазиатского региона.

В орбите андроновской существовало немалое количество местных культур, имеющих свои специфические признаки, но все они были участниками одного этногенеза. Андроновцы обладали ярко выраженной этнокультурной спецификой, которая явилась исходным этнокультурным субстратом в этнических процессах [4, 77]. Этническое разнообразие явилось логическим итогом мощных передвижений индоариев в III тыс. до н.э. Большинство историков сходится во мнении, что носители андроновской культуры – индоиранцы [3, 21].

Андроновская культура сменила мелкие незначительные очаги, постепенно осваивая все новые территории, объединяя их общим типом хозяйства и социального уклада. Ее справедливо считают периодом расцвета бронзы и железа в Минусинской котловине, Алтае, Туве. Также уникальным явлением андроновской культуры является создание великого нефритового пути эпохи бронзы. Этот путь один из самых длинных путей древности. Он шел от Прибайкалья, пересекая Обь, Томь, Омь, Иртыш, Уральские горы, достигая Камы и Волги. Соединил андроновскую Сибирь с Восточной Европой [5, 28]. «Путь бронзы» дал начало мощному культурному трафику, пересекающему огромные территории континента и сделавшему Центральную Азию своеобразным центром, узловым соединением.

Нам важны причины особой выразительности звериного стиля, поэтому целесообразно обратиться к археологическим реконструкциям женского костюма андроновской эпохи. Мы рассматриваем артефакты, принадлежащие кругу памятников, расположенных исключительно на территории современного Центрального, Северного и отчасти Восточного Казахстана, то есть в наиболее древних очагах андроновской культуры. В фокусе только металлопластика, и она представлена в основном только бронзовыми украшениями.

До бронзы и наряду с ней Ш. Ж. Тохтабаева отмечает, что дополнительно к уже имевшимся украшениям из костей и рогов животных, раковин и плодовых косточек, камня и керамики, которые стали основой для развития пластики и чувства ритма, в этот период появляются серьги, браслеты, кольца, застёжки, амулеты и гривны [6, 28]. Это означает, что совершенствование техник металлообработки стремительно продвигалось.

Согласно реконструкциям казахстанского археолога Э. Р. Усмановой, все рассматриваемые ею артефакты, принадлежащие Синташтинско-петровской, Алакульской, Федоровской локальным андроновским культурам, используют только геометрическую символику. «Андроновцы – геометры по своему мышлению», – отмечает археолог [7, 26]. Все имеющиеся бронзовые фрагменты художественного металла, составляющие костюм и головной убор, украшены только геометрическими символами, как одиночными, так и объединяющимися в орнамент.

В конце III и даже еще в конце II тыс. до н.э. не наблюдается никаких признаков появления звериного стиля, но, тем не менее, уже есть предпосылки к формообразованию, которое впоследствии станет основой звериного стиля. В могильнике Икпень I (могила 18) найдена, так называемая, «очковая» подвеска, которая напрямую перекликается со знаменитым казахским орнаментом «қошқар мүйіз». И хотя это еще не звериный стиль, но мы наблюдаем пусть еще незначительные качественные стилистические изменения, обусловленные начинающейся трансформацией художественного сознания.

Особого внимания заслуживают круглые и округлые декоративные бляхи, как «наиболее массовый вид украшений в археологических раскопках эпохи бронзы» [6, 29]. Во всех евразийских андроновских культурах всегда повторяется один и тот же геометрический паттерн, основу которого составляет вписанный в круг крест самых разных модификаций, от классического рав-

ностороннего до свастики. Причем в могильниках северного и центрального Казахстана преобладает символ стилизованной звезды, в раскопах Восточного Казахстана и отрогов Алтая чаще всего присутствуют кресты.

Особенно интересен могильник Джангильды 5, п. 56, так как бляхи, найденные там, отличаются необычным орнаментом в виде сплошных кругов, вписанных друг в друга, многократно усиливая движение по окружности. Э. Усманова называет их «андроновскими мандалами». «Круглая бляшка включает в себя орнамент, четко выраженный в знаковом отношении, и играет некую роль плоскости для демонстрации символов, отвечающих в знаковом андроновском «кодексе» за реализацию отражений картины мира», – подчеркивает исследователь [7, 89].

Сакральных геометрических символов, имеющих глобальное значение для культуры, немного. Можно сравнить их с буквами алфавита, посредством которых возможно выразить все, что угодно. Несмотря на то, что андроновцы знали и успешно использовали их все, они особо почитали именно круг. Это важно в контексте формирования звериного стиля как художественной ментальности, так как круг (окружность) всегда имел значение вечного движения, бессмертия. Именно поэтому впоследствии метафизической и художественной доминантой сакского звериного стиля станет круг как композиционная константа.

«Существует глубокий, понятный даже животным страх перед микрокосмической свободной жизнью в пространстве, перед самим пространством и его силами, перед смертью, как и другого рода страх: страх за космические потоки существования, за жизнь, за направленное время», – высказывался о специфике мировоззрения кочевников О. Шпенглер [8, 340]. Исходя из этого, замкнутая округлая или приближающаяся к ней композиция с точки зрения звериного стиля есть символ бесконечности, освобождения от «проклятия» Времени. Поэтому временная вертикаль у древних кочевников трансформируется в кольцо. Отсюда и превалирование тех или иных типов украшений (гривны, браслеты, кольца), а также, что гораздо важнее, сюжетная компоновка.

Примерами могут служить гривна исыкского Золотого воина или золотая бляха из сибирской коллекции Петра I в виде свернутой в кольцо пантеры, представляющей классический образец звериного стиля VII века до н.э. «Искусная стилизация и обобщение природных форм создают четкий силуэт, а ясность и простота вместе с гармонией рождают в высшей степени выразительный образ», – говорит Е. Ф. Королькова [9, 90].

Змея, кусающая свой хвост или фигура хищника семейства кошачьих, вписанная в окружность, есть Уроборос – один из древнейших символов человечества, по сути, архетип. Поэтому этот доминирующий в сакском зверином стиле мотив нельзя рассматривать только как художественную данность. Это свидетельствует о широте мировосприятия и включении центральноазиатских кочевников в индоарийскую ментальную общность [10, 97]. Также и эта и другие композиционные единицы были призваны маркировать не только духовные, но и сугубо материальные сферы, к примеру, социальные (жрецы,

воины), подтверждая мысль о том, что «ядро любой культуры основано на синтезе архаических и постоянно обновляющихся пластов и включает механизмы воздействия на социальные институты» [11, 79].

Невозможно представить себе целостную картину рождения и развития стиля только на основе единичного примера. Более масштабное видение может дать изучение петроглифов в художественном контексте. Обращаясь к подобным свидетельствам, мы можем проследить иконографические перемены. Сравнительно-описательный анализ изображений как исторической данности в данном случае несостоятелен, наиболее объективен качественный контент-анализ семантики и образного языка.

3. Самашев выделяет сейминско-турбинский археологический феномен, связанный с «высокотехнологичной для своего времени палеоэкономикой общества горняков, металлургов и искусных мастеров-ремесленников, а также воинственных скотоводов-коневодов, пастухов, и характеризует высокий уровень их изобразительной деятельности» [12, 42]. Этот период характеризуется многочисленными сюжетами военного и бытового содержания, где все же преобладают именно военные. Это обусловило доминанту значительных «сильных» образов: быков, жеребцов, козлов, а также боевых колесниц.

То есть на пике «популярности» не просто «представители местной фауны», но значимые символы, возглавляющие семантическую пирамиду. Причем, исследователи единодушно отмечают существование своеобразной надстройки к основной художественно-образной линии – изображения лошадей в «сейминско-турбинском стиле» (середина II тыс. до н.э.). Логичен вывод о выделении всадничества как военной аристократии как особой социальной прослойки и активации процессов милитаризации социума.

Окончательное сложение на территории Казахстана кочевой формации к началу I тыс. до н.э. укрепило образ коня в иконографической системе на мировоззренческом уровне. Это, в свою очередь, повлекло изменения в прикладном искусстве, рождая новые его виды, – художественный металл, связанный с убранством боевого коня. Снаряжение и параллельно украшение коня имело не просто утилитарный социальный смысл, но персонифицировало самого всадника. Физическая и духовная сохранность коня определяла жизнестойкость самого хозяина.

А. К. Акишев подчеркивает, что «в скотоводческой аксиологии индоевропейцев лошадь была важнейшим животным. От них, впервые освоивших коня, многие имена, коневодческие термины и мифы об этом животном восприняли народы континента. Доказано, что в космологии всех индоевропейцев конь связывался с серединой троичной модели, с Солнцем, огнем и солярными богами; с Мировым деревом. Саки Семиречья осмысливали образ коня именно таким образом» [13, 31].

В I тыс. до н.э. процессы массовой миграции идут на спад, и окончательно складывается скифо-сакская кочевническая общность, и, как следствие, формируется звериный стиль. З. Самашев уточняет, что границы сакского мира расширились вплоть до Енисея и западного Китая, и выделяются особые са-

кральные центры – Семиречье, Чиликты, Иссык-куль и Минусинская котловина [12, 44]. В петроглифике этот период обозначен достаточно четко и легко идентифицируется по специфической иконографической системе.

Тематический набор животных практически не меняется с андроновского времени, зато однозначно прослеживается трансляция семантики звериного стиля в привычные образы. Это не просто изображения, но структурированная Модель мира. Понятно, что сама техника петроглифов очень специфична и не располагает обширной художественной палитрой, но даже в таком виде звериный стиль наличествует однозначно и бесспорно.

Специалисты отмечают, что петроглифы сакской эпохи как в зеркале отражают реальное положение вещей, передают организацию Космоса вместе с самой формой образа. Также ярким примером таких сопоставлений являются изображения хищных птиц на скалах Ешкиольмеса и Маймера, с поразительной точностью повторяющие раннескифские чиликтинские и жалаулинские золотые бляшки, где они представлены с повернутыми назад на фоне корпуса головами, а когти трактованы в виде круглых элементов [12, 59].

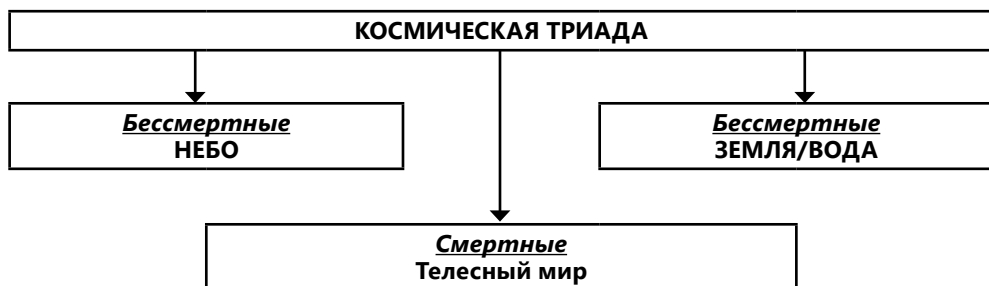
В сравнении с другими периодами, сакский характеризуется малым количеством петроглифов в зверином стиле, их немного, и они очень самобытны. Судя по всему, петроглифы в силу своего художественного своеобразия, не позволяя звериному стилю проявиться в полной мере, и поэтому в номадической картине мира акцент переносится на мобильные формы изобразительного искусства, воплощаемые в металле, кости и дереве.

Примечательно, что звериный стиль представлял собой монолитную гармоничную структуру, сформировавшуюся в результате материальной и духовной эволюции человека. Все, что в какой-либо мере нарушало эту гармонию, основанную на особенностях образа жизни, отторгалось.

В данном случае статичные неподвижные скалы и камни ограничивали свободу кочевников. На физическом уровне, это, конечно же, не ощущалось, но на духовном шло вразрез с мироощущением кочевников. К тому же мертвый камень не мог стать здесь носителем идеи, ядро которой составляла скорость, точность и тяга к совершенству. Идеальным материалом, отвечающим всем потребностям древних кочевников, стал металл, сам по себе символизирующий эволюцию, и наилучшим образом воплотивший дух времени.

Звериный стиль ранних кочевников Центральной Азии был квинтэссенцией ментальных констант, идеальным образным языком для описания картины мира кочевников, несмотря на все этническое разнообразие. Анализируя стиль через его иконографию, мы можем восстановить, дополнить, подтвердить или опровергнуть исторический контекст, и тем самым реконструировать собственную культурную память.

**Образно-сюжетные модели.** Если миф считается спрессованной сакральной историей этноса, то звериный стиль является спрессованным мифом. Тогда, как и в любом космогоническом мифе должна быть структура, которую можно понять. Если представить скифо-сакскую Модель Мира на «космическом» уровне, то получится следующая схема [14, 343–344]:



318

Сообразясь с этой схемой, все художественные образы звериного стиля четко подразделяются по своим зонам, образуя в итоге земной эквивалент космической модели.



Но здесь не все так просто. Общая дифференциация животных на зоны влияния выглядит именно так, однако есть специфические существа, являющиеся одновременно персонификацией двух зон мироздания, соответственно, обладающих свойствами обоих миров, обычно призванных объединиться против третьего. В данном случае Триада превращается в Дуаду, где Смертные противостоят Бессмертным.

Визуально это можно было выразить только двумя способами:

- реальные животные: хищные птицы, символизирующие способность летать в небе и нести смерть, т. е. совмещающие небо и землю как две зоны небытия. Или хищные животные семейства кошачьих, особенно снежные барсы, живущие высоко в горах и убивающие без жалости, также объединяют разные плоскости;

- синкретические образы, также символизирующие два мира и наделенные сверхъестественными способностями.

Согласно исследованиям А. К. Акишева, сакский сакральный «бестиарий» выглядит так [13, 30]:

I. Хищные:

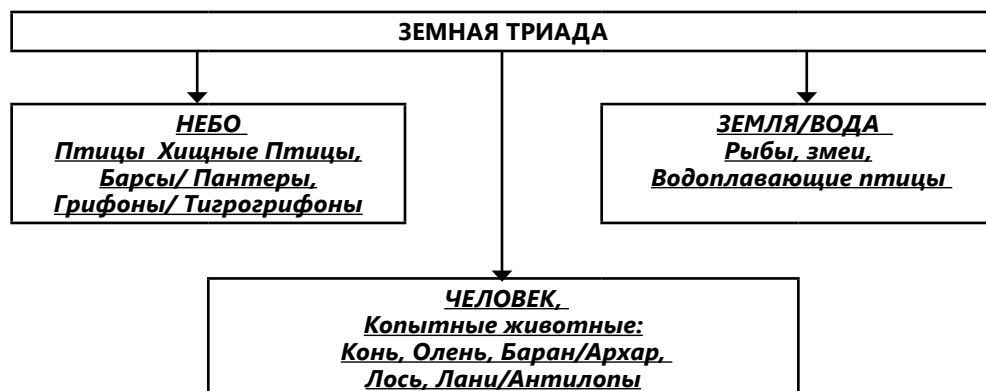
- 1) синкретические (тигрогрифон (тигр+крыло, птица);
- 2) несинкретические (тигры, волки, грифоны)

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

### II. Нехищные:

- 1) синкретические (коне-птице-козлы, коне-птице-олени);
- 2) несинкретические (кони, птицы, козлы, архар, лоси).

Тогда расширенная схема будет следующей:



319

Исходя из схемы А. К. Акишева, синкретические черты были присущи не только образам, персонифицирующим зоны бессмертия, но и телесный мир. Это объясняется развитостью мышления, а также широтой мировосприятия древних кочевников. Звериный стиль не был застывшей статичной формой, напротив, он, как и его создатели, отличался гибкостью и динамикой.

Стремление обрести бессмертие всегда отличало тех, кому это изначально не дано. Но звериный стиль «изобрел» особые формулы, позволяющие достичь желаемого, перенеся «театр военных действий» из материальной земной плоскости в сакральную посредством особого зооморфного кода. Одним из примеров такого совмещения являются образы крылатых копытных: коней, оленей или архаров. Несмотря на то, что они олицетворяют собой смертность телесного мира, наделение их крыльями автоматически переносит эти образы на качественно новый уровень.

В целом же, все образы можно подразделить на два основных вида: *антропоморфические* и *зооморфные*. Причем первые значительно уступают вторым по «популярности». Это не означает, что их и вовсе нет, но доля антропоморфических изображений неизмеримо меньше, чем зооморфных. Это значит, что в скифо-сакской Модели мира животные и люди не только имели равные позиции, но и мыслились как своеобразное целое, нечто взаимозаменяемое.

Но с точки зрения формирования Космоса, животные превалировали, так как их жизненный цикл был гораздо меньше, и человек мог воочию увидеть, каким образом свершается сакральное таинство круговорота жизни. Можно констатировать, что все упомянутые животные и птицы не просто были «тотемными» символами, но составляли определенный замкнутый универсум. Соответственно, и каждый образ наделялся особым смыслом и был частью Космоса, созданного человеком.

Помимо образного ряда звериный стиль как целостное художественное явление не мог быть целостен без сюжетной классификации. Это тоже является неотъемлемой частью стиля, его главным «узнаваемым» параметром. Образ сопрягался с сюжетом посредством уникального новаторского композиционного решения, что и выделяет скифо-сакский звериный стиль из многих художественных способов «изображения животных», встречающихся повсеместно практически в любой древней культуре.

320 Скифо-сакская металлопластика представлена в основном одно- и двухфигурными композициями. Для однофигурных свойственны такие сюжетные мотивы как статичное состояние (спокойно стоящая фигурка), бег (галоп, полет) и, так называемые, поверженные, то есть образ, находящийся в предсмертной агонии на пороге небытия. Двухфигурные композиции чаще всего представлены сценами борьбы (противостояние) и непосредственно терзание.

Существует также особая сюжетная линия, известная как антитетическая, суть которой в противопоставлении фигур животных (как правило не более двух). «Одними из наиболее традиционных в искусстве Древнего Востока были антитетические композиции (иногда их называют также «геральдическими», уподобляя тем самым изображениям на средневековых гербах, – однако такое их наименование приписывает древним композициям функцию, им вовсе не свойственную», – отмечает Е.В. Переводчикова [15, 55]. Этот сюжет появляется гораздо раньше, чем сцены терзания, наиболее распространенные не ранее V в. до н.э., отмечая своеобразный пик расцвета звериного стиля.

Если рассмотреть подробнее однофигурные композиции, можно заметить, что в основном это спокойно стоящие парнокопытные животные. Они могут быть самостоятельными образами, навершиями жезлов или головных уборов. В любом случае это, как правило, объемные фигурки, в отличие от галопирующих животных, которые представлены в виде блях.

Изображения хищников чаще всего тоже представляют собой только бляхи, то есть двумерные образы и практически не встречаются как круглые трехмерные фигурки, только разве что как часть жертвенников или алтарей. Причины этого до сих пор не выяснены, но, возможно, будучи персонификациями Верхней и Нижней зоны мироздания, то есть символами смерти, их двумерность гарантировала хоть небольшую, но защиту для трехмерных смертных копытных, символов Срединной плоскости. Мы имеем в виду то, что звериный стиль был для ранних кочевников именно визуализированным Космосом, объективной реальностью, а не художественным вымыслом.

Отдельно хотим обратить внимание на композиционную специфику однофигурных сюжетов. Примечательно, что здесь можно выделить некоторые закономерности. Несмотря на то, что все образы в любом случае компактно «вписаны» в конкретные геометрические фигуры (треугольники, квадраты, трапеции и т.д.), чаще всего именно хищники «завязаны» в кольцевую структуру. Есть и изображения парнокопытных, скомпонованных в кольцо, но хищники преобладают.



По А. В. Доминяку, в плоской односторонней металлопластике можно выделить три структуры: концентрически-кольцевую, горизонтально-векторную и вертикально-векторную [16, 63]. При этом они могут совмещаться или замещаться, что, скорее всего, есть результат внутренних смысловых трансформаций, где более ранняя концентрически-кольцевая структура переходит в горизонтально-векторную. Здесь для нас самым важным является изменение художественного видения, которое в свою очередь, выступает свидетельством генезиса стиля как целостной ментально-образной установки.

Так, понятным и оправданным становится факт первичности и последующей доминанты зооморфных образов над антропоморфическими. Также именно здесь может быть целосообразно искать причину последующего угасания звериного стиля. Мы имеем в виду своеобразный трансферт важнейших констант, осуществляющийся медленно, но верно. И здесь смена композиционных стилевых моделей становится искажением парадигм и утратой сакрального смыслового ядра.

Нечто подобное описал А. Х. Маргулан: «Для раннего периода звериного стиля характерен реалистический образ животных. Они изображены в агрессивной и оборонительных позах. Позднее мастера начинают изображать их свернувшимися, в так называемой утробной позе. Дальнейшее развитие искусства идет по пути стилизации, и изображения животных постепенно превращаются в орнаментальные мотивы» [17, 39]. Ученый верно уловил скрытые процессы, происходящие внутри самого стиля, но в силу иного научного видения (не искусствоведческого) определил кольцевую или утробную позу как более позднюю, чем сцены терзания, что не соответствует действительности.

Выше мы рассматривали причины, определившие семантику круга, кольца как едва ли основной композиционной модели в зверином стиле. Учитывая, что корни этого стоит искать еще в андроновской эпохе, логично предположить, что кольцевая форма первична. Дальнейший перевес в сторону горизонтально-векторной формы можно рассматривать не только как иконографическое развитие стиля как такового, но и иконологическую трансформацию замкнутой концентрической системы в разомкнутую координатную плоскость, произошедшую под неизбежным культурным влиянием извне.

Пристального внимания заслуживает наиболее специфичное явление в зверином стиле: сцены борьбы и особенно терзания. Это именно то, что делает скифо-сакский звериный стиль уникальным символически-знаковым кодом, отмеченным высокой степенью художественного мастерства. Здесь важно абсолютно все: сакральный смысл, композиционная моделировка и особый образный язык.

Сюжет терзания в зверином стиле как никакой другой постоянно привлекает исследователей из разных областей гуманитарной науки. Ему посвящены отдельные монографии, и этот неослабевающий интерес доказывает, что это и есть один из ключевых параметров «скифской загадки».

В данный момент существует три основных концепции, преследующих цель интерпретировать семантику терзания: тотемическая, магическая и мифологи-

ческая. Мы согласны с анализом Е. Ф. Корольковой, представлявшей это следующим образом [18, 129]:

- сцена терзания как отражение борьбы двух тотемов предков-родоначальников в образах животных;
- сцена борьбы и (или) терзания как традиция наделения владельца предмета с этим изображением магическими свойствами дерущихся животных, их силой и решимостью;
- терзание как мифологическая концепция противостояния противоположностей.

322

Здесь наиболее объективна третья позиция, так как в фокусе внутренний иконологический смысл, а не поверхностная композиционная интерпретация. Мы полагаем, что это лишь условное разграничение, преследующее цель хоть как-то идентифицировать конкретные образы. Первые две концепции способны органично дополнять третью, ничуть не умаляя или меняя ее значение или ценность. Опираясь на эту классификацию, есть смысл исследовать эту тему дальше, не ограничиваясь уже общеизвестными фактами. Е. Е. Кузьмина одна из первых связала мотив терзания с астрономией и астрологией, потому что сако-скифы рассматривали сцены терзания как идейный символ весеннего возрождения и царского могущества [19, 9].

Терзание есть не просто статическое противостояние, но действие, яростная схватка, борьба не на жизнь, а на смерть. Чаще всего это хищники и парнокопытные животные, которые связаны не только композиционно, но и по смыслу. Они равноправные участники сакрального действия и сами творят свой Космос, включаясь в древнейший ритуал возрождения через смерть. Поверхностный взгляд на этот сюжет даст представление о происходящем как фатуме, неумолимой судьбе, жестокости бытия. Вдумчивый анализ высветит иной смысл, гораздо более глубокий, можно сказать, фундаментальный.

Мы убеждены, что терзание в контексте звериного стиля есть искупительная жертва, обусловленная необходимостью, элемент круговорота, философский концепт. Вертикальный мир разделен на плоскости или уровни, границы между которыми только кажутся непроницаемыми. Руководствуясь принципом «рожденный ползает, летать не может», мы наблюдаем четкую персонафикацию космических зон группами животных-символов. Тогда сцены противостояния подтверждают жесткое разграничение «сфер влияния», а мотив терзания как раз есть способ преодоления барьеров пусть хотя бы и через смерть.

В реальном мире и времени ни у кого не возникнет повод усомниться в целесообразности законов природы, а в вымышленном, или лучше его представлять как параллельном, мире звериного стиля терзание есть магический ритуал, основанный на понимании и принятии своего предназначения.

Парнокопытное животное как смертное существо когит или терзает хищник, или птица или пантера (лев/барс). Иногда это синкретическое существо, чьи смертоносные качества усиливаются еще больше. Здесь сталкиваются смерть принимающие и смерть несущие. Будучи поверженными более сильными и обладающими иными качественными характеристиками персонажами, копытные становятся добычей и через это своеобразной частью иного мира. Но это все лишь элемент, часть общего процесса, имеющего кольце-

вую замкнутую структуру, так как и хищники не гарантированы от нападений себе подобных, то есть на силу всегда найдется иная сила.

А. Т. Толеубаев описывает чрезвычайно интересный артефакт, извлеченный из Шиликтинского сакского кургана Шиликты-2. Там, в золотой бляхе мы видим изображение беркута-орла в смертельной агонии. Одно крыло приподнято, голова повернута в направлении ранившей его змеи, хвост опущен, раненая лапа прижата к телу. В этом сюжете отражено мировоззрение саков, где отображается борьба двух начал, земного и небесного, борьба представителей двух стихий – земли и неба [20, 509].

Здесь хищник беркут-орел как персонификация Неба побежден змеей, хтоническим существом. На самом деле мы находим тут очень важное свидетельство, подтверждающее нашу концепцию терзания как «базовой» концептуальной модели звериного стиля. Помимо того, что однозначно противостоят Срединной плоскости относительно Неба и Земли/Бездны/Воды, здесь еще налицо антитеза Верха и Низа, борющихся между собой с переменным успехом.

Учитывая, что мотив когтящего змею крылатого хищника тоже достаточно распространенный сюжет, и не только в скифскую эпоху, но и много позже, логичен вывод, что здесь мы сталкиваемся с визуализацией глобального философского принципа «что вверху, то и внизу». А это уже свидетельство приобщения не только к индоиранской, но к индоарийской мировоззренческой традиции.

Получается, что скифо-сакская Модель мира не застывшая «мертвая» формула, а подвижная гибкая структура, и воплощающие ее образы и сюжеты не просто «цитаты», заимствованные из соседних культур, но полноценные элементы, конструирующие самобытную сакскую духовно-эстетическую концепцию.

Помимо основных образных моделей, с одной стороны формирующих звериный стиль, с другой, это осуществляют стилиевые особенности как художественный язык. Еще в первой половине XX века было определены основные иконографические максимы, до сих пор неоспоримые в своей объективности и актуальности.

Принципиально важным было выделить то, что отличает звериный стиль от «изображения зверей». «Скифские звери отличаются от прочих, прежде всего, способом моделировки поверхности тела. И тело животного в целом, и отдельные его детали – ноги с копытами или когтями, рога оленей, клюв хищной птицы, глаза, уши, пасть зверей – составлены из сходящихся под углом плоскостей. Эти плоскости образуют крупные грани с острыми ребрами, на которых создается неповторимая, свойственная только скифскому звериному стилю игра света и тени», – отмечал историк и археолог М. И. Ростовцев [15, 20]. Конечно, главная причина художественного своеобразия звериного стиля не в эффектах света и тени, но в смысловом потенциале, вложенном туда древними кочевниками. Если рассматривать звериный стиль с точки зрения искусствознания, то немедленно возникает вопрос о стилизации и уровне владения ею в скифо-сакскую эпоху.

Стилизация как таковая представляет собой осознанное намерение художника, имеющее целью формообразование. Мы говорим здесь о стилизации как о *творческом методе*. Если попытаться отследить генезис стилизации, то увидим, что ее высшие проявления приходились на первобытную эпоху и на XX век, хотя каждый художественный стиль в той или иной степени использовал эти принципы. Декоративно-прикладное искусство как древнейший вид искусства всегда представляло собой основной «плацдарм» для развития стилизации. Отсюда следует, что культуры, воспринимающие прикладные искусства как особое художественное явление и сознательно развивающие их, стремятся таким образом сохранить свою культурную память.

Именно это имел в виду Дж. Рескин, когда писал: «но мы никогда не достигнем выдающихся успехов в декоративных рисунках. Их обычно создают народы, от природы обладающие великими умственными силами, но не обремененные массой разнообразных проблем и забот, народы, живущие среди естественных красот природы» [21, 48]. Это в полной мере справедливо для древних кочевников Центральной Азии и звериного стиля.

Обращаясь к основным стилистическим характеристикам сакской металлопластики, можно выделить следующее:

- увеличение некоторых частей тела животного, чтобы подчеркнуть некие качества, считающиеся наиболее важными и несущими основную смысловую нагрузку (например, чрезвычайно большие рога у оленей, практически размером с тело);
- гипертрофия конкретных органов у хищников разного рода (преувеличенно большие когти, зубы, клювы или глаза);
- «перекручивание» тулова животного в S-образную форму;
- совмещение сразу нескольких частей тел разных существ как определенных элементов, призванное персонифицировать Модель мира (например, Ульское навершие).

Два последних пункта заслуживают более пристального внимания, так как являются не только основными композиционными приемами сакского звериного стиля, но и, собственно, его базовой философской платформой. Разберем их подробнее.

S-образная композиция встречается повсеместно во всем скифо-сакском мире и охватывает весь сакский бестиарий. В целом, такая поза характерна для копытных животных, хотя изображения хищников также наличествует, но гораздо реже. Практически все исследователи отмечают, что в основном такие образы сосредоточены на территории Центрального и Южного Казахстана, Алтая и Южной Сибири.

Неоднократные попытки разгадать смысл и предназначение такого странного композиционного маневра вывели изучение семантики и художественного своеобразия звериного стиля на совершенно новый уровень. По нашему мнению, здесь важным является анализ Р. С. Минасяна, который вслед за С. И. Руденко опирался на позицию мастера как исполнителя, имеющего дело с реальным материалом, металлом или деревом.

Первичную роль имеет именно материал, диктующий и образ, и его стилистику. Поэтому объемное изображение предполагает оперирование

3D-моделями и их мысленными проекциями. Ограниченность в выразительных средствах подвигла древних художников на «определенные искажения и деформации при совмещении двух ортогональных проекций» [21, 32]. Минасян считает, что, имея дело с объемным изображением, мастер был вынужден сначала делать предварительную модель в мягком материале, где «перекручивание» как пластический прием давало возможность создать трехмерный образ, «а S-образная ритмическая линия сохраняла тем самым анатомию животного» [22, 33]. Важным является также то, что Р. С. Минасян уверен, что такой прием мог быть «изобретен» только мастером по художественному металлу, то есть литейщиком, а потом уже и резчиком. Здесь мы опять сталкиваемся с главенством материала над художественной идеей, где последняя подчиняется первому.

В смысловом же отношении мотив «перекручивания» транслирует в изображение идею смертности, в частности момент перехода из одного состояния в другое. Линия, условно разделяющая одно тело на две части, не вертикаль, но диагональ, подчеркивающая динамику, активность действия как «здесь и сейчас». «Диагональная или наклоненная линия под углом в 45 градусов будет восприниматься как промежуточное состояние между жизнью и смертью», – подчеркивает А. Кажгали [23, 14–15].

Позже этот композиционный прием станет едва ли не самым важным моментом в теории орнамента кочевников Центральной Азии, особенно казахов. А. Кажгали говорит так: «в орнаменте диагональная линия есть ключ ко всем вратам и тайнам. Также совершенно очевидно, что диагональная линия в орнаменте адекватна по функции и значению зоне перекручивания туловища терзаемого копытного животного в иконографии скифо-сибирского звериного стиля» [23, 15]. Несмотря на то, что «перекрученное» животное представлено само по себе или вкупе с терзающим его хищником, значение всегда одно: совмещение двух плоскостей как двух миров или уровней сознания.

Напомним, что другим ключевым стилистическим моментом звериного стиля является совмещение сразу нескольких частей тел разных существ. Это очень интересный и специфический прием в стилистике звериного стиля, так как демонстрирует чрезвычайно высокую степень гармонизации идейного единства и художественного метода.

До сих пор не найдено однозначного объяснения этого феномена, однако, версия о глубоком понимании саками принципов парциальной магии здесь наиболее вероятна. Помимо маркирования какого-то конкретного предмета символами разных миров, как например, в Ульском навершии, в зверином стиле саков Казахстана существуют совершенно уникальные артефакты, где элементы двух животных одного уровня бытия помимо собственной смысловой нагрузки одновременно создают образ существа другого мира. Так в могильнике Шиликты–2 кургане–1 мы наблюдаем подобное, где «шеи зеркально расположенных мордами друг к другу горных козлов являются одновременно крыльями птицы» [24, 201].

В любой древней культуре изображение непременно несет смысловую нагрузку, таков и скифо-сакский звериный стиль, однако, именно уникальный ху-

дожественно-образный язык выделяет его из остальных способов визуального воспроизведения животных. Сакский творческий метод запечатлен во многих материалах, коже, войлоке, дереве, но особое значение все же имеет металл. Удивительно, что звериный стиль как художественное действо легко сопоставим с языком как таковым, где усиление и акцентирование также осуществляется с помощью гипербол и метафор. Здесь же, благодаря уникальной художественной кодировке, мертвый материал оживает и «говорит», применяя те же способы, что и в лингвистике: преувеличение, сравнение, олицетворение.

326 Животные не столько изображаются, сколько создаются, проектируются согласно неким формулам или принципам, то есть значимыми являются не сами звери, но звери как мыслеформы. Прекрасным примером этому может служить детский конструктор, где смысл заключается не в восприятии конкретного возводимого объекта, а в осознании мира, заключенного в этом образе.

Руководствуясь фундаментальными философскими концептами, где Макрокосм отображает во всей своей силе и целостности в Микрокосме, как семя изначально несет всю информацию о будущем растении, так наиболее значимых с точки зрения древних мастеров элементов, вполне достаточно, чтобы наделить артефакт силой разных уровней бытия. Это позволило сакам моделировать свой мир в любом материальном проявлении, будь то оружие, украшение или одежда.

Чрезвычайно емко об этом сказал М. С. Каган: «Предметом отражения и познания был не объективный мир как таковой, а мир как ценность, мир очеловеченный, одухотворенный, рассмотренный в неразрывной связи с человеческой жизнью. Эту форму сознания мы имеем все основания называть художественно-образной, ибо из нее выростала вся художественная деятельность древних людей и именно она осталась поныне почвой художественно-творчества» [25, 181].

**Скифский Олень.** Любая система должна иметь четкие параметры и координаты, отслеживаемые во времени и пространстве. Звериный стиль на пике своего совершенства имеет известные ограничения во времени: VII–VI вв. до н. э. и затем постепенно растворяется в новых художественно-образных традициях к концу III в. до н. э. В пространственном же фокусе мы можем опереться только на определенные художественные образы и их формы, воспринимая их как «формулы», чтобы проследить генезис стиля с их помощью.

Исследование общности и трансформации звериного стиля в Центральном-Азиатском регионе, высвечивает некий алгоритм, который находится в основе художественно-образного строя и, собственно, творит сам стиль. Это – особая иконография, распространяющаяся на все образы без исключения, а не какой-то конкретный персонаж. Конечно, можно без труда выделить группу животных, являющихся безусловными «лидерами» по популярности, однако, все они без исключения, подчиняются единой художественной трактовке [26, 434].

Животные и птицы абсолютно узнаваемы, их идентификация не вызывает сомнений, но они словно родственны друг другу, несмотря на очевидную

разность – травоядные и хищники, к примеру. Их тела схематизированы и стилизованы строго определенным образом, нет никаких отступлений от канона. В свое время это отметил Э. Герцфельд, он сравнивал образы различных животных между собой и выяснил «сколь мало они отличаются друг от друга». Так же он первый выделил некую абстрактную структуру или признаки, свойственные произведениям искусства, а не фауны или флоры. Подобного рода признаки, общие для разных изображений, можно назвать «изобразительными инвариантами» [15, 25].

Современная наука характеризуется своей синтетической междисциплинарной природой, поэтому неслучайно термин «инвариант» в равной степени принадлежит и точным наукам и искусствоведению. В данном случае подобным инвариантом является именно изобразительный канон, неизменный ни при каких обстоятельствах, иначе вообще теряется смысл говорить о зверином стиле как таковом.

Понимая и принимая этот принцип, мы получаем возможность сравнительно-художественного анализа не только между животными одного вида, но и разных групп, а также между культурами, принадлежащих к скифо-сакскому пространству. Безусловно, не следует ограничиваться только этим алгоритмом, так как даже в одной отдельно взятой культуре есть свои нюансы, не говоря уже об их совокупности. Небольшой показательный анализ, осуществленный на основе одного из самых популярных образов звериного стиля – оленя, представит результаты, подтверждающие сказанное выше. Прежде чем приступить непосредственно к художественному анализу образа оленя, необходимо определить его значение как символа.

Олень является едва ли не самым распространенным образом, персонифицирующим Срединную плоскость мироздания и одним из трех главных элементов Великой триады: Небо (Дух) – Человек (Тело) – Земля (Душа). Позиция в центре означает судьбу смертного существа, нисходящего с неба и уходящего туда же через погребение в земле. Триада могла трансформироваться в Дуаду, где миру бессмертному (Небо-Земля/Вода) противопоставлялся мир телесный, смертный.

Каждую плоскость маркировали особые животные и синкретические образы, в сжатой стилизованной форме доносящие ключевую идею. В частности, Небо как недостижимую для смертных область персонифицировали птицы, в том числе и хищные, которые еще и мыслились как «смерть несущие», равно как и снежные барсы. Несмотря на свою смертную природу, хищники семейства кошачьих однозначно олицетворяли образ смерти. Землю (шире – недра) вкуче с Водой символизировали водоплавающие птицы и хтонические сущности – змеи, рыбы, ящерицы, драконы и т.п.

Срединный мир всегда олицетворялся человеком или его аналогами – парнокопытными животными, из коих олень наиболее распространен. Олень часто предпочитался баранам, архарам и лосям, скорее всего, не только из-за его физического совершенства, но и еще потому, что является также индоевропейским дериватом Мирового Древа [26, 437].

Образ оленя в скифо-сакской художественной традиции, с одной стороны имеет свои специфические «местные» черты в каждой культуре, входящей в ареал кочевников, с другой, единый стилистический канон, который «красной нитью» пронизывает все пространство Степного Пояса Евразии. Так в Филлиповских могильных курганах, находящихся в междуречье Волги и Урала, найдены фигурки оленей довольно большого размера (до 50 см в высоту и 20-25 см в размахе рогов), сделанных из дерева и обшитых золотыми или бронзовыми пластинами.

328 Из двадцати шести фигурок около половины статичны и величавы, можно сказать, застывшие, остальные же динамичны и изображены в стремительной, полной экспрессии позы. Тела оленей достаточно мощные, коротконогие и коренастые, что как бы противоречит их природной легкости и подвижности, однако, древние мастера хотели сконцентрировать внимание не на их повадках или физических особенностях, а на эзотерическом предназначении. «Для всех изображений оленей Филипповки, как и для встречающихся на памятниках соседних раннекочевнических культур, характерен акцент на изображение рогов животного. Зачастую рога занимают большую площадь, чем изображение самой фигуры оленя.

Вполне допустима версия, что древние кочевники считали оленя тотемом, воспринимая его как прародителя или далекого предка. С полным основанием можно говорить о существовании у ранних кочевников Южного Урала (а вероятно, и всей степной полосы Евразии) культа оленя», – отмечает А. Х. Пшеничнюк [27, 12]. Исследователи указывают, что, согласно данным археологических и этнографических материалов, олень никогда не фигурировал в качестве домашнего рабочего животного, т. е. не имел утилитарной нагрузки.

Помимо прочего, в данном случае, нам здесь интересен такой элемент как рога. То, что рога занимают едва ли не такой объем, как и тело оленя, означает их несомненную важность. Если олень выступает в мировоззрении ранних кочевников действительно как дериват Мирового Древа, то его неестественно разветвленные рога символизируют именно это.

Знаменитый золотой Костромской олень, найденный на Кубани, выглядит иначе, чем Филлиповские. Он стремителен и безудержен, несется в «летащем галопе». Вся фигурка решена в наиболее экспрессивной манере, «олень показан с подогнутыми ногами и вытянутой вперед головой. Тело животного трактовано сходящимися под углом плоскостями, которые подчеркивают лопатку и бедро с выемкой спереди. Длинный рог тянется вдоль всей спины оленя и представляет собой линию с отходящими вверх завитками-отростками. Надо лбом оленя находятся два коротких завитка – передние отростки рогов» [15, 33]. Здесь мы видим это же животное, но имеющее иное стилизованное решение, и соответственно, иные смысловые акценты.

Претерпевает изменения не сам образ, а его иконографическая и иконологическая проработка. Олень должен быть всегда начеку, вынужден спасаться бегством, и его жизнь напрямую зависит от него самого. Здесь образ смертного существа просматривается чрезвычайно четко. Несмотря на всю



свою силу и быстроту, смерть для него лишь вопрос времени, однако здесь нет и намека на покорность судьбе, напротив, олень, как и человек, использует все свои качества, чтобы достойно жить, а после смерти занять свое место в вечном круговороте жизни и смерти. Все в образе костромского оленя подчеркивает это, даже мощные рога не перпендикулярны туловищу, а прижаты, словно стелятся вдоль него, чтобы усилить аэродинамические свойства тела. Он обтекаемый и напоминает своеобразную торпеду, отчего возникает устойчивая иллюзия полета.

Жалаулинский золотой олень поддерживает ту же иконографическую формулу, что и кубанский, однако, есть стилистические различия. Пропорции туловища не такие выверенные и жесткие, скорее естественные. Хотя кубанский выглядит более законченным, жалаулинский несет в себе частицу природной, словно стихийной энергетики. Его рога, несмотря на то, что расположены также вдоль спины, что и у костромского, не такие ветвистые и изящные, однако, это никак не влияет на общую выразительность фигурки.

Некоторая угловатость жалаулинского оленя способствует созданию атмосферы свободы, раскованности, свойственной степному ландшафту. Туловище оленя как бы сформировано отдельными массами, причем сама поверхность металла более шероховатая, не такая гладкая и ровная как кубанских, отчего ощущение напряжения мышц усиливается, погружая зрителя в иллюзию стремительного бега.

Образы оленей, обнаруженные экспедицией Ю. Рериха на Северном Тибете, несмотря на однозначное родство с подобными изображениями других скифских культур, все же отличаются весьма утяжеленным туловищем и общей угловатостью, нарочитой упрощенностью. Небольшой головке противопоставлено достаточно массивное туловище, хотя и находящееся в движении, но отсутствует ощущение динамики, скорости. Рога проработаны скорее схематично, на некоторых фигурках их и вовсе нет [28, 46].

В целом создается устойчивая атмосфера покорности, нежелания или неумения бросить вызов судьбе, используя свои природные качества. Голова всегда отвернута в сторону, противоположную движению, словно олень всегда пугливо озирается по сторонам. Возможно, причина этого кроется в особенностях местных тибетских верований, где доктрина бессмертия рассматривается в несколько ином ключе, чем у соседних народов. Религиозное влияние бон и сложные природно-климатические условия продиктовали упрощение форм и особую семантику образа, хотя с точки зрения иконографии ничего не нарушает принципов звериного стиля.

Хотя это всего лишь малая часть возможного анализа образа оленя, даже суммируя это, можно утверждать, что звериный стиль действительно уникален именно как художественная система, так как параллельно с четко выраженными признаками конкретных культурных традиций представляет собой мощную систему, характеризующуюся единством духовного и вещного.

Наличие в зверином стиле определенных инвариантов превращает его из изобразительного композиционного канона в образно-лингвистическую структуру и «в этом и заключается ее сходство с языком: это тоже знаковая

система, призванная передавать внешнюю по отношению к ней информацию, и элементы ее взаимообусловлены и занимают свое, соответствующее им положение в системе. При этом всякая изобразительная традиция сама выделяет существенное и несущественное, значимое и незначимое и тем самым представляет собой самостоятельную систему, принципы которой можно понять, анализируя тексты, составленные на ее языке», – высказывается Е. В. Переводчикова [15, 23].

330 **Материалы в сакральном пространстве звериного стиля.** Учитывая, что художественный стиль представляет собой целостное явление, логично сделать вывод о значении материала, особенно в прикладном искусстве. В истории искусства мы постоянно сталкиваемся с популярностью или забвением определенных материалов, являющихся основой для пластических искусств на разных этапах их развития. Поэтому стилистика звериного стиля также базируется на конкретных материалах, способных наиболее емко выразить духовную и эстетическую сущность.

Несмотря на обширную географию мира ранних кочевников Центральной Азии, можно выделить несколько культурных очагов, возникших в точности там, где наблюдалось интенсивное развитие горного дела и металлургии. Причем лучшие по качеству бронзы, шире – сплавы, производились именно на центральных территориях Степного пояса, то есть в Сары-Арке и Каргалах. Это означает, что, возможно, не только художественная обработка металлов берет там свое начало, но и сама образная система.

Сары-Арка стала своеобразным «сердцем» металлургии и горного дела практически для всей Центральной Азии. Поэтому логично предположить, что и звериный стиль того региона как визуальная мировоззренческая концепция отличается особой выразительностью. Несмотря на высокий уровень в обработке и использовании самых разных органических материалов, самым важным художественным материалом в зверином стиле является неорганический – металл, и не столько как самый прочный материал в прикладном искусстве, сколько как сакральный символ материалистической эволюции. Также подчеркнем, что художественный металл имеет важное функциональное значение в механизме сохранения культурной памяти. К тому же, элементы звериного стиля являются постоянной величиной в художественной системе кочевников на протяжении сотен лет вплоть до нынешнего времени.

По этому поводу М. С. Каган высказывался так: «Сохранение изображения в качестве инструмента культуры на протяжении всей ее истории и прогрессирующие расширение его материальных средств и технологий свидетельствует о том, что оно отвечает неким непреходящим и умножающимся потребностям культуры» [29, 179]. Несмотря на исторические перипетии, образ жизни не менялся, что обусловило сохранение определенных ментальных установок, одной из которых и является звериный стиль, даже если это осуществляется уже исключительно в знаковой форме и на декоративном уровне.

Руководствуясь тем, что «андроновское прикладное искусство оказало огромное влияние на развитие художественного творчества народов последующих эпох, в том числе современных киргизов и казахов» [30, 73], необ-

ходимо искать корни сакской металлопластики именно там. Этого же мнения придерживается Ш. Ж. Тохтабаева. Ее многолетние исследования в области казахской материальной культуры на основе изучения художественного металла дают возможность утверждать, что «этот вид искусства формировался на основе преемственности творческих достижений населения андроновского периода, а также влияний культур народов Поволжья, Средней Азии, Кавказа, Ближнего и Среднего Востока» [6, 27]. Здесь для нас наиболее значимым является наследование андроновских традиций, так как мы рассматриваем только сакский металл, который в период своего расцвета (середина I тыс. до н.э.), к счастью, практически не испытывал влияния извне.

Археологические раскопки экспедиций А. Х. Маргулана показали, что металлы и сплавы ранние кочевники впервые освоили именно здесь. Поэтому есть возможность проследить не только технические тонкости обработки металлов вообще, но и чисто стилистические принципы. По мнению ученого, начиная с атасукского этапа, художественная обработка металла становится совершеннее. Бронзовые украшения характеризуются законченностью форм и тщательностью выполнения отдельных деталей. На смену декоративной, яркой орнаментации приходит пластика, выразительность геометрических фигур. Об этом свидетельствуют многочисленные нашивные украшения в виде бляшек круглой, полукруглой, овальной, прямоугольной, квадратной, треугольной и других форм [31, 453].

Таким образом, эпоха бронзы положила начало художественной металлопластике, определила ее последующее развитие. Далее А. Маргулан подчеркивает, что искусство художественной обработки металла с особенной выразительностью выступает в ювелирных изделиях. Судя по ним, в эпоху поздней бронзы среди жителей поселений Центрального Казахстана были превосходные мастера [31, 453].

Последующая эпоха железа добавила в арсенал древних мастеров еще и этот материал, более доступный и обладающий целым рядом художественных возможностей. Железо вознесло на новый уровень не только социальный статус кочевников, но и способствовало окончательному формированию звериного стиля как образного языка, информационного кода. Именно железо позволило разграничить «земное» и «небесное», воплотившись в орудия труда и оружие.

Однако, помимо этих, существовала еще одна чрезвычайно важная область выражения номадического Космоса – ювелирное искусство. Понимая, насколько прикладное искусство как истинное творчество пронизывало суть древних кочевников, становится понятным замечание М.С. Кагана о том, что этнография, археология, искусствознание и эстетика доказали на огромном и разнообразном материале, что первоначально все средства украшения тела человека имели не узкодекоративное, но крайне важное в социальном и культурном отношении практическое значение [32, 78].

Как философия скифо-сакского звериного стиля не содержит ни одной лишней, бесполезной мысли, соображения, так и его материальные воплощения были многофункциональны, по сути – универсальны. Каждое изде-

лие было специфической специально сконструированной космической моделью, мини картиной мира. Соответственно, те, кто их делал и те, для кого они предназначались, в одинаковой степени должны были осознавать это. Это знание сохранилось спустя сотни лет, независимо от того, что саки как данность давно перестали существовать, но образ жизни и мыслей, сформированные ими, по-прежнему жив. «Среди казахов существует до сих пор устойчивое мнение о том, что *зергер* и *ұста* – личности, наделенные сверхъестественными качествами, творческий дар к которым был ниспослан свыше» – пишет Ш. Ж. Тохтабаева (выделено Ш. Ж. Тохтабаевой) [33, 96].

Там же указывается, что инструменты ювелиров (каз. *зергеров*) и кузнецов (в данном случае с каз. *ұста*) и даже их мастерские, равно как и раскаленное железо, взятое оттуда, использовалось для исцеления страждущих, одолеваемых преимущественно душевными и неврологическими недугами. Здесь налицо осознание сакральных функций металлов и исключительность тех, кто имеет с ними дело. С тем же утверждением мы сталкиваемся и у Л. А. Евтуховой в ее исследованиях древней материальной и художественной культуры Южной Сибири: обработка драгоценных металлов – золота и серебра велась, по-видимому, в той же среде, но более узким кругом специалистов, обладавших большим художественным вкусом, свидетельствующим о необыкновенной изощренности ума [34, 212].

Продолжая тему стилистических возможностей художественного металла скифо-сакской эпохи, необходимо определить статус и значение золота. Золото как таковое в зверином стиле стало использоваться весьма широко, но это не значит, что оно заменило собой бронзу и железо, но, безусловно, заняло особое место. Причем, золото повсеместно в скифо-сакском мире было объектом ритуального поклонения.

У прикаспийских сарматов и массагетов Приаралья также как и саков-тигрохауда или алтайских аримаспов золото мыслилось не как денежный эквивалент, предназначенный для обмена или торговли, но как сакральная материя [35, 182]. Если в иконографии звериного стиля наблюдаются определенные различия в зависимости от локальных культурных традиций, то в случае с золотом как художественным материалом, не было никаких дефиниций. По А. К. Акишеву, определенный цвет и определенные эмоциональные константы, им вызываемые, были важными элементами мифологического осмысления мира, мифологическое сознание наделяло их особой значимостью. Со временем цвет приобретал значение идеологического символа [13, 130].

Золото есть отождествление с Солнцем и солярным культом, что возносит мировоззренческие императивы скифо-сакских племен к индоиранской и индоевропейской культурным общностям. Золото как металл, в свою очередь, является символом жизни как дара богов, то есть тем, что может приблизить того, кто им обладает, носит его, к самим богам. Поэтому логично, что «изоглоссы со значением «золото» в ряде индоиранских языков имеют контекстуальную этимологию «огонь» [13, 133].

Выше мы упоминали о качестве металлов и сплавов как о факторе, напрямую влияющем на развитие и совершенствование стилевых характеристик

звериного стиля. Чем выше качество, тем богаче технический и образный арсенал стиля. Поэтому для нас важным является вывод А. Т. Толеубаева о том, что «металлографический анализ золотых изделий указывает на их очень высокую, 940–960 пробу», и там же: «такая пайка практически невозможна без использования увеличительного стекла. Таким образом, эти миниатюрные золотые изделия указывают на новые культурно-технические достижения сакского общества» [20, 511]. Получается, что Шиликтинские курганы и также другие, находящиеся в этой же локации, демонстрируют высокий уровень развития иконографии звериного стиля как следствия совершенства древней металлургии и горного дела.

Не только отечественные ученые придерживаются такого мнения. Комплексные исследования качественных показателей скифо-сакского художественного металла, проведенные на самых разных образцах металлопластики, свидетельствуют, что «в отличие от савроматского сакский металл образует более компактную химико-металлургическую группу» [36, 29]. Малое количество примесей выделяло сакский металл как наиболее «чистый». Поэтому, рискуем предположить, что техническая «чистота» могла в той или иной степени обусловить «чистоту» мироощущения и большую восприимчивость к мифопоэтическому осмыслению мира и самосознанию.

Исследуя образные модели и стилиевые характеристики сакской металлопластики, невозможно обойти стороной вопрос об «участии» художественной деревообработки в рамках звериного стиля. Несмотря на то, что резьба по дереву является, в общем-то, самостоятельным явлением в прикладном искусстве, для звериного стиля она играет ничуть не меньшую роль, чем металл. Мы имеем в виду дерево как основу для металла. Ранее нами уже упоминалось, что звериный стиль был образным языком, запечатлеваемым во многих художественных материалах, в том числе и дереве.

Однако, глубже погружаясь в изучение специфики звериного стиля, мы все чаще сталкиваемся с удивительным совмещением дерева и металла, что не может быть простой случайностью. Большинство находок интересующего нас времени – это именно металлопластика. Конечно, будучи наиболее прочным, металл, будь то бронза, железо или золото, несравним по выносливости с любым другим материалом органической природы. Но существуют конкретные свидетельства, которые наглядно демонстрируют связь дерева и металла, причем не только на технологическом уровне.

Если составить своеобразную «карту» распространения звериного стиля в центральноазиатском пространстве, то определяются места, где дерево и металл образовывали некий симбиоз, гармонично дополняя друг друга, то есть на искусно обработанную деревянную поверхность наносился тонкий слой золотой фольги, создавая впечатление литой поверхности. Это наблюдалось далеко не везде, только в некоторых местах, в большинстве сосредоточенных на территории Центральной Азии и Алтая.

Наиболее показательным примером этому могут служить сакские курганы Семиречья, Пазырыка и Береля. Мы не беремся однозначно утверждать, что

это явление свойственно только этому субрегиону, но считаем, что именно в этих культурных очагах особенно четко прослеживается сакральная природа двух из пяти фундаментальных стихий согласно представлениям древнего Востока.

Возвращаясь к теме исследования, нам наиболее интересны принципы художественной деревообработки в формате четырех из семи функциональных групп, выделенных при археологических изысканиях Берельских курганов 3. Самашевым: технико-технологический анализ позволил выявить семь функциональных групп деревянных предметов с резьбой – украшения человека, украшения коня, предметы вооружения, средства передвижения, предметы хозяйственно-бытового назначения, посуда, предметы культа и музыкальные инструменты [37, 179].

Имеются в виду украшения человека, коня, культовые реликвии и отчасти вооружение. По мнению З. Самашева, Берельские курганы содержат самую богатую коллекцию деревянных артефактов, относящихся к пазырыкской погребальной культуре всей алтайской локации. И там же найдены удивительные образцы художественного мышления саков, объединяющие дерево и металл в единое целое. С. Штарк обращает внимание, что основой для деревянной бляхи с золотым покрытием из Берельского кургана № 11, изображающей фантастическое животное, служит явственный орнаментальный мотив пальметты, свойственный переднеазиатской традиции, достаточно удаленной от Алтая [38, 119].

Задаваясь вопросом, почему в погребальном убранстве преобладает именно такая техника, и какую роль играло дерево, определяется несколько версий ответа:

- количество золота было лимитировано, что ограничивало мастеров и заставляло их искать другой путь через амальгамирование деревянных форм;
- социальное разделение, где подчеркивание наивысшего царского статуса требовало использования литого золота, а для остальных персон допущалась имитация с деревом;
- дифференциация человека и всего, что создано украшать и оберегать его самого от остального, то есть золото для хозяина, дерево для его коня и, возможно, остальной утвари;
- синтез дерева и золота имел вовсе не материальную (техническую), а сакральную метафизическую природу.

Рассмотрим, насколько состоятельны эти умозаключения. Обращаясь к первому положению, сразу возникает сомнение, так как в этом субрегионе месторождений золота было не меньше, чем, например, в Причерноморье или Приуралье. З. Самашев приводит в пример исследования Т. М. Жаутикова, где указывается, что «несмотря на длительную отработку древними рудокопами россыпей Восточного Казахстана, многие старые месторождения все еще остаются богатыми, а Берел расположен совсем недалеко (60–100 км) от мест древних разработок по рекам Куршим, Алкабек, Каракаба и т.д.» [37, 177]. Значит, хотя запасы золота вообще исчерпаемы, дело здесь не в недоступности.

Вторая возможная причина, основанная на социальном неравенстве, также противоречива. С одной стороны она справедлива, учитывая, что золото как металл было даром свыше, и чем его больше, чем выше статус. Однако, в технологическом плане мастеру гораздо проще оперировать только техниками художественной металлообработки – литьем, ковкой и т. д. Мы же имеем дело с очень сложными методами художественной резьбы по дереву, «требовавшей навыков, большой практики и точного глазомера» [37, 179]. В случае с созданием деревянной основы под последующее золотое покрытие применялся тип резьбы, названный З. Самашевым «сверхсложным», что предполагало «ювелирное владение инструментом» [37, 179].

Исходя из этого, мы наблюдаем явные противоречия, суть которых состоит в том, что для вождей применялись художественные техники менее сложные, чем для их вассалов.

Третье умозаключение также неустойчиво. Несмотря на явное превалирование количества деревянных артефактов с золотым покрытием в зверином стиле, предназначенных для убранства боевых коней, есть немало примеров использования тех же техник для создания украшений высшей сакской знати.

К примеру, протомы крылатых рогатых коней с головного убора Иссыкского «Золотого человека» или позолоченная скульптурка архара, венчающая кулах берелского вождя, также показателен в этом плане боевой штандарт в виде массивного синкретического деревянного грифона, покрытого золотой фольгой, найденного в берельском кургане № 9. Соответственно, можно с уверенностью сказать, что дифференциация на украшения для людей и животных в данном случае несостоятельна и не может быть объяснением.

Автору данного исследования наиболее объективным разъяснением этого феномена в скифо-сакском зверином стиле видится четвертый пункт, основанный на сакральной природе объединения дерева и металла. Как рассматривалось выше, техника совмещения разных по своей сути материалов сложна уже сама по себе, ведь от уровня художественной резьбы зависел и окончательный облик произведения, так как тончайший слой металла в точности воспроизводил все формы основы. Учитывая, что древние номады *ничего и никогда* не делали без веской причины, рискнем предположить, что здесь речь идет именно о духовных началах звериного стиля.

«В традиционном для индоевропейских культур (и не только для них) смысловом поле любой цельнометаллический предмет – в особенности предмет декоративный и/или обладающий ритуальной значимостью – имеет смысл воспринимать как связанный с воинской функцией», – отмечает В. М. Михайлин [39, 26].

Действительно, анализируя скифскую генеалогическую легенду, сталкиваясь с прямыми доказательствами, так как один из трех братьев-основателей выбирает меч/секиру – один из трех даров неба и на основании этого становится предводителем касты воинов. В свою очередь воинам противопоставляются жрецы, которых вышеупомянутый исследователь относит к «деревянно-каменной культуре», общей для всего индоевропейского культурного

контекста. Причем оппозиция двух элементов достаточно жесткая, что разделяет «металлическую» и «деревянную» зоны.

Рассмотреть вопрос значения металлов для создания образа типичного героя, представляющего собой классический эталон воина, на наш взгляд, уместно на примере древнегреческого Ахиллеса. Его «особенность» заключалась в происхождении (полубог) и взаимоотношениях с металлом (доспехи Гефеста). При неоспоримых воинских навыках, Ахиллес далеко не самый показательный образец истинного героя, так как его нравственность безупречна, он мстителен, жесток и эгоистичен. По мнению В. М. Михайлина, Ахилл – типичный «цельнометаллический» герой как представитель маргинальной воинской страты («неправильно» родившийся, неженатый или «неправильно» женатый, подверженный боевому бешенству и потому представляющий опасность не только для чужих, но и для своих и т.д.) есть едва ли не обязательный персонаж индоевропейских воинских эпических традиций» [39, 26]. Таков и мифический отец трех братьев-основателей скифского народа Таргитай, он же греческий Геракл или авестийский Траэтона.

Согласно мифологии, Геракл тоже был полубогом и страдал регулярными припадками священного безумия, во время которых становился абсолютно неуправляемым и опасным для социума. Именно во время очередного приступа Геракл убивает своих детей от первого брака с Мегарой и вместе с ними родных племянников, что становится причиной его последующих двенадцати легендарных подвигов, призванных очистить его от скверны пролитой невинной крови.

В традиционных казахских героических эпосах также существуют устойчивые аналогии. Батыр Алпамыс, один из ключевых персонажей казахского фольклора, с младенчества отличался невероятной силой и крутым нравом: «стоило Алпамысу хотя бы слегка задеть кого-нибудь из мальчишек, как тот падал без сознания, отчего в аулах стали всерьез опасаться за своих детей» [40, 26]. В результате обычной ссоры, не рассчитав свои силы, случайно калечит/убивает товарища, который практически всегда является единственным сыном бедной вдовы.

В дальнейшем, его героический путь начинается с первого похода за нареченной невестой, о которой он не знал, отчего разъярился еще больше, чем обычно: «Неожиданно его обуял гнев, Алпамыс ворвался в свою белую юрту и одним ударом раскрошил на кусочки кованный серебром сундук длиной в сорок аршин, в котором хранились оружие и доспехи, изготовленные специально для него» [40, 31].

Таким образом, мы видим, что металл как таковой играет ключевую роль в мотиве «цельнометаллического» воина, действительно имеет древнее индоевропейское происхождение и четко маркирует конкретную «зону влияния». В то время как дерево было и есть священный атрибут жречества.

Здесь уместно привести в пример кельтских друидов, чьим символом был дуб, греческий миф о нимфе Дафне, обращенной магией в лавровое дерево, чему не мог противостоять даже сам Аполлон, преследующий ее. Той же природы магические силы древнетюркского культурного героя Коркута, сумевшего обмануть свою смерть с помощью кобыза, увиденного в пророческом сне и



изготовленного им из дерева ширгай. Существующий и сейчас казахский обычай подвязывания паломниками на ветки дерева, считающегося священным, кусочков ткани, уходит корнями в древние времена, возможно именно в сакскую эпоху, когда люди осознавали сакральную природу дерева.

Учитывая изложенное выше, мы согласны с тем, что «цельнометаллический золотой предмет, выступающий в парадно-ритуальной функции, скорее всего, может быть жестко привязан к воинским территориально-магнетическим практикам и к соответствующим семантическим и сюжетным рядам» [39, 28]. Отсюда становится понятной и причина совмещения в алтайском и восточно-казахстанском зверином стиле дерева и металла. Такой симбиоз имел сакральную метафизическую природу, призванной маркировать не столько социальный статус, сколько возможности и функции человека, достойного обладать подобными артефактами.

Дерево есть носитель магических сил иного рода, нежели металл. Поэтому, сопрягая их в единое целое, древний сакский мастер подчеркивал действительное положение вождя как «воина, обладающего царским статусом и, следовательно, наделенным еще и высокими «хозяйственными» и «жречески-магическими» характеристиками, то есть воин существовал в этой системе как бы в двух ипостасях: «властной» и «собственно воинской» [39, 29].

В дальнейшем, а именно к началу I тыс. н.э. образные модели и стилевые характеристики скифо-сакского звериного стиля все больше уступают свои позиции новым художественным принципам, обусловленным иными культурными процессами, имевшими место в Центральной Азии. Однако, пытаясь ответить на фундаментальный для скифологии вопрос, что стало со звериным стилем далее, решительно отвергнем версию об его полном исчезновении, выдвигаемую некоторыми исследователями.

С точки зрения искусствознания мы в целом поддерживаем концепцию Н. Л. Членовой, суть которой сводится к доказательству объективной трансформации парадигм звериного стиля в плоскостной орнамент на примере алтайских и прочих находок, обнаруженных в Центральном, Восточном Казахстане и Семиречье.

Но мы не согласны с ее мнением о том, что основной причиной, способствовавшей трансформации звериного стиля в криволинейный орнамент, были мягкие материалы, с которыми работал мастер: войлок и кожа, а затем рог и дерево... композиции в целом приобретают вид растительного орнамента [133, 29].

Мы полагаем, что здесь имеет место именно зооморфный тип орнамента, наследующий концепты сакского звериного стиля, а не растительный, несвойственный кочевникам по своей философско-эстетической сути. Но, не имея намерения серьезно углубляться в этот вопрос<sup>136</sup>, лишь отметим, что трансформация иконографии сакского звериного стиля в орнамент, до сих пор не утративший своего значения и силы, есть своеобразная «перекодировка» образного языка, но никак не бесследное исчезновение из культурной памяти.

<sup>136</sup> Более подробно специфика зооморфного орнамента кочевников Казахстана рассматривается в подразделе «Зооморфный код в пространстве традиционного казахского орнамента» на стоящей монографии.

**Заключение.** Из всех эпох и культурных особенностей, формирующих историю казахской степи, скифо-сакский звериный стиль представляется нам временем безоговорочного господства анималистических образов. Это – особенный период, когда сакральный мир природы, стихий и архаичной мифопоэтики в образах животных и птиц пересекается с человеческой реальностью, формируя причудливую и неповторимую философско-эстетическую систему.

Сакская Модель мира практически «сконструирована» анималистическими образами. Каждое животное/птица персонифицирует свой уровень, обладает выраженной символикой, семантической миссией и визуальной образностью. Эта символика гибка и текуча, ее границы проницаемы и в то же время устойчивы. Пространство звериного стиля представляется специфической проекцией обычного мира, аналогом шаманского Древа, а через последнее – Мирового Древа.

Мы полагаем, что все анималистические образы скифо-сакского звериного стиля (кроме синкретических), во-первых, являются характерными представителями региональной фауны и потому близки древнимномадам; во-вторых, их символично-семантический смысл во многом «унаследован» от предыдущих культур; в-третьих, представляют собой специфический дериват синтеза индоевропейской и индоиранской архаичной зоолатрии.

Скифо-сакский звериный стиль как уникальный художественно-образный язык выделяется из множества способов визуального воспроизведения животных других культурных традиций. Сакский творческий метод запечатлен во многих материалах: коже, войлоке, дереве, но особое значение все же имеет металл. Здесь звериный стиль как знаково-семиотический феномен с большей выразительностью оперирует лингвистическими методами, где усиление и акцентирование также осуществляется с помощью гипербол и метафор, благодаря чему мертвый материал оживает и «говорит». Животные не столько изображаются, сколько создаются, проектируются согласно неким формулам или принципам, то есть значимыми являются не сами звери, но звери как мыслеформы.

Анималистический код скифо-сакского звериного стиля стал одной из основ картины мира центральноазиатских кочевников практически на все последующие эпохи, включая нынешнюю. Возможно, многие символические смыслы сейчас уже забылись, но в этнической памяти казахов иконографические «формулы» звериного стиля по-прежнему живы и способны существенно влиять на современную художественную культуру.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г. Степные империи древней Евразии. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 346 с.
2. Коренько В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. – М.: Вост. лит., 2002. – 327 с.
3. Масанов Н. Э. История Казахстана: народы и культуры. Учеб. пособие. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 608 с.
4. Ирмуханов Б. Загадки эпохи бронзы. // Мысль. Республиканский общественно-политический журнал. – 2009. – № 8. – С. 76–86.
5. Файзрахманов Г. Л. Древние тюрки в Сибири и Центральной Азии. – Казань: Магстер-Лайн, 2000. – 188 с.
6. Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 474 с.
7. Усманова Э. Р. Костюм женщины эпохи бронзы. Опыт реконструкций. – Лисаковск-Караганда, 2010. – 176 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 1999. – Т. 2. – 720 с.
9. Королькова Е. Ф. Властелины степей. – СПб: Государственный Эрмитаж, – 2006. – 136 с.
10. Хазбулатов А. Р. Скифо-сакский звериный стиль как культурное наследие народов. – Германия: Palmarium Academic Publishing, 2013. – 273 с.
11. Шалабаева Г. К. Культура: между хаосом и порядком. – Алматы: СаJa, 2008. – 108 с.
12. Самашев З., Чжан Со Хо, Боковенко Н., Мургабаев С. Наскальное искусство Казахстана. – Астана: Фонд истории Северо-Восточной Азии, 2011. – 463 с.
13. Акишев А. К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 176 с.
14. Хазбулатов А. Р. Скифский звериный стиль: традиции и современный дизайн. / В кн. Кочевая прародина индоевропейцев. – Алматы: Остров Крым, 2014. – С. 342–355.
15. Переводчикова Е. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: «Восточная литература» РАН, 1994. – 206 с.
16. Доминьяк А. В. Свидетельства утраченных времен: человек и мир в пермском зверином стиле. – Пермь, Книжный мир, 2010. – 152 с.
17. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство: в 2-х т. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – Т. 1. – 245 с.
18. Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб: Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.
19. Кузьмина Е. Е. Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве «звериного» стиля евразийских степей скифской эпохи // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – Новосибирск, 1987. – С. 3–12.
20. Толеубаев А. Т. Шиликтинское золото раннесакского времени. // Культурное наследие Казахстана: открытия, проблемы, перспективы. Материалы Международной научной конференции. – Алматы, 2005. – С. 507–512.
21. Рескин Джон. Лекции об искусстве. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – 319 с.
22. Минасян Р. С. Один из вариантов изображения лежащего животного в скифо-сибирском искусстве. // Скифы. Сарматы. Славяне. Русь. – СПб: ПАВ, 1993. – С. 32–34.
23. Кажгалиулы Алибек. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.
24. Қазақстан Республикасы мемлекеттік орталық музейнің археологиялық коллекциясы: сақтар мен үйсіндер мәдениеті. Ғылыми каталог. – Алматы: Өнер, 2011. – 320 б.
25. Каган М. С. Морфология искусства. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.
26. Хазбулатов А. Р. Образ оленя в скифо-сакском зверином стиле: иконографические и иконологические особенности. // Вестник Евразийского национального университета им. Л. Гумилева. – 2016. – № 5 (114). – С. 434–440.
27. Пшеничник А. Х. Олени Филипповки // Золотые олени Евразии. – СПб: Славия, 2003. – 62 с.

28. Рерих Ю. Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета // Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. – Самара, Издательский дом «Агни», 1999. – С. 28–56.
29. Каган М. С. Жизнь изображения в культуре. / Избранные труды в VII томах. – СПб: Петрополис, 2007. – Том III. Труды по проблемам культуры. – С. 129–160.
30. Кузьмина Е. Е. Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. – Фрунзе: Илим, 1986. – 133 с.
31. Маргулан А. Х. Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана. / История археологического исследования Центрального Казахстана. Сочинения. – Алматы: Алатау, 2008. – VI том. – С. 217–489.
32. Каган М. С. О прикладном искусстве. / Избранные труды: в VII томах. – СПб.: Петрополис, 2008. – Том V. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. – С. 71–191.
33. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.
34. Евтюхова Л. А. Южная Сибирь в древности. / В кн. По следам древних культур. От Волги до Тихого океана. – М: Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1954. – С. 93–225.
35. Samashev Z., Kosherbayev K., Amanshayev E., Astafiev A. TREASURES FROM THE USTYURT AND MANQYSTAU. – Almaty, 2007, – 400 p.
36. Барцева Т. Б. Цветная металлообработка скифского времени. – М.: Наука, 1981. – 125 с.
37. Самашев З. БЕРЕЛ. – Алматы: «Таймас», 2011. – 236 с.
38. Stark Soren. Nomads and Networks: Elites and Their Connections to the Outside World // NOMADS AND NETWORKS. The Ancient Art and Culture of Kazakhstan. USA. Princeton University Press, 2012. P.106–139.
39. Михайлин В. М. Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 540 с.
40. Сейдимбек А. Алпамыс-батыр. – Алма-Ата: Жалын, 1981. – 112 с.
41. Членова Н. Л. Алтайский звериный стиль и орнамент. // Скифская эпоха Алтая. Тезисы докладов к конференции. – Барнаул, 1986. – С. 26–29.

### 2.4.3 Зооморфный код в пространстве традиционного казахского орнамента

Настоящий очерк представляет собой аналитическое исследование изобразительной и духовной природы традиционного казахского орнамента в целом и его зооморфного кода в частности. Автор рассматривает традиционный орнамент казахов как воплощение многовекового философского осмысления ключевых основ степного мировидения, объединяющих дуализм времени и пространства.

Казахский орнамент является уникальным элементом нематериального культурного наследия номадов. Будучи символическим выражением мировоззренческих основ народа, орнамент можно воспринимать как своеобразную хронику казахской этнокультуры. Фокусировка на зооморфной символике может частично прояснить специфику картины мира казахов-кочевников, позволившей орнаменту выйти за границы художественного средства и трансформироваться в духовную константу, ответственную за сохранение и передачу творческого потенциала народа.

Исходным здесь выступают три основных момента: историография традиционного казахского орнамента; его основные слагаемые, среди которых особое значение имеют зооморфные мотивы; и зооморфный орнаментальный код в системе традиционных ремесел казахов-кочевников

Основной целью для нас является аналитический обзор существующей научной литературы, посвященной казахскому орнаменту в целом и зооморфной символике в частности. На основе этого станет возможным представить объективную картину степени его исследованности и доминирующего контекста.

Хотя на данный момент существует достаточное количество научных трудов различного уровня, посвященных традиционной культуре казахов, тема орнамента чаще всего затрагивается поверхностно (исключением являются только несколько исследований, посвященных непосредственно самому орнаменту). Она неизменно присутствует, но в большей степени упор делается на изобразительный формат с констатацией конкретных форм и, как правило, без особого анализа его философской природы. Зооморфный орнаментальный код всегда рассматривался в общем контексте, не становясь отдельной темой. Мы надеемся хотя бы отчасти заполнить эту лакуну.

Несмотря на то, что казахи на определенном историческом этапе вынуждены были сменить образ жизни, и соответственно, сформировать иное миропонимание, творческий потенциал и художественные принципы традиционной культуры сумели сохраниться и трансформироваться в образы и понятия, ставшие фундаментом для нового искусства.

В казахском народном творчестве орнамент чаще всего мыслится как носитель главной идеи художественной формы, основой традиционности. И если в профессиональном искусстве орнамент чаще всего использовался в качестве приятного декоративного дополнения, то в народном искусстве он играет особую роль, в первую очередь именно как язык.

В 1939 году М. В. Рындин впервые поднял вопрос о повествовательности киргизского узора, не отмеченной никем из его предшественников на этом поприще [1, 4]. Тогда же он ввел в научный оборот понятие орнамента как «*изобразительного фольклора*», а фольклор есть своеобразный «краеугольный камень», находящийся в основании любой культуры. А. Х. Маргулан был уверен, что «практически все орнаментальные узоры «читались» в свое время совершенно определенным образом. Но ныне смысловое значение многих орнаментальных мотивов утрачено» [2, 83].

Сейчас устойчивый интерес к орнаменту продиктован не столько бесспорной художественной ценностью, сколько важностью его как фактического материала по истории, этнографии, культуре казахов и народов, в разные времена и по разным причинам ставших частью современного Казахстана.

В жизни казахов орнамент является столь же неотъемлемым элементом бытия, как степные просторы или свобода ими обусловленная. «Нет предмета домашнего обихода, который не был бы украшен орнаментом: посуда, оружие, сбруя, одежда, постельные принадлежности, сумы, чехлы и т.д.», – пишет А. Х. Маргулан [3, 65]. Орнамент, сравнимый «только с песней и словом», был «постоянным аккомпанементом всей жизни казахов» [4, 225].

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» [5, 23].

**Историография проблемы.** Для правильного понимания истории и художественного своеобразия казахского орнамента необходимо помнить, что еще сто лет назад в глазах исследователей Центральной Азии, казахи и киргизы никак не различались. Это относилось и к этническому аспекту и к культурному. Такая ситуация господствовала вплоть до начала второй половины XX века, когда эти народы, вкупе с остальными, населявшими означенный регион, стали активно дифференцировать свою духовную и материальную культуру, равно как и национальную идентичность. В связи с этим, большинство

доступных нам исследований, датируемых концом XIX – началом XX века, посвященных описанию обычаев и традиций киргизов, справедливы и для казахов.

Первые письменные свидетельства (хотя и косвенно относящиеся к казахскому орнаменту), датированы 1509 годом и принадлежат иранскому богослову и путешественнику ибн Рузбихзану. Он восхищался казахскими «разноцветными войлоками с разноцветными узорами», домами, исполненными «красоты, мастерства и изящества» [6, 128–129].

Только во второй половине XIX века Русское географическое общество сформировало специальную Археологическую комиссию по изучению древних памятников казахского народа. В основном, все исследования носили сугубо этнографический характер, орнаменту как таковому практически не уделялось внимания, так как никто до Рихарда Карутца не пытался подвергнуть его какому-то специальному анализу.

Во время своего путешествия по западному Казахстану и Мангышлаку Карутц смог не только непосредственно познакомиться с завожжившими его своей красотой и гармонией образцами декоративно-прикладного искусства казахов, но и с их богатейшими орнаментальными традициями в ритуальной архитектуре. О киргизах (казахах) Мангыстау Карутц писал так: «Население степи имеет еще и врожденную любовь к краскам, что вообще свойственно народам, стоящим ближе к природе», также как им присуще особое «понимание формы» [8, 142].

Исследователь выделил четыре типа орнаментации:

- грубые, небрежно вырезанные линии;
- фигурные мотивы стилизованных животных;
- растительные мотивы;
- двойная дуговая линия.

На этой основе он счел возможным говорить о «киргизской линии», потому что «это тот тип киргизского орнамента, та линия, которая владеет киргизским стилем, составляет его суть» [8, 147]. Зная, что его поиски ограничены только одной отдельно взятой территорией, Карутц воздержался от конкретной классификации казахской орнаментики в художественной системе центральноазиатских народов. Однако он попытался детально изучить наиболее удививший его мотив (четвертый тип орнаментации), который он справедливо возвел на вершину и сюжетной семантики – «*кошкарнынгъ музи или кошкаръ музи*»<sup>137</sup> [8, 149].

Сравнив и сопоставив этот орнамент во всех виденных им материалах и композициях, Карутц пришел к выводу, что это и есть своеобразная «альфа и омега» художественного мышления номадов. Эта теория до сих пор жива и вдохновляет многих современных ученых.

В 1925 году С. М. Дудин представил широкой публике результаты своих полевых исследований, занявших более двух десятков лет. Это была первая

<sup>137</sup> «*кошкарнынгъ музи*» или «*кошкаръ музи*» – известен как «кошқар мүйіз». В переводе с казахского языка означает «бараньи рога».

работа, посвященная исключительно казахскому орнаменту. Не указывая конкретного времени становления казахской орнаментики, он считал, что она, как никакая другая из круга центральноазиатских и среднеазиатских орнаментальных систем, с которыми имеет много общего, сохранила в своем составе в неизменном виде многие древнейшие мотивы, несмотря на поздние заимствования<sup>138</sup>.

С. М. Дудин определил четыре базовые особенности казахского орнамента:

- равенство фона и узора;
- равнозначность мотивов;
- ограниченность цветовой гаммы;
- наличие верха и низа.

Большинство этих аспектов Дудин объяснял причинами, имеющими исключительно практический смысл, – экономией материала, оставляя без внимания самый важный контекст – содержательный [8, 181–182].

Е. Р. Шнейдер, опубликовавший свою работу в 1927 году, считал казахский орнамент «своеобразным и оригинально разработанным срезом общетурецкой художественной кочевнической культуры» [9, 157]. Истоки же он видел в недрах иранской культурной традиции, и устойчивый мотив парных рогов *кошқар мүйіз* сопрягал исключительно с идеей Мирового Древа, то есть с растительным началом.

Ценный вклад в изучение орнаментов казахского народа внес Е. А. Клодт. Его многочисленные скрупулезные зарисовки образцов орнаментального искусства хотя бы одной области Казахстана – Северо-Востока, сформировали великолепный материал для дальнейших исследований. «Существенной особенностью старого казахского народного творчества, в основном сводившегося к узору, является исключительная гармоничность увязки орнамента с формой, с пластикой украшаемой вещи» – писал на основе материалов, собранных Клодтом В. Чепелев [11, 4].

«Народом-художником, опозитизировавшим предметный мир кочевника в узорах» называл казахов Ш. Кутхуджин. Его небольшая по объему, но емкая работа «Казахская орнаментика», опубликованная в 1950 году, преследовала цель классифицировать орнамент, определить его основной образный ряд и семантическое значение. Так, Кутхуджин выделяет четыре доминирующих позиции:

- животные мотивы;
- растительные мотивы;
- геометрические фигуры и изображение предметов обихода;
- мотивы небесных тел [11, 52].

Но, несмотря на очевидный интерес к орнаменту как узору, автор, вероятно в силу идеологических соображений, трактует его как плод «примитивных, суеверных и религиозных понятий о мире», возникшем в результате «примитивного производства и примитивной жизни» [11, 52].

<sup>138</sup> Цит. по К. Ибраевой «Казахский орнамент» (Ибраева, 1994, 12).



Тлеу Басенов в 1957 году представил свою точку зрения на историю и теорию казахского орнамента. Сквозь призму искусства архитектуры, Басенов анализировал орнамент, обратившись к самому устойчивому во времени материалу - камню. Как и его предшественники, Т. Басенов ограничился четырьмя основными позициями в архитектурной и бытовой орнаментике:

- геометрический орнамент;
- зооморфный орнамент, в виде фантастических и домашних животных;
- растительный (более многообразный по композиции и количеству элементов);
- магический орнаментальный мотив [12, 57].

Уже тогда Тлеу Басенов писал, что имеющиеся в распоряжении самые древние образцы орнаментов «уже настолько стилизованы, что по ним весьма трудно полностью раскрыть содержание первичных форм» [12, 57].

В наибольшей степени это было характерно для растительных орнаментов, нежели для зооморфных, что позволяет считать их автохтонными, в отличие от первых, скорее всего заимствованных у соседних оседлых культур.

Значительная заслуга в области казахского декоративно-прикладного искусства вообще и орнамента в частности принадлежит А. Х. Маргулану. Систематизировав и аргументировав огромный материал, он также классифицировал все орнаменты в четыре основные группы: космогонические, зооморфные, растительные и геометрические. Причем, самыми древними считал космогонические, а наиболее распространенными и многочисленными – зооморфные [2, 84].

Масштабным исследованием К. Ибраевой представлено иное, более философско-эстетическое направление в изучении казахского орнамента. Если предыдущие работы, в основном, носили историко-этнографический характер, то теперь узоротворчество номадов рассматривается не только в индоарийском или индоевропейском контекстах, но и общемировом. Не обособляясь от других культур, но, напротив, изучая казахскую орнаментику сквозь призму широких межкультурных контактов (о чем свидетельствует обширный археологический материал), К. Ибраева говорит о «наличии в неолите, если не в палеолите общеевразийского фонда идей и их символических воплощений» [13, 42]. Но при этом орнаментальная система казахов «обладает ярко выраженной национальной спецификой».

Также, руководствуясь анализом основных прасимволов разных культур со всего мира, резюмируется, что они образуют «основу древнейшего орнамента» и по аналогии с языковым материалом входят в «ностратическую» группу орнаментов» [13, 42]. Это – простейшие геометрические знаки, обозначающие стихии и космические тела, в изобилии встречаются и на казахской земле. Именно они станут потом основой для иконографии андроновской культуры, откуда, собственно, и начинается история орнамента «Великого четырехугольника степей».

Этого же мнения придерживался С. В. Иванов, когда анализировал наличие одного и того же орнаментального комплекса у народов, говорящих на

разных языках и различных по происхождению, что исключает возможность видеть в нем результат конвергентного развития искусства. «В данном случае мы, несомненно, имеем дело с общим для всех этих народов художественным наследием, имеющим глубокую древность и весьма устойчивые традиции», – писал он [14, 2].

Из последних исследований в области семантики казахского орнамента наиболее яркими и емкими являются работы А. Кажгали улы<sup>139</sup>. Автор рассматривает орнамент как особый язык (появившийся еще в доречевой период), обладающий всеми признаками подлинного коммуникационного средства: содержанием, синтаксисом, лексикой и грамматикой. По мнению А. Кажгали улы, любой орнамент, включая казахский, должен восприниматься как древний код с четко структурированной логической системой. Расшифровав его, мы получаем доступ к тайнам орнамента как текста.

Как «универсальную и взаимосвязанную со всем мифологическим комплексом символическую форму изобразительного искусства, характеризующуюся особым условным способом отражения чувственных и воображаемых данных» видит орнамент А. Шевцова, опубликовавшая в 2007 году исследование казахского орнамента как этнографического источника [15, 11]. Практически все традиционные орнаменты человечества пережили время господства своей культуры, но сохранили ее мысли и голос. Таковым видится и казахский традиционный орнамент, органика которого рождена мировоззренческими кодами разных древних степных этносов, ныне не существующих, но не забытых. Именно с помощью этих кодов орнамент духовно и визуально формирует *универсальную Модель Мира*. Символы, вобравшие в себя религиозные, светские, и общечеловеческие формулы, позволяют орнаменту стать священным языком.

**Основные слагаемые казахского традиционного орнамента.** Все существующие исследования в области орнамента и казахского в том числе, объединяет проблема семантики. Вероятно, это самый спорный вопрос из всех, так как затрагивает проблемы автохтонности тех или иных символов. Поэтому из огромного количества различных образов и их производных, необходимо было выделить самые глобальные. «Важность» орнамента чаще всего определялась чисто интуитивно, так как из многоцветья узоров все же нетрудно было вычленивать наиболее ключевые элементы. Для казахского орнамента таковыми являются зооморфные символы, бесспорно преобладающие над всеми остальными.

Но прежде чем углубиться в мир зооморфного орнамента, необходимо кратко охарактеризовать область геометрических символических форм. Еще в эпоху бронзы складывается определенная сюжетно-композиционная схема, образованная такими простейшими по форме, но емкими по содержанию символами, как горизонталь и вертикаль, круги, квадраты и прямоугольники, треугольники и ромбы, спирали и все разновидности зигзагов. Все перечис-

<sup>139</sup> Кажгали улы А. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.; Кажгали улы А. ОЮ и ОЙ. – Алматы, 2004. – 244 с.

ленное выше, по мнению Б. Брентьеса, есть «визуализация древнейших общемировых архетипов» [16, 5–13].

В основе этого символического «банка данных» находятся фундаментальные представления практически всех народов Земли, как оседлых, так и кочевых. Объединяя Европу и Азию, древнейшие символы формируют евразийскую знаковую традицию [17, 13].

В казахской орнаментике присутствуют практически все общеизвестные геометрические символы, но особенная роль отводится мотиву спирали как знаку движения времени [18, 40] и волнистой линии, имеющей смысл су – воды, *жылан* – змеи, *ирек* – зигзага. По мнению Е.В. Антоновой, в данном случае все эти символы объединяет одной ключевое понятие – вода как женский аспект, материнское лоно, первоокеан [19, 103].

Впоследствии, все геометрические формы смогли развиваться дальше, ассимилируясь с «пальметтами, полупальметтами, S-образными мотивами и крестообразными фигурами, не характерными для древних кыргызов, но обогатившими их орнаментальное искусство», – говорит А. Мальчик о кыргызском орнаменте [20, 2005]. Здесь ситуация с кыргызским орнаментом справедлива в полной мере и для казахского в силу культурной схожести.

Согласно Рындину, киргизский (казахский) орнамент состоит из 173 основных элементов, которые, вступая в сочетание с другими элементами, составляют более трех с половиной тысяч орнаментальных сюжетов. Они разбиваются на четыре группы:

- животный мир – 98 элементов;
- растительный мир – 20;
- ландшафты и явления природы – 10;
- предметы быта – 39, религия – от 6 до 45 [1, 18].

Г.В. Кан предлагает свою классификацию казахского орнамента, руководствуясь однозначной трактовкой их смысла как отдельных элементов [21, 85]:

Зооморфные мотивы – *кошкар мүйіз* – бараньи рога, *аркар мүйіз* – рога архара, *бугы мүйіз* – рога оленя, *кырык мүйіз* – сорок рогов, *кос мүйіз* – двойные рога, *сынар мүйіз* – однорогий, *кынык мүйіз* – сломанный рог, *табан* – ступня, *туйе мойын* – верблюжья шея, *каз мойын* – гусиная шея, *кус канат* – крылья птицы, *оркеш* – верблюжий горб, *ормекши* – паук;

Растительные мотивы – *ағаш* – дерево, *жапырак* – листок, *уш жапырак* – трилистник, *гюль* – цветок, *откізбе* – вьющийся стебель, *шыршық* – завиток;

Космогонические мотив – *донгелек* – солнечный круг, *төрт кулақ* – крестовина из четырех лучей, *шимай* – спираль, *жұлдыз* – звезда, *айшық* – месяц, *шуғыла* – луч солнца, зарево, *бітпес* – нескончаемый;

Геометрический орнамент – *сүйір* – остроконечник, *ирек* – зигзаг, *төртушкіл* – четырехугольник, *кармақ* – крючок, *тұмар* – амулет, *шынжыра* – цепь.

На данный момент ученые говорят о двухсот тридцати видах казахских орнаментов [22, 4]. Сколько бы не насчитывалось наименований, ключевым, и оттого самым распространенным является *кошқар мүйіз* («бараньи рога»)

(рис. 3). В силу невозможности охарактеризовать все мотивы, целесообразно остановиться только на наиболее узловых.

*Кошқар мүйіз* у казахов (*кучкурук* – у киргизов) представляет собой две спирали, берущие начало из одного стебля, который, как правило, имеет продолжение в виде «мужского» треугольника вершиной вверх, и образующего завершенный композиционный элемент. Многократное повторение этого сюжета, рождает устойчивый мотив, значение которого несколько от этого не умалется. «*Кошқар мүйіз*», этот известный по всей Средней Азии орнамент стал у казахов своеобразной валютой», – подчеркивал Ш. Кутхуджин [11, 53]. Также он утверждал, что «казахские женщины развили этот мотив до совершенства».

«*Мүйіз*», без сомнения, можно интерпретировать как альфу, первоэлемент казахского орнамента, и другие виды орнаментов создавались на его основе. Менялись только названия: например, «*кошкар муииз*» – бараньи рога, «*аркар муииз*» – рога архара, «*бугы муииз*» – рога оленя, «*кырык муииз*» – сорок рогов, «*кос муииз*» – двойные рога, «*сынар муииз*» – однорогий, «*кынык муииз*» – сломанный рог и т.д.

Этимология названия основывается не только на внешнем сходстве, но в большей степени на семантике самого образа барана-самца (*кошкара*) как символа жизни и плодородия. Это напрямую связано с традиционным понятием «*құт*», одним из базовых понятий во всей метафизике казахов. Н. Ж. Шаханова предлагает считать «*құт*» универсальной категорией, пронизывающей всю культуру казахов, наследников тюркской цивилизации, – и материальную, и духовную [23, 10]. По Шахановой, в древнетюркской культуре термин «*құт*» имел несколько значений:

- душа, жизненная сила, дух;
- счастье, благо, благодать;
- *перен.* достоинство, величие; *рел.* состояние истинного бытия, блаженства [23, 9].

Термин «*құт*» может рассматриваться двояко: применительно к животному миру и к человеку. К. Ибраева проводит параллели между термином «*құт*», выражающим жизненную силу, и графемой спирально закрученного рога животного, проводя логическую цепочку *қошқар мүйіз* – *қошқар* – *құт* (орнаментальный мотив парных рогов – баран-производитель – жизненная сила) [13, 77].

Обилие в традиционном прикладном искусстве орнаментальных элементов подобного характера наводит на определенные выводы о перенесении такой характеристики животного, как плодovitость, на носителя или обладателя орнаментированной вещи с целью обретения плодovitости, обилия и богатства.

Каракалпакское слово «*құт*» в переводе обозначает «амулет», что возносит этот термин к понятию оберега-талисмана (*тумарша*).

На территории Казахстана впервые *қошқар мүйіз* как самостоятельный элемент обнаружен в могильнике Икпень-1 (андроновская эпоха, Федоровская к-ра, XV–XIV вв. до н.э.) в виде «очковой» подвески (деталь женского костю-

ма). Наряду с обычными для эпохи бронзы крестообразными и ромбовидными формами, начинают появляться и «очковидные» (могильник Нуртай-4,7 XIX–XVII вв. до н.э.). «Спиралевидность этих форм вызывает ассоциацию с рогами барана, которые в индоиранской традиции служили символом благополучия, богатства и плодородия и соотносился с понятием фарна как солнечного, сияющего начала», – свидетельствует Э. Усманова [24, 85].

Далее, уже в эпоху железа, ярко выраженная геометрическая стилизация (спиралевидные завитки) трансформируется в четко проявленный животный мотив бараньих рогов, хотя не все исследователи считают его таковым (Е. Р. Шнейдер, К. Ибраева, З. Самашев)<sup>140</sup>. Наиболее показательными здесь могут считаться алтайские находки из сакских курганов Пазырыка и Береля, датируемые VI–III вв. до н.э.

Так, практически «классическими» формами *қошқар мүйіз* отличаются деревянные позолоченные подвески к конской сбруе из кургана Берел-11, хотя З. Самашев, открывший это захоронение, называет их как растительным орнаментом [25, 153]. С другой стороны, Самашев и не ставит перед собой «задачу научной реконструкции мировоззрения древних номадов этого региона», оставляя это специальным исследованиям [25, 164].

В том же кургане обнаружены подвески конской сбруи в виде головы арха, которые, на наш взгляд, прекрасно демонстрируют трансформацию конкретного образа в его стилизованную форму (*сынар муііз* – однорогий). Также показательна объемная трехмерная деревянная позолоченная бляха в виде фантастического рогатого животного, попирающего ногами стилизованную пальметту, что свидетельствует об устойчивых межкультурных связях алтайских скифов с художественными традициями Передней Азии.

Чрезвычайно интересное прочтение семантического смысла *қошқар мүйіз* выдвигает А. Кажгали улы. Он соотносит этот образ не с зооморфным символом, а с антропоморфным значением «Ул»<sup>141</sup>. «Данный элемент в казахском орнаменте обозначает, прежде всего, человеческую фигуру и лишь в переносном смысле бараньи рога», – говорит исследователь [26, 285].

Немногим в «популярности» *қошқар мүйіз* уступает другой образ *туые табан* (верблюжий след). В некоторых случаях он затмевает *қошқар мүйіз*. Необходимо отметить, что *туые табан* является «целым композиционным мотивом и продуктом творческой переработки зооморфных и растительных орнаментов» [12, 61]. На основе *туые табан* строилась система узоров центрального поля в коврах [2, 84].

Традиционно *туые табан* символизировал богатство и довольство, а также жизнеутверждающее начало. Вероятно, это обусловило то, что он стал любимым мотивом практически во всех казахских ремеслах. Нужно отметить, что *туые табан* играет важную роль и в других культурных традициях,

<sup>140</sup> См. Е. Р. Шнейдер «Казахская орнаментика» (с. 157), К. Ибраева «Орнамент мемориальных памятников казахов» (с. 6), З. Самашев «Берел» (с. 153).

<sup>141</sup> Ул – в переводе с казахского языка означает «Сын», шире – культурный герой, мужское начало, иногда первопредок.

например, в алтайской. Несмотря на нарочитое упрощение форм, силуэт *верблюжьего следа* читается более чем однозначно [27].

Интересно, мнение С. Е. Ажгали, который, анализируя малые формы казахской ритуальной архитектуры Мангыстау, отметил, что «*қошқар мүйіз*» не получает в камнерезном искусстве самодовлеющего развития, тогда как важное формообразующее значение приобретает орнамент *туйе табан*, появляющийся на памятниках довольно рано [28, 492].

Алибек Кажгали улы объясняет этот феномен особым значением *туйе табан*, выражаемым в двух позициях:

- сакральная суть образа верблюда как посланника смерти;
- священная символика самого *туйе табан* как персонификации Великой Матери – Улы-Ана.

Относительно первого аспекта уместно описание древнего казахского обычая, зафиксированного А. Т. Толеубаевым [29, 99]:

*До могилы покойника несли (если недалеко) или везли на верблюде. Мужчину везли только на «атан туйе» (верблюде-самце), а женщину на «інген» (верблюдице). Если пол вьючного животного не соответствовал полу покойного, то верблюду плотно затыкали уши, на ноги привязывали «актық» (белую тряпку), иначе верблюд заболел и мог умереть. Старики говорили, что верблюда этого обязательно резали и погребали в той же могиле.*

*Среди казахов широко бытует легенда, по которой место погребения святых людей определяет «атан туйе», на котором везли покойника. Обычно верблюд останавливается и оседает в том месте, где и должен быть похоронен святой (легенда о некрополе Камысбая в Мангистуской области, Мулкилана в Кызыл-Орде, батыра Раимбека в Алматы).*

Второе объяснение семантики *туйе табан* зависимо от сакрального символа Женщины-Родительницы, плодородной Бездны, отнимающей и дарующей жизнь. По мнению А. Кажгали улы, это – стилизованный образ женщины, беременной будущим героем (*қошқар мүйіз*). В ее утробе подобно зерну в земле зреет новая жизнь, именно поэтому *туйе табан* одновременно и зооморфный символ и растительный.

Практически все растительные орнаменты *гюль ою* имеют четкое семантическое значение цветущих растений как символа плодородия, ярких красок и полноты бытия. Этим типом орнамента украшались одежды и тускиизы (настенные ковры), сундуки, предназначенные для хранения тканей и одежды. Однако, как отмечает А. Шевцова, «наличие сильно стилизованных цветов», скорее напоминает круги, поделенные на сектора, – розетки, острокопечные звезды или «вихревые розетки» *айшик* [15, 25]. То есть *гюль ою* может трансформироваться в космогонический орнаментальный ряд в зависимости от контекста вещи.

По Басенову на основе краткого экскурса в специфику типологии казахского орнамента, можно резюмировать следующее [12, 65]:

Элементы казахского орнамента немногочисленны.

Почти все элементы находят применение в разных мотивах и легко транспортируются из одного вида в другой.

Орнаментальные рисунки могут носить по 2–3 названия: по мотиву, по форме композиции, по назначению.

Композиционные сочетания казахского орнамента настолько многочисленны, что могут идти в сравнение лишь с вариациями кюев (инструментальных пьес). Как кюй «Ак-желен», имеющий шестьдесят две вариации, так и растительный орнамент имеет десятки композиционных вариаций.

Старинная казахская легенда о девушке-кюйши Акжелен помимо своей фольклорной красоты и ценности имеет еще иное значение в контексте семантики узоротворчества. Как целительна для души и чарующе прекрасна музыка Акжелен, так и пленительна безыскусная магия казахского орнамента.

Также очевидно и другое: в казахской орнаментике только *гюль ою* имеет возможность многократно варьироваться, зооморфные элементы же обязаны оставаться неизменными, сохраняя как форму, так и содержание.

Казахский орнамент как художественный феномен имеет древние корни и устойчивые родственные связи с орнаментальными системами Средней Азии и Западной Сибири.

**Зооморфный орнаментальный код в системе традиционных ремесел казахов-кочевников.** Богатейшие орнаментальные традиции казахов целесообразно рассматривать на примере ремесленной дифференциации. Именно так способны проявиться определенные «школы», функционирующие по территориальному признаку и обусловленные культурным взаимовлиянием.

В целом, можно условно выделить три этноконтактные зоны, во многом определившие развитие казахской орнаментальной системы [15, 194]:

- Восточная (Восточный Казахстан – Сибирско-алтайский регион);
- Южная (Южный Казахстан – Кыргызстан и Узбекистан);
- Западная (Западный Казахстан, побережье Каспия, Мангышлак, Туркменистан).

Мы не ставим перед собой цель охватить все многообразие орнаментики в традиционных ремеслах, а намерены сосредоточиться лишь на его зооморфной природе. В художественном пространстве одних ремеслах он играл первостепенную роль, а в других уступал позиции растительному или геометрическому орнаментам. Но в той или иной степени зооморфные мотивы всегда окружали казаха-кочевника, оберегая его и напоминая ему о своей сакральной сути.

**Войлок.** Из всех разновидностей традиционных ремесел «наиболее важную художественную роль орнамент выполняет в войлочных изделиях. Он становится доминирующим средством художественной выразительности» [30, 78].

Первые узорчатые войлоки были найдены в Пазырыкских курганах. Основной орнаментальный ряд образован вихревыми розетками, крестовидными фигурами, ленточными мотивами, специфическими узорами в виде запятой, завитками и спиралями. Мастерство древних кочевников просто изумило исследователей.

дователей. Превосходно выделанные, яркие, они представляют собой подлинную гармонию духовного и вещного.

Путешествуя по Мангышлаку, Р. Карутц убедился, что «техника войлочного производства, бесспорно, является изобретением номадов» [7, 167]. Действительно, вся жизнь казаха была неотделима от войлока, сопровождавшего его от рождения до смерти. Само жилище – юрта и ее внутреннее убранство почти целиком было из войлока. Каждый элемент юрты (кроме деревянной основы) предполагал свою технику выделки войлока и орнаментацию. Разумеется, чем состоятельнее хозяева, тем наряднее юрта. Внутреннее пространство богатой юрты являлось подлинным миром, где правит орнамент.

Все, что хоть как-то касалось тканей, шерсти, войлока, не говоря уже и прямого контакта с ними, имело четко выраженную гендерную дифференциацию. «Производство одежды, войлока и тому подобных видов домашнего ремесла целиком лежало на плечах киргизской женщины. Ей принадлежат и орнаментальные повествования, «тайна» орнаментальной иероглифики», – отмечал Бернштам [1, 8]. Это очень важно для понимания сущности ремесла как священнодействия. Также, здесь же находится ключ к сохранению и передаче знаний.

М. С. Муканов описал войлочные изделия, бытовавшие у казахов. В целом, никак не ранжируя их по значимости, он выделил *текеметы*, *сырмаки*, *тускиизы*, чехлы и войлочные сумы [31, 37–50]. Все узорчатые войлоки делятся на настенные (*тускииз* и *сырмак*) и постилочные (*текемет*).

Особого слова в контексте узорных кошем заслуживают *сырмаки*, по праву считаясь наиболее ценным видом выделки войлоков. Процесс изготовления более трудоемкий, чем у *текеметов*, затрачивалось больше усилий и времени, но и по прочности ему не было равных. *Сырмаки* не были столь распространены как *текеметы*: при широком бытовании в Семипалатинской области, были совершенно неизвестны у казахов-адай в Мангыстау [15, 45]. Основная локализация сырмаков приходилась на Северо-Восток Казахстана.

В свое время именно на основе изучения *сырмаков* С.М. Дудин сделал вывод о тождестве фона и узора как уникальности казахской орнаментики. *Сырмак* в миропонимании казаха не просто художественное явление, но философская данность. Не случайно для обозначения творческого процесса сотворения орнамента у казахов существует чрезвычайно емкое выражение «ою-ой», что в прямом переводе значит «узор-мысль». По мнению А. Кажгали еще одно значение слова «ою» тоже знаменательно, ибо оно подразумевает еще и действие – «вырезать, выдалбливать», значит, формула «ою-ой» получает смысл «запечатлевать мысли», возможность отмечать их зарубками, знаками [32, 116].

Казахский *сырмак* представляет собой орнамент как *картину мира*. Поясним: как считает А. Кажгали улы, у казахов существует два основных принципа узоротворчества: *Өрнек* и *Ою*. Привычная формула «главное – второстепенное», называемая А. Кажгали методом «*өрнек*» казахи никогда не выпускали из поля своего зрения, активно используя в прикладном искусстве. Но гораз-



до более значимым для истинной природы самого кочевника выступал метод «ою», «когда проекция той или иной фигуры или объекта уравнена с фоном, то есть фигура и фон эквивалентны друг другу» [32, 7].

Орнаментальный контекст казахских узорчатых войлоков очень специфичен. Вероятно, нигде более в других ремеслах не наблюдается такой доминанты зооморфной символики как в войлоке. Сам по себе, будучи продуктом исключительно животного происхождения, войлок изначально нес в себе сакральные и социальные функции. Войлок-защитник и оберег украшался зооморфным орнаментом, смысловым и художественным ядром которого практически всегда выступал *қошқар мүйіз* – символ жизни и достатка.

Практически никогда войлоки не отмечались мотивом *түйе табан*. Учитывая, что войлок, прежде всего, персонифицирует земную жизнь и быт, *түйе табан* как символ в определенной степени хаоса и инобытия (женская ипостась) нарушил бы эту традицию.

**Ковроткачество.** Ковроделие делится на ворсовое и безворсовое. Есть регионы, славные своими ворсовым ткачеством, и напротив, существуют те, что вообще его не знали. Это, в свою очередь, обусловило и орнаментику. В целом это можно представить так: безворсовое ткачество было известно всем трем Жузам, но ворсовое было характерно только для отдельных племен Старшего и Младшего, совсем минуя Средний. Ткать умели абсолютно все женщины, хотя бы на уровне *бау*<sup>142</sup> и *баскуров*<sup>143</sup>.

Помимо геометрических мотивов (ромбы, треугольники), наиболее распространенным орнаментом были *кошкар мүйіз* и *сынар мүйіз*. Излюбленными цветами были красный, темно-синий (черный), иногда темно-зеленый. Это было распространено на всей территории Казахстана, только на землях Младшего Жуза (адай) бытовали уникальные черно-желтые безворсовые *баскуры* с красными цветами и звездами [33].

*Тыкыр кілем* (безворсовый ковер) стелился на пол под более ценные ворсовые или узорчатые кошмы. Основные орнаментальные мотивы *тыкыр кілем* – крупные ромбы, квадраты, спирали, завитки и S-образные стилизованные фигуры. Причем центральное поле обычно занимали *кошкар мүйіз*, а бордюры декорировали орнаменты *су*, *ирек*, *жылан* (вода, зигзаг, змея) и т.п.

Особая ситуация сложилась вокруг ворсового ковроделия. В силу своей локальной распространенности (Южный Казахстан и Мангышлак), ворсовое ковроткачество здесь – показатель оседлости. Здесь специалисты выделяют два направления – южно-казахстанское и западноказахстанское как «узбекское» и «туркменское», соответственно [15, 83]. Технологическая идентичность обусловила и орнаментальный ряд, характерный в большей степени для узбекского и туркменского узоротворчества.

Каждый казахский Жуз или крупное племенное объединение располагало «своим» орнаментальным набором. Имеется в виду, что в целом все ис-

<sup>142</sup> Ковровая лента, украшающая казахскую юрту.

<sup>143</sup> Тканое полотно в виде полосы с растительным или геометрическим орнаментом, служащее украшением казахской юрты.

пользовали одни и те же символы, но вот значение в комбинациях довольно ощутимо варьировалось. Это характерно для всех казахских прикладных ремесел, будь то музыкальные инструменты или ковры. Орнамент выступает здесь именно как язык. Те, кому было доступно это знание, могли использовать его как идентификационное средство.

**Ши.** *Ши* представляют собой плетеные циновки из степного тростника (чия)<sup>144</sup>. Они известны еще с V–IV веков до н.э., то есть с сакской эпохи<sup>145</sup>. *Ши* чрезвычайно практичны, так как способны защитить от холода, ветра и летнего зноя. Технология изготовления ши довольно проста, но требует верного глаза и твердой руки, так как каждую соломинку необходимо туго обернуть заранее заготовленными цветными шерстяными нитями.

Как и в случае с вышивкой, к примеру, *тускиизами*, особая сложность орнаментации чиевых циновок заключается «не только в том, что мастерица вынуждена держать в голове весь узор, но и, к тому же, каждый стебель оборачивают цветной шерстью отдельно и в нужных пропорциях» [15, 96]. Так, даже очень сложные орнаментальные работы создаются исключительно на глаз и по памяти. А. Шевцова на основе своих полевых исследований техник *ши* в Зайсане (Восточный Казахстан), проведенных в период с 1997–2003 годы, выяснила, что начинающие мастерицы используют в качестве наглядного пособия для расположения орнамента старую циновку, а будущий узор накалывают иглой (сейчас помечают фломастером).

Исходя из особенностей техники ши, орнаменты должны быть непременно четкими, крупными и ясными, Поэтому наилучшим образом это воплощает геометрический орнамент, а именно: ромбы, полосы, треугольники, цепочки из крупных ромбов, геометризованные завитки, напоминающие стилизованный греческий меандр и т. п. Более того, орнаментальная композиция зависела от предназначения самой вещи: если это длинный, ориентированный по горизонтали *шым ши*, предназначенный для *кереге* юрты, то рисунок орнамента вторил форме циновки.

Интересно, что исследователи отмечают, как именно казахские мастерицы использовали этот прием для создания иллюзии орнаментального и композиционного разнообразия при достаточно «скромном» наборе геометрических фигур. Чтобы избежать монотонности, весь *ши* делился на ряд частей, где господствовал один и тот же узор, но в разных цветовых сочетаниях [34, 168]. Иногда в циновках встречалось соединение нескольких «частей», характеризующихся своей орнаментальной композицией и колоритом, что создавало впечатление нескольких изделий, последовательно соединенных в единое целое.

Если анализировать географическую специфику узоротворчества в контексте техники ши, то выявляется следующий алгоритм: у казахов Южного Алтая орнамент типа *кошкар мүйіз* в отличие от тканых изделий, был бо-

<sup>144</sup> Чий на казахском языке *ши*.

<sup>145</sup> Практически идентичные современным *ши* камышовые циновки были найдены на территории Казахстана в Бешатырских курганах Семиречья. Подробнее см. «Казахи: Историко-этнографическое исследование».

лее похож на композиции войлочных – ромб с вписанной в него крестовиной (свастикой), что отличалось от «общеказахстанской» трактовки орнаментации *ши* этим мотивом.

*Ши* казахов-адайцев (Западный Казахстан) необычайно ярки и часто характеризуются контрастными цветовыми сочетаниями белого, черного и оранжевого [34, 168].

В Центральном Казахстане распространены *шым ши* с чередованием широких поперечных цветных полос с вертикальными ромбами и вписанными в них равноконечными крестами.

*Ши* был широко распространен и у киргизов. По мнению А. Шевцовой, основное отличие казахского *ши* от киргизского *ашкана чий* состоит в композиционном орнаментальном решении: в *ашкана чий* возможно и продольное и поперечное членение плоскости циновки. Также для киргизских чиев характерны мелкие раппортные орнаментальные сюжеты [15, 99].

Интересно, что по декору тростниковых циновок *ши* можно было сразу дифференцировать казахскую юрту от киргизской, так как казахский *есік ши* отличается от киргизского *ешик чий* орнаментацией разных частей [35, 108].

У каракалпаков были широко распространены навесные камышовые двери юрт, однако были орнаментированы нашивными ткаными украшениями по краям и особым переплетением скрепляющих чий шнуров, чего не было в казахских традициях *ши*.

Вышивка. Хотя считается, что вышивка как искусство значительно уступает по «важности» войлоку, на самом деле с течением времени она приобретала все растущую популярность. Динамичная и изменчивая, вышивка «предоставляет большой простор для изменения канонических орнаментальных схем в силу относительной простоты исполнения – «отзывчивости» материала и его доступности» [15, 104]. Как и все, что связано с тканью, вышивка была сугубо женским делом. Исключение представляла вышивка по коже, требовавшая мужской руки. Для казашки вышивка своего рода медитацией, так как «женщина, занимаясь любимым делом, погружалась в свой сокровенный внутренний мир» [36, 65].

По Шевцовой, классификация предметов, предполагающих вышивку, выглядит так:

- настенные панно *тускийизы*;
- домашняя утварь (постельное и столовое белье, чехлы, сумки и т.д.);
- одежда, головные уборы и обувь.

*Тускийиз* (цветной войлок) – вышитое настенное панно. Ранее действительно изготовлялся из войлока, но сейчас его основой служит прочная толстая ткань.

Здесь налицо глубокое понимание казахами философии жизни. Культурное взаимодействие с соседними народами невозможно было контролировать, однако, даже заимствуя какие-то красивые и эстетически ценные приемы и орнаментальные сюжеты, ремесленник или мастерица полностью осозна-

вали свое значение как человека, напрямую воздействующего в данный момент не только на собственную судьбу, но и жизни остальных, дорогих ему людей. Также подчеркнем, что до определенного времени казахи понимали, свято сохраняли сакральные основы своего ремесла, будучи всегда бдительными и осторожными.

М. В. Рыңдин, ведя полевые исследования, отмечал, что логичность комбинаций и повествовательные особенности узора являются признаками, обуславливающими подлинность старинного «киргизского узора». В пример он приводит опыт старейших мастериц, славных вышивальщиц Суры Асарбековой и Саитовой: «прежде чем приступить, например, к вышивке тушкииза, они обдумывали и решали смысловое содержание узора. Отсутствие логичности в смысловом содержании современного киргизского узора объясняется тем, что смысловое значение узора постепенно забывается» [1, 28].

*Тускийизы* и прочие вышитые изделия имеют традиционный регион распространения. А. Шевцова выделяет ядро – юго-восток (Семиречье), Восток (Семипалатинск), некоторые отдельные области в Центральном Казахстане, кране редко встречались на Западе. Непосредственно отличия в технике вышивки и колорите таковы: на юге преобладала вышивка по черному бархату, в центральных и северных районах – по синему, зеленому и красному фону [15, 110].

Основные орнаментальные мотивы вышивок вещей домашнего обихода – «разнообразные розетки с различным заполнением – цветком, кругами, разделенными на четыре части, вихревые розетки и растительные мотивы» [37, 8]. Настоящим «хитом» для вышивки стал образ «Мирового Древа». Им украшалась покрывала для кровати (*сейсен*), женские платки (*кол орамал*) полотенца. Интересно, что для вышивок очень редко использовали геометрические орнаменты, предпочитая исключительно растительные. Для нас важно также и то, что вышивки практически никогда не украшались выраженными зооморфными мотивами.

Орнаменты вышивок, как и ковров, служили своеобразными маркерами. Если одни видели только красивые изящные вещи и не более, то другие, даже не вступая в разговор, точно знали, откуда они и кто их делал.

**Орнамент и казахский традиционный костюм.** Традиционный казахский костюм не может изолированно существовать от системы практически всех прикладных искусств казахов и является составной частью не только материальной, но и духовной культуры народа. Полный комплекс казахского костюма – результат взаимодействия многих художественных ремесел.

Поэтому мы не можем рассматривать костюм только с позиций технологии его изготовления, особенностей кроя и материалов. Как произведение декоративно-прикладного искусства костюм имеет еще и глубокое семантическое содержание, определенную знаковую структуру в контексте мифопоэтического мировоззрения казахского народа.

Созданный своего рода подобием окружающего мира, кочевнического миропонимания с его древними ритмами, казахский костюм сочетает одно-

родно окрашенные и причудливо декорированные плоскости, поверхности, пространства. Использование того или иного элемента костюма максимально приближало его хозяина к естественному ходу вещей, наделяло особой силой. В традиционном костюме любого народа, в том числе и казахского изначально заложена идея о нерасторжимости человека и Вселенной, их непрерывном взаимодействии, об обогащении природы человека в этом универсуме

Костюмный комплекс представляет собой своеобразную картину мира, отличающуюся цельностью, глубиной, масштабностью и возможностью проникновения в суть природных явлений и построения гармоничной модели существования человека в окружающем мире.

Сознавая семантический смысл казахского традиционного костюма и отмечая его этнознаковую функцию, социальный и родовой статус, профессиональную принадлежность и семейно-возрастную специфику, следует воспринимать одежду как носитель информации закодированной особым образом. Обладающая несомненными магическими свойствами одежда, с одной стороны является талисманом, оберегая хозяина от негативного воздействия темных сакральных сил, с другой, одежда рассматривается как своеобразное продолжение своего хозяина, так как именно на нее проецируются качества того, кто её носит или когда-то носил, его сущность и энергия.

Знание и понимание символов и знаков, составляющих суть традиционного костюма, даёт представление носителя одежды о взаимоотношениях с миром. Следовательно, традиционный костюм обладает не только знаковой информацией, но и глубоким символическим содержанием, выражающим мировоззренческие концепты, по сути Модель мира.

Философское содержание казахского традиционного костюма как целостного комплекса, уходит корнями сквозь древнетюркскую мифопоэтику в эпоху древних кочевников середины I тыс. до н.э. Здесь образность мировосприятия кочевников основывается на осознании бытия как неразрывного единства трёх самостоятельных, но взаимосвязанных уровней: верхнего, срединного и нижнего. Казахи-кочевники, как и многие другие народы, считали, что пропорции человеческого тела персонифицируют те же гармоничные соотношения, что и в Космосе.

Казахи воспринимали доктрину трёх космических уровней (сфер) как саму по себе, так и в образе комплекса традиционного костюма, адекватному делению человеческого тела на три части. «Всё мышление строилось на аналогиях: солнце-голова, шанырак юрты, вершина горы, верхушка дерева; туловище – лучи солнца, *уyki* юрты, середина горы, ствол дерева; ноги – земля, кереге, основание горы, корни дерева, осознаваясь как верхний, нижний и срединный миры», – говорит Е. Т. Толеубаев [29, 97].

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.

358 Необходимо отметить особую роль материалов отделки в костюмном комплексе. Практика повсеместного использования в казахском костюме декора в виде металлов, драгоценных и полудрагоценных камней, перьев и меха, имеет древние корни, истоки которых следует искать в тэнгрианстве. Особенно следует выделить здесь семантику наверхия казахских головных уборов в виде пучка перьев филина-үкі, по сути не украшения, но талисмана, берущего начало еще от традиционного облачения шамана-бақсы. Здесь перья символизируют и мудрость вообще (филин, сова), и образ птицы как существа Верхнего мира, и непосредственно Мировое Древо, венчающее вершину Горы (головного убора) [38, 144].

Как отмечает Ш. Ж. Тохтабаева, «казахская одежда была универсальна по характеру. Она была просторной и не стесняла движений. Отличительными особенностями ее была простота, туникообразность покроя, монументальность и обобщенность силуэтной линии, отсутствие конструктивных излишеств и детализации» [36, 29]. Исключением был только свадебный наряд невесты.

Несмотря на это, казахский «женский костюм повсеместно наряднее, чем мужской» [15, 116]. В основном это обусловлено количеством и характером вышивок и украшений. Каждый элемент женского костюма украшался по-своему, так как у каждой вещи было свое бытовое и семантическое значение.

Основной способ украшения женского костюма – вышивка. Как и в случае с вышивкой в целом (предметы быта), костюм украшался преимущественно растительными и геометрическими орнаментами. Одежда всегда символизировала рост и развитие, потому растительные мотивы наилучшим образом выражали основную задачу костюмного комплекса. Причем чем моложе была женщина, тем богаче декорировался ее костюм, уподобляя свою хозяйку нежному, изящному цветку. Женщины среднего возраста и старше носили все менее орнаментированные одежды, где часто преобладал упрощенный геометрический или стилизованный растительный узор.

Многие элементы казахского **мужского традиционного костюма** по значению, покрою и декору были идентичны женскому. Но существовали также только мужские пояса и головные уборы, особого покроя рубахи. Но мужская одежда, несмотря на наличие орнамента, отличалась его скромностью и сдержанностью.

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Исключением были одежды знати (*торе*)<sup>146</sup>. По словам очевидцев, их халаты и головные уборы были сплошь расшиты «разными цветками» [39, 246]. Практически все элементы костюма знати, включая обувь, были щедро орнаментированы искусной вышивкой.

При схожести кроя одежды и назначения ее элементов, мужской костюм обладал выраженной характерной особенностью – типом орнамента. Наиболее важный здесь орнамент – «*табак* (крупные, иногда до 30 см в диаметре, растительные или звездообразные розетки с одной или несколькими каймами, не всегда симметричные)» [15, 124]. Чаще всего розетки были «вихревыми», и «движение» осуществлялось по часовой стрелке.

Этот мотив восходит к глубокой древности и был широко известен в Южном Казахстане уже с тюркской эпохи (VII–VIII вв.)<sup>147</sup>, возможно и ранее. Хотя подобным орнаментом иногда украшались и женские халаты, но на мужских розетки присутствовали непременно, выполняя роль защитных символов, оберегающих грудь, спину и бедра. Подобная символика *табак* с роговидной крестовиной имеется на одежде синьцзянского кочевника VII–IX вв. [5, 21]. Такие же розетки декорировали по бокам и штаны-шалбары.

Если покрой, количество и качество нашивных украшений (бусы, кораллы, перья и т. д.) позволяли дифференцировать костюмные комплексы по территориальному признаку и принадлежности к Жузам, то в аспекте орнаментальной символики такого практически не наблюдалось. Согласно исследованиям А. Шевцовой, в результате теоретического анализа и полевых изысканий не удалось выявить серьезных различий в орнаментальном убранстве одежды [15, 127].

В целом, набор орнаментов был не так уж широк для всей территории Казахстана, и техника вышивки одежды была близка методу *тускиизов*, однако определенные различия все же имелись, так как казахский традиционный костюм не был полностью однороден. Казашки Старшего и Младшего Жузов старательно вышивали свои безрукавные камзолы полосами, цветами и пр., а представительницы Среднего Жуза (к примеру, *найманы*) в качестве украшений камзолов отдавали предпочтение монетам и перламутру<sup>148</sup>. Мужские халаты Юга Казахстана иногда украшались вышивкой коробочек хлопка (на Западе, Севере и Востоке подобное не зафиксировано), что объясняется определенной разницей в традиционном укладе и занятиях [15, 127].

<sup>146</sup> Торе (төрелер) – аристократическое привилегированное сословие в традиционном казахском обществе, считающиеся потомками Чингисхана (с ними связывается также понятие «белая кость» – «ақ сүйек» соответствующее русскому «голубая кровь»), и поэтому не входящего в родоплеменную структуру казахских жузов. Народная этимология возводит происхождение слова *торе* к названию почетного места в юрте – «тор», т.е. люди, которым от рождения принадлежит это место. Сословие *торе* стояло во главе Казахского ханства на протяжении всей его истории и имело по праву потомков Чингисхана ряд привилегий: титул султанов, из которых выбирался хан, право участия в курултае (собрание, ведавшее государственными делами), владение своим феодальным уделом (Востров В. В., Муканов М. С., 1968).

<sup>147</sup> См. Сенигова Т. Н. «Уникальное культовое сооружение...», С. 112–114.

<sup>148</sup> См. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. «Казахская национальная одежда...», С. 152–153 и подтверждено полевыми исследованиями А. Шевцовой 1997, 2001 гг.

Безусловно, на способ вышивки и сам орнаментальный сюжет оказывали существенное воздействие соседние культуры, с которыми казахи тех или других регионов имели давние и устойчивые контакты. В связи с этим, декоративно-прикладное искусство казахов Западного Казахстана или Младшего Жуза нетрудно выделить из системы подобных ремесел других регионов. Это объясняется более поздним вхождением в состав казахов, ранним и мощным влиянием туркменской, узбекской и каракалпакских культурных традиций. Однако, здесь основные различия характерны больше для технико-технологических методов, их знания или незнания, нежели в самих орнаментальных сюжетах.

Комплекс казахского традиционного костюма производит сильное впечатление, так как помимо изысканности орнаментов, восхищает мастерство вышивальщиц. «Казахские вышитые изделия помимо пышного великолепия, можно сказать, буйства полихромного декора, отражающего красочное многообразие мира, демонстрируют и строгие, уравновешенные орнаментально-колористические решения, а также изысканные монохромные разработки. В каждом случае орнаментально-цветовые построения вызывают самые разные ассоциативные ощущения: мягкости, напряженности или динамичности, для чего мастерицы свободно трактуют изобразительные мотивы (их размеры и пропорции), варьируют орнаментально-цветовую комбинаторику во имя выразительности композиционного замысла», – говорит Ж. Т. Тохтабаева [40, 6]. Узорная вышивка казахского костюма течет, развиваясь в пространстве, как песня развивается во времени.

На рубеже XIX и XX веков в традиционном казахском костюме появляются орнаментальные элементы не стилизованно-условного, а предметно-конкретного характера. Например, в вышивке камзола-безрукавки начала XX века (Южный Казахстан) можно увидеть мотив букета из пятилепестковых цветов, вышитых бисером, зубчатых листьев и колосьев, вышитых канителью в технике глади. Подобная вышивка нетипична для традиционного казахского костюма, и ее появление, очевидно, обусловлено влиянием городского костюма, быстро набиравшего популярность среди населения, перебиравшегося из аулов в города.

«Устойчивость орнаментальных мотивов и целых систем, проистекавшая из-за освящения их традициями, приводила к тому, что со временем многие мотивы переставали соответствовать многим представлениям. Тогда или переосмысливалась их семантика, или они переходили в разряд семантически нейтральных и несущих лишь эстетические функции. В любом случае расширялось семантическое поле орнаментальной системы, возрастала полисемия, а вместе с ними возрастала неопределенность информативной и коммуникативной роли орнамента. Эти процессы происходят параллельно с утратой орнаментом реальных черт окружающего мира», – говорит К. Ибраева [13, 84].

**Орнамент и традиции выделки кожи.** Первые известные нам кожаные изделия найдены в сакских захоронениях Пазырыка. То есть для сакских племен кожа являлась ценнейшим материалом, и традиции ее выделки и орнаментики уходят корнями вглубь I тыс. до н.э.<sup>149</sup>

<sup>149</sup> См. Руденко С. И. «Культура населения горного Алтая в скифское время» С. 236–253.



В орнаментации кожи существовало два способа: тиснение и металлические накладки. Часто их объединяли, чтобы добиться большей выразительности и красоты. Будучи сугубо мужским ремеслом (из-за значительных физических усилий, прилагаемых мастерами), выделка (но не окраска) и орнаментация кожи могли выглядеть так: мастер протыкал шилом отверстия вдоль края аппликации, чтобы затем пришить узор к изделию [15, 135]. Генетически этот способ близок методам монголов, тувинцев и агинских бурят<sup>150</sup>, но отличается от знаменитого «казанского шва»<sup>151</sup>. Ажурные кожаные изделия (прорезание орнамента насквозь) не встречены, думается, из-за непрактичности [15, 135].

Казахские традиционные изделия из кожи подразделяются на пять групп: домашняя утварь (сумки, посуда и сундуки), пояса, обувь, упряжь и настенные кожаные панно *тускиизы*. Рассмотрим подробнее:

– посуда; здесь обычным орнаментальным мотивом были различные вариации *мууиз*, *туые табан*, *журекише (сердечки)*, вьющиеся растения, вихревые розетки и бордюрные орнаменты типа *битпес*, *тарак*, *балдак*. Исследователи отмечают, что подробные орнаменты встречаются у киргизов, узбеков и монголов<sup>152</sup>;

– мужские пояса (*кісе*); пояса часто украшались серебром, костью и латунными деталями, хотя в большинстве были распространены демократичные тисненные кожаные. 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. Для декора поясов использовались в основном геометрические орнаменты: Это квадрат, треугольник, ромб, четырехугольник, составляющие квадрата или ромба, разделенные по диагонали, параллелограммы» [2, 85];

– обувь; из материала заказчика сапожник-*етікші* шил сапоги *етік*, мягкие женские сапоги-ичиги *меси*, кожаные туфли-*кебіс*. Среди казахов повсеместно женские сапожки выглядели наряднее мужских<sup>153</sup>, их голенища и подъемы украшались тиснением, аппликацией и вышивкой.<sup>154</sup> Из коровьей кожи шились *кебісы* с высокими бортами и наборными каблуками, куда подвешивались колокольчики.

– упряжь; кожаные детали сбруи коня и верблюда были важным элементом жизни кочевника. Без этих животных сама идея кочевья не имела смысла, поэтому их убранство имело не столько сугубо бытовую сущность, сколько сакральную. Подседельники, седла, уздечки, особенно нагрудник (*омілдірік*) и

<sup>150</sup> См. Бадмаев А. А. «Кожевенное ремесло агинских бурят», С. 94.

<sup>151</sup> См. Саттарова Л. И. «Казанская узорная кожа», С. 129.

<sup>152</sup> См. Фахретдинова В. А. «Декоративно-прикладное искусство Узбекистана», С. 28.

<sup>153</sup> См. Решетов А. М. Одежда малых народов Китая, С. 259.

<sup>154</sup> См. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. «Казахская национальная одежда...», С. 129.

подхвостник (*кюйыскан*), тщательно украшались тиснением в сочетании с серебряными накладными бляхами [15, 139]. Доминирующим орнаментальным сюжетом были разнообразные вариации *кошкар муйиз*, *гюль ою*, геометрические фигуры. Самыми нарядными были седла и упряжь наследников богатых, знатных семей, особенно первенцев, причем как юношей, так и девушек;

– кожаные настенные панно *тускиизы*; такие панно предназначались исключительно для знати, так как «размер кожи должен был быть довольно большой и не иметь видимых недостатков по всей поверхности. В дополнение к кожаным тисненым орнаментам, поверхность подобных изделий иногда украшалась серебряными накладными пластинами. Такая техника характерна для всех регионов Казахстана, но особенно – для его центральных и северных районов (Средний и Младший Жузы)» [15, 140].

Орнаментальные мотивы кожаных *тускиизов* созвучны с орнаментированными кошмами, в меньшей степени с ворсовыми коврами. В отношении композиции – самая яркая параллель – вышивные настенные *тускиизы* с их характерной (одной или несколькими) П-образной каймой. )» [15, 140]. Иногда центральное поле кожаных ковров заполнялось тиснеными силуэтами человека или растительными мотивами<sup>155</sup>.

Часто в орнаментальных композициях таких *тускиизов* можно встретить традиционные казахские тамги (*таньба*)<sup>156</sup>. Тамга представляла собой упрощенный символ, легко вплетающийся в основной орнаментальный мотив. Наличие таких символов внутри общей узорной композиции кожаного *тускииза* свидетельствовало о том, что, скорее всего, помеченные таким образом вещи, не предназначались для продажи даже внутри племени, оставаясь на веки принадлежностью конкретной семьи.

Казахским кожаным *тускиизам* практически идентичны киргизские. В целом, орнамент казахских тисненых изделий из кожи очень близок орнаменту аналогичных изделий алтай кизи и теленгитов, в немного меньшей степени тувинцев [5, 414]. В казахских панно центральным элементом всегда был «роговой» орнамент *кошкар муйиз* в различных вариациях.

### **Орнамент и традиционное искусство резьбы и росписи по дереву.**

Как материал дерево стало известно кочевникам намного раньше, чем металлы. Уже в эпоху неолита люди использовали его помимо бытовых нужд и для изготовления украшений. Даже появлением и распространением металлов дерево по-прежнему не утрачивает своей важности. В могильниках Береля (IV в до н.э.) найдено множество деревянных артефактов, существующих, и как основа для покрытия из золотой фольги, и как самостоятельные произведения искусства.

Исследования А. Маргулана показали, что «характерной чертой композиции является сохранение равенства площадей фона и узоров. Как в орнаментальных композициях ковровых изделий, народные мастера в резьбе по дереву четко выделяют центральное поле, заполненное розетками, медальонами или другими фигурами, и бордюр [2, 190].

<sup>155</sup> См. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т.1 С. 207.

<sup>156</sup> Тамга (танба) – племенной или родовой знак-символ, идентифицирующий казахские роды.

## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Рассмотрим некоторые примеры, характерные для этого вида ремесла, в частности казахскую юрту.

*Шанырак* (круговое навершие юрты) украшался несложным орнаментом в виде волнообразного узора *бітпес*, *S-образные* завитки и вариации орнаментов *балдак* или *сынар окше*. Здесь доминируют орнаменты, символизирующие бесконечность жизни, бессмертие и вечность, – все, что может подчеркнуть сакральную сущность *шанырака* как основы жизни и мировоззрения казаха-кочевника;

*есік*, *сақырлаук* (двери юрты) отличались гораздо более разнообразной резьбой. В целом, орнамент здесь выглядел так» [15, 162]: на каждой створке выделялось центральное поле с вихревыми или статичными розетками *табак*, медальонами из переплетенных растительных побегов *ислими* и т. п.; на каждой из створок имела кайма из более мелкого орнамента, чаще всего растительного; косяк представляет собой своеобразную кайму, где одинаковый орнамент располагается на параллельных частях косяка, наиболее богато декорировался порог и верхняя часть косяка; симметрия орнамента внутри створок может быть как двухосной, так и одноосной;

*кереге* и *уыки* никак не орнаментировались резьбой, только окрашивались;

В орнаментальном декоре мебели широко применялись различные формы растительных и геометрических орнаментов, причем приветствовались чрезвычайно сложные и витиеватые переплетения. Это в корне отличается от орнаментальной эстетики других видов казахского прикладного искусства, например, вышивки или ковроткачества, где подобные вещи были недопустимы. Напротив, в случае с орнаментом на предметах мебели или кухонной утвари символика многочисленных сложных переплетений была очевидна: еда, как и припасы вообще есть основа достойного существования, и они никогда не должны переводиться в доме.

Интересно, что *кебеже* из Восточного Казахстана (Семипалатинская область) имеют орнаментированные ножки<sup>157</sup>, причем орнамент на них чаще всего простой геометрический, в отличие от украшений боковых поверхностей.

Так же необходимо отметить, что у исследователей сложилось четкое представление, что зооморфные узоры в резьбе по дереву (мебели) встречаются значительно реже, чем растительные или геометрические<sup>158</sup>. Но вот в украшениях ларей (*кебеже*) или в изголовьях кроватей (*жастык-ағаш*) можно увидеть «геральдические» композиции из петухов или пары лебедей. И хотя есть мнения, что это поздние заимствования из других культурных традиций, казахский исследователь резьбы по дереву Атабек Налибаев считает, что «этот мотив вполне традиционен» [41, 14];

Казахи использовали в быту разнообразную деревянную посуду, отличающуюся семантическим и орнаментальным богатством, здесь преобладали как растительный, так и роговидный орнамент.

<sup>157</sup> См. Аргынбаев Х. Қазақ халқының кол өнері. С. 43.

<sup>158</sup> См. Казахи: Историко-этнографическое исследование. С.70.

Посуда не покрывалась глубокой рельефной резьбой, иначе нарушилась бы функциональность вещи. Вообще, в сравнении с другими деревянными предметами, посуда орнаментировалась весьма скромно. Думается, это можно объяснить казахской народной поговоркой: «Джигита красит оружие, посуду красит еда»<sup>159</sup>. Никакой узор не заменит приготовленную с любовью пищу.

**Резьба по камню.** Говоря о казахских орнаментах, невозможно обойти стороной камнерезное искусство. Резьба по камню, вероятно, одно из самых «молодых» ремесел в сравнении с другими. Если остальные промыслы – выделка войлока, кожи, дерева, рога и кости, вышивка, уходят корнями в глубокую древность, то камнерезное искусство не столь архаично.

Сразу отметим, что на данный момент наиболее изученным в этом отношении регионом является Западный Казахстан, Мангышлак, Устюрт, Прикаспийские Каракумы. Другие же области исследованы весьма поверхностно, что не позволяет, конечно же, говорить о резьбе по камню в масштабах всей страны. Но даже вышеназванные регионы дают богатейший материал для того, чтобы дифференцировать это ремесло в полноценную область декоративно-прикладного искусства.

Исследователи, хоть раз увидавшие орнаментальное богатство казахской малой архитектуры, были заворожены ею. Е. Р. Шнейдер писал: «...встречаются кладбища с сотнями памятников, поражающих своей прекрасной работой, великолепной композицией и колоритом. Их орнаментика настолько богата, настолько совершенна...» [9, 143].

Вообще, орнаментика малых архитектурных форм засвидетельствована еще с XIII–XV веков, и в основном это надгробия туркменского типа «*коймас*» (бараний камень). Здесь характерным является бордюрный орнамент, образованный треугольниками, косыми насечками, «елочками», жгутами и розетками, растительные и зооморфные появляются только в позднем средневековье [28, 491]. Массовое распространение резных надгробий начинается с XIX века. Отмечено, что «растительные и космогонические мотивы обнаруживают тесную связь с деревянной резьбой, но при этом наблюдаются не менее четкие связи с коврами и войлоками» [28, 491].

Уже с XVIII века орнамент начинает занимать центральные плоскости памятника, а не только бордюры, хотя по-прежнему еще крупного размера, нечеткий и характеризуется далекой от совершенства резьбой.

Подлинный расцвет камнерезного искусства начинается с середины XIX века и достигает своего пика к началу XX. С. Е. Ажигали отмечает, что среди формообразующих элементов декора наблюдается примерно равное употребление всех четырех групп казахского орнамента, образующих взаимопереходные композиции. Наиболее часто встречается мотив *туйе табан*<sup>160</sup>.

Орнаментика варьируется в зависимости от характера сооружения. К примеру, *кулпытасы* преимущественно декорировались растительными орнаментами, словно дополняя вертикальную форму самого памятника. Мотив

<sup>159</sup> См. Казахские пословицы и поговорки (қазақ макал – метелдері). С.153.

<sup>160</sup> Об этимологии *туйе табан* в погребальной обрядности см. раздел II настоящей статьи.

вьющегося стебля дополнялся пальметтами и «четверенными» пальметтами. Также часты вихревые розетки, имеющие здесь четкий смысл коловращения солнца как вечного движения. Многие исследователи склонны рассматривать *куллытас* как коновязь, своего рода сакральную ось, космический ориентир для ритуального жертвоприношения, скорее всего имеющего отдаленное отношение к обряду ашвамедхи. Поэтому разрозненные орнаменты здесь переплощались в образ Мирового Древа, Древа Жизни, Мировую гору [42].

По наблюдениям А. Шевцовой [15, 183], на *кошкар тасе* могли высечь еще какой-нибудь образ, лошадь или саблю, скорее всего, чтобы почтить его память как умелого охотника или джигита.

*Кой тасы* украшались бараными рогами, ступенчатое основание покрывалось бордюрным орнаментом, а доминирующим мотивом был *туе табан*.

*Сандык тасы* отличались простейшим геометрическим орнаментом и иногда росписью, можно было встретить вихревые и статичные розетки, перемежающиеся с волнами и зигзагами.

*Саганатам* как большие по размеру архитектурные формы чем остальные надгробия снаружи покрывались резьбой, ключевым мотивом которой были розетки и «женские» треугольники вершиной вниз как символ Бездны.

*Кумбезы* представляли собой сакральный объект, имеющий этимологию «вечного дома». Квадратное основание символизировало организованную по сторонам света землю, а купол персонифицировал небесный свод. Также здесь налицо параллели с куполом юрты с нарисованными там баскурами в подражании к реальному жилищу [43, 160]. Орнаментация стен была в геометрическом или растительном стилях.

Таким образом, казахское камнерезное искусство переживало свой расцвет тогда, когда многие другие ремесла постепенно утрачивали магический смысл.

**Заключение.** В любой традиционной культуре, в том числе и казахской, орнамент, знания и ремесла неотделимы друг от друга. Эта глубокая и неделимая связь способна приобщить ремесленника к своеобразному священнодействию, сделать его частью целого, возложить на него определенные духовные и этические обязанности как на наследника и продолжателя традиций своих предшественников.

Традиционный орнамент является неотъемлемой частью любого казахского ремесла. И параллельно с передачей премудростей технологии, происходило и посвящение в тайны орнамента как сакрального знания. Поэтому очевидно, что это явление носило, прежде всего, семейный (родовой) характер.

Хотя на данный момент существует множество классификаций традиционных казахских орнаментальных мотивов, и единого мнения нет до сих пор, очевидно, что зооморфный присутствует во всех. Для кочевого образа жизни животные имели особое значение, как на физическом уровне, так и на метафизическом. Свидетельства парциальной магии – зооморфная символика, запечатленная через отдельные элементы, с глубокой архаики трансформировалась в уникальный анималистический орнаментальный код – основу картины мира казахов-кочевников.

В процессе анализа различных типов казахских традиционных орнаментов становится очевидным наличие как минимум двух уровней восприятия. Первый – собственно бытовой или профанный: мы видим и запоминаем определенный орнаментный элемент как стилизованное иконографическое изображение-подражание какого-либо конкретного животного, растения, явления и т.п. (змея, цветок, звезда) или его фрагмент (рог, коготь, клюв, след, лепесток, лист, луч и т. д.). Отсюда и названия орнаментов – *кошкар муїиз*», «*кырык муїиз*», *табан*, *агаш*, *жапырак*, *гюль*, *донгелек*, *шимай* и многое другое. Это мы считаем «изобразительным уровнем».

366

Другой уровень мы называем сакральным или архетипическим. Здесь привычные формы обретают иное, гораздо более глубокое и отдаленное во времени звучание. Полагаем, с помощью орнаментов как символов кодировались ключевые для культурной и этнической памяти духовные мифопоэтические константы, такие как *Мать*, *Сын*, *Великая Гора*, *Мировое Древо*, *Бездна*, *Великие Воды*, *Солнце*, *Луна* и т.д. На этом уровне традиционный казахский орнамент становится неотъемлемым элементом общемировой символической изобразительной системы, иными словами – универсальным средством межкультурной коммуникации, праязыком. Расценивая его не просто как художественную данность, но как священный язык, синтезирующий время и пространство, человек, понимающий его, воспринимает мир во всей его целостности и уникальности.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Киргизский национальный узор. (Материалы собраны и обработаны М. В. Рындиным). Вст. ст. А. Н. Бернштама. – Л. – Фрунзе, 1948. – 40 с.
2. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство: в 3-х т. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – Т.1. – 245 с.
3. Маргулан А. Х. Казахская юрта и ее убранство. / Труды по культуре казахского народа. – Павлодар: НПФ-ЭКО, 2005. – С. 51–67.
4. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов. // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – С. 208–237.
5. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как этнографический источник (по материалам XIX–XX вв.). – М. – Л: Изд-во АН СССР, 1963. – 480 с.
6. Фазлаллах ибн Рузбихан Исфгани. Михман-наме-ий (записки бухарского гостя). – М.: Наука, 1976, – 448 с.
7. Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. – СПб: Девриена, 1911, – 188 с.
8. Дудин С. М. Киргизский орнамент. // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Кн.5. – М.-Л.: Гос. Издательство, 1925. – С. 164–183.
9. Шнейдер Е. Р. Казахская орнаментика. / В кн. Казаки. Антропологические очерки. – Л, 1927. – С.135–171.
10. Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. Вст. ст. В. Чепелева. – М.: Искусство, 1939. – 34 с.
11. Кутхуджин Ш. Казахская орнаментика. // Известия РАН КазССР. Серия «Искусствоведение». 1950. – № 78. – С. 51–61.
12. Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре. – Алма-Ата: Изд-во «Наука» КазССР, 1957, – 97 с.
13. Ибраева К. Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – 128 с.
14. Иванов С. В. Древний андронидный комплекс в современном орнаменте народов Сибири. – М.: Наука, 1964. – 8 с.
15. Шевцова А. А. Казахский народный орнамент. Истоки и традиция. – М.: Московский фонд «Казахская диаспора», 2007. – 240 с.
16. Брентъес Б. Квадратура круга как проблема истории культуры // Информационный бюллетень МАИКЦА. – М.: Наука, 1981. – Вып. 1. – С. 5–13.
17. Ремпель Л. И. Цепь времен: Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987. – 189 с.
18. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Наука, 1970. – 484 с.
19. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия. – М.: Наука, 1984. – 262 с.
20. Мальчик А. История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. Монография. – Бишкек: КГУ им. И. Арабаева, 2005. – 136 с.
21. Кан Г. В. История Казахстана. Учебное пособие для студентов вузов. – Алматы: Аркаим, 2002. – 222 с.
22. Омирбекова М. Ш. Традиционная культура казахов. – Алмат: Кітап, 2004. – 103 с.
23. Шаханова Н. Ж. Мир традиционной культуры казахов. – Алматы, Казахстан, 1998. – 174 с.
24. Усманова Э. Р. Костюм женщины эпохи бронзы. Опыт реконструкций. – Лисаковск-Караганда, 2010. – 176 с.
25. Самашев З. БЕРЕЛ. – Алматы: «Таймас», 2011. – 236 с.
26. Кажгали улы А. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.
27. Эдоков В. И. Алтайский орнамент. – Горно-Алтайск, 1971. – 38 с.

28. Ажигали С. Е. Архитектура кочевников – феномен истории и культуры Евразии (памятники Арало-Каспийского региона). – Алматы: Гылым, 2002. – 654 с.
29. Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. – Алма-Ата, 1991. – 214 с.
30. Асанова Б. Е. Казахский художественный войлок как феномен кочевой культуры. – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2007. – 275 с.
31. Муканов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – 120 с.
32. Кажгали улы А. ОЮ и ОЙ. – Алматы, 2004. – 244 с.
33. Народное декоративно-прикладное искусство казахов / Альбом. Авт. Оразбаева Н. А. – Л.: Автора, 1970. – 207 с.
34. Востров В. В. Новые материалы по этнографии казахов-адайцев. / Новые материалы по древней и средневековой истории Казахстана. (Труды Института истории, археологии и этнографии АН КазССР Т.8) – Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1960. – С. 158–176.
35. Козыбаев М. К., Аргынбаев Х., Муканов М. С. Казахи: Историко-этнографическое исследование. – Алматы: Казахстан, 1995. – 352 с.
36. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. Монография. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.
37. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство: в 3-х т. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – Т.2. – 287 с.
38. Абаев Н. В., Аюпов Н. Г. Тэнгрианская цивилизация в духовно-культурном и геополитическом пространстве Центральной Азии. – Абакан, 2009. – Часть I. Тэнгрианство и этноэкологические традиции тюрко-монгольских народов Внутренней Азии. – 250 с.
39. Мансурова Ж. Ю. Хозяйство казахов Малого и Среднего Жузов во второй половине XVIII – н. XIX вв. – М., МГУ, диссертация на соискание степени к.и.н., 1984. – 273 с.
40. Тохтабаева Ш. Ж. Традиции декоративно-прикладного искусства // Перспективы сохранения и развития традиционного казахского народного творчества в современных условиях. – Алматы, 2010. – С. 5–16.
41. Налибаев А. Резьба по дереву. – Алма-Ата: «Өнер», 1994 г. – 138 с.
42. Байжігітов Б. К. Қазақтың қолөнері тарихы. – Алматы, 2012. – 265 бет.
43. Тереножкин А. Казахские фрески XIX в. (из материалов экспедиции ГАИМК). // Искусство, 1938. – № 2. – С. 159–162.



## 2.4.4 Священные животные и птицы в вещном пространстве традиционных казахских ремесел (к семантике материальной культуры)

В предыдущих разделах настоящей монографии в попытке охарактеризовать анималистическую основу художественной картины мира казахов-кочевников мы обращались к традиционному орнаменту, петроглифам и металлопластике в самой значительном для нашего исследования контексте – скифо-сакском зверином стиле.

Еще одним существенным аспектом, доказывающим анималистическую составляющую культуры номадов, является вещное пространство традиционных казахских ремесел. История традиционного ремесленничества в тюркской/казахской культуре показывает, что порой сам материал, его особенность и специфика служила основанием развития того или иного вида ремесла, промысла.

В данном подразделе мы сконцентрируемся только на тех видах традиционных ремесел, где в качестве материала используются «производные» от животных и птиц – скорняжное, кожевенное, текстильное и косторезное ремесла.

В каждом ремесленном продукте традиционной культуры можно проследить, как духовное преломляется в материальном, т.е. в нашем случае анималистические представления кочевников-казахов проецируются в материальное и вещное пространство, так как в любой традиционной культуре «выбор материала вещи обуславливался как практической необходимостью, так и религиозно-мифологическими представлениями» [1, 35].

**Традиционное скорняжное ремесло: шкура – мех.** Шкура/мех животного в любой традиционной культуре имеет как минимум два значения: в одном случае они атрибут нечеловеческого (зооморфного), потустороннего мира, а в другом символ богатства, изобилия и плодородия для обладателя. На наш взгляд, семантическая основа шкуры/меха зиждется на архаичном отождествлении человека со священным животным, и их понимании как своеобразных амулетов, способных уберечь от реального зла или угрозы.

Поэтому, безусловно, прав П. К. Дашковский, утверждая, что выбор шкуры того или иного животного обуславливался не только свойствами, но и корпусом мировоззренческих представлений. Согласно представлениям кочевников Центральной Азии, к человеку с костюмом переходила сила и качества животного, из кожи которого он сделан [1, 120]. Таким образом, выбор вида шкуры определен не только утилитарными, или эстетическими предпочтениями, но прежде всего мировоззренческими представлениями о священных животных и птицах.

Одним из древнейших природных материалов являются шкуры животных, а сам процесс их выделки относится к первому виду производства. Древние люди шили одежду из шкур зверей, раскраивая их каменными режущими инструментами, сшивая их нитками из сухожилий, и употребляя вместо иглки костяную проколку.

Наиболее ранние археологические свидетельства на территории Казахстана, в которых фигурируют шкуры и кости животных относятся к эпохе палеолита. Это археологические раскопки ряда районов Южного и Центрального Казахстана. Самые древние из них орудия ашельской эпохи, найденные в бассейне реки Арыстанды (юго-западные склоны Каратау), в местностях Бориказган, Танирказган и Токалы 1, 2, 3 [2, 20].

Основными промысловыми животными были сайга, кулан, кабан и многие другие. Для разделки туш убитых животных и обработки шкур служили ножи, скребки и скребла. Находки костяных иголок свидетельствуют, что человек в это время уже научился шить. Постепенно насельники Древнего Казахстана наращивали объем охоты и количество домашних животных, что непременно служило поводом для усовершенствования обработки шкур животных.

С мелких животных и даже волка шкуры снимали чулком (цельно). Практически до этнографической современности каждый дом в ауле мог похвастаться подобными трофеями, висящими на самом видном месте. Такой подарок считался одним из самых ценных в казахской культуре.

Интересные археологические сведения предоставили раскопки поселения Ботай, датируемые учеными эпохой бронзы. Из шкуры животных изготавлилась одежда, их использовали в качестве утеплителей жилищ, ими покрывались ямы-консервы для хранения заготовок мяса, на них спали и др., что свидетельствует о широком диапазоне использования шкур животных в быту и магико-ритуальной сфере. О сакральной роли шкур животных в ритуалах различных народов мира в традиционной культуре более полно представлено у Д. Фрэзера [3]. Шкуры животных играют значительную роль и в обрядах и ритуалах тюркской культуры<sup>161</sup>.

Начнем с самого главного тотемного животного всех тюрков – волка. О нем, в интересующем нас контексте, важные сведения приводит О. Сулейменов: «...шкуру волка – признак волчьего племени носили на голове гунны. С тех пор любая меховая шапка называется у тюрков *bürük* (*börik*)» [4]. У казахов *berik* носят девушки и мужчины. При этом, у девушек макушка *berik*

<sup>161</sup> См. подраздел «2.3.4 Зоокод в бытовой обрядности и обычаях кочевников-казахов».

украшается перьями филина. О священности перьев филина в казахской культуре, считающихся оберегами уже упоминалось в других разделах.

При этом, *бәрік* с перьями носили и молодые джигиты: певцы, акыны, т.е. люди творческих профессий. Его ношение представителями степной эзотерической традиции еще раз подчеркивает сакральный статус этого головного убора. Примечательно, что *бәрік* имеет по околышу меховую отделку из выдры, бобра или лисицы. Образ выдры и бобра в тюркской мифологии не самый популярный. Поэтому однозначно сказать о его семантике достаточно сложно.

Однако мы попытаемся определить его содержание. Выдра на казахском языке звучит как *құндыз*, от *құнды* – «дорогой», «драгоценный». Кстати, это может быть и бобер, и нутрия, и норка. В целом, выдра у евразийских народов связана с символикой воды и Нижнего мира, это – дух реки и помощник шамана, что нашло отражение в работе Г.С. Вртанесяна [5]. Выдру и бобра называют основными животными Нижнего мира [6]. В «Авесте» «бобер» священное животное Анахиты (женского божества, первоначально соотносившегося с «Нижним» миром) [6, 530]. Думается, что сам головной убор *бәрік*, построенный по принципу трехчастной модели мира расшифровывается через перья филина – Верхний мир, основной материал (бархат или другая ткань) – Срединный мир, а выдра или бобер в виде околышка – Нижний мир.

Возможно, что некогда и у казахов выдра имела очень высокий статус по нескольким причинам. Во-первых, ее плодовитость (два помета в год, весной и осенью по 2–4 щенка), а во-вторых, не столь широкая ее распространенность на территории Казахстана возводила ее в ранг редких, поэтому и ценных животных. Да и качество самого меха, особенно черный окрас, придавал богатый и дорогой вид.

Бобра казахи еще называли *камшат*. Но и бобер, являясь символом трудолюбия и воздержанности в мировой культуре, не столь популярный образ в тюркской мифологии. Возможно, его семантическое наполнение было утрачено древними тюрками, но среди казашек до сих пор популярно женское имя *Камшат*.

Гораздо четче дело обстоит с лисой. Хотя ее символика в орбите тюрко-монгольской культуры двоякая. По мнению М. Н. Содномпиловой и Б. З. Нанзатова [7] лиса в мифологии и ритуальной сфере тюрко-монгольских народов иногда связана с подземным миром, миром мертвых, а в других случаях с женским миром, с женской сущностью. При этом, казахский фольклор полон примеров образа лисы, характеризующейся хитрой, изворотливой и лстивой Лиса в древней общеиндоевропейской традиции выступает «непривлекательным» животным, существом низшего ранга по сравнению «с животными, символизирующими возвышенное начало, величие и красоту» [6, 514].

Однако это не мешало использованию ее меха в традиционной казахской одежде. Из лисы также шили шапку-ушанку, называемую *малақай*. Ее особый крой, когда к основной макушечной части пришивались четыре меховые полосы, а боковые полосы закрывали уши, передняя опускалась на лоб, а за-

дня, самая широкая и длинная закрывала шею и часть спины, способствовал ее широкому распространению в тюркском ареале.

Специалисты считают, что раньше казахи могли по шапке определить из какого жуза рода его владелец. *Тымақ/малақай* у кочевников считался священным головным убором, который не подлежит обмену, его нельзя крутить, перешагивать, кидать и т.д. Все это связано с пониманием головного убора как эквивалента сакрального верха и местом локализации «құт» (благодати), – разъясняет Н. Ж. Шаханова [8, 58].

372 Поэтому очевидно, что казахи недоношенного младенца держали в этой шапке, подвязанной к *шаныраку*, символически передавая ребенку энергию его отца – кочевника и воина. Целостный анализ казахского традиционного малақая представлен в исследовании Л. А. Боброва [9], где ученый классифицирует более пятнадцати видов таких шапок, относя их к разряду «мягких шлемов» кочевников-казахов.

Некоторые сведения об одежде казахов приводит Х. Барданес, собранные им во время путешествия в Казахстан в 1771 году [10]. Этнограф пишет: «...сверх одежды бывают у них *яги*, сделанные из молоденьких жеребят, которые шерстью вверх носят, таковые ж яги бывают и без шерсти из кож одних голых бараньих или жеребьчих, окрашенных желтой краской, а называются по их *джяке* [10, 175].

Верхняя одежда, сшитая из шкуры жеребят, которую носили шерстью наружу, у казахов имеет несколько разновидностей. К примеру, *жарғақ* – сшитая из шкурок жеребят недельного возраста шерстью наружу; *құлын жарғақ* – самый дорогой вид из шкурок жеребят, *қара құлын жарғақ* – шубы из черной жеребьчьей шкуры и др. Чисто технологически шкуры молочных жеребят ценный материал, который легко обрабатывается и славится своей эластичностью и прочностью.

Ж. О. Артыкбаев пишет: особой ценностью у казахов пользовались шкуры куланов, сайги и тигров, меха соболя, енота, куницы, горноста. Из шкур шились шубы. Шубы из меха пушных зверей назывались «*ишик*» и различались по покрытию: меховая шуба, покрытая шелком – «бас тон», синим сукном – «кок тон», парчой – «барша тон» [11, 75].

Шубу из меха енота казахи называли *жанат тон*; из черно-бурой лисицы – *қара түлкі тон*; из шкуры верблюжонка – *бота тон* и др. А. Маргулан отмечает, что меховая шуба, крытая высокосортным шелком, была одним из самых дорогих предметов в приданном невесты, она называлась бас тон [12, 109].

Также шубы изготавливались из козьих шкур, которые в народе называли *қылқа жарғақ*. Для этого из шкуры выщипывали длинные волосы и оставляли подшерсток. Такая шуба отличалась особой мягкостью и нежностью. В целом, козий пух популярен своей теплопроводностью и долговечностью. Натуральному животному меху и пуху животных в традиционной культуре приписывались целебные свойства.

Если образы кулана, сайги и тигра в казахской, и шире тюркской мифологии отличаются высокой степенью популярности, то образы соболя, енота, ку-

ницы и горностае не столь распространенные. Понятно, что соболь в любой культуре олицетворял роскошь, богатство, статусность. В лоне же евразийской ойкумены встречаются свидетельства культа соболя у представителей окуневской культуры, которые отражены в трудах Э. Б. Вадецкой [13; 14], где в захоронениях этого периода в большом количестве обнаружены зубы соболя в качестве украшений, вышивок на погребальной обуви. Таким образом, культ диких животных в основном свойственен охотничьим племенам.

Соболь и бобр фигурируют в мифах первотворения у финно-угорских народов, где по волосам Великой Матери Калтац-эква с одной стороны поднимается соболь, по другой спускается бобр. Образ соболя специфически преломляется в лоне тюрко-монгольской культуры, он связан с образом великого Огуз-хана (в казахской интерпретации – Уыз хан).

В казахской устной традиции сохранились сведения об Огуз-хане, которого фольклор описывает так: «*Осы ұлдыҥ аяғы өгіз аяғындай, белі бөрі беліндей, жауырыны бұлғының жауырынындай, кеудесі аю кеудесіндей еді*» [15, 119]. Данное в смысловом переводе означает: «ноги его стали подобными ногам быка, поясница – пояснице волка, лопатки – лопаткам соболя (или плечам), грудь – груди медведя». Вне сомнения, что именно с лопатками/плечами соболя связан какой-то таинственный инициационный ритуал становления батыра. Но в целом черные соболя выступали в качестве самых ценных даров наряду с конем в древнетюркской культуре.

Еще меньше сведений в тюркской культуре о кунице, еноте и горностае (на казахском языке *сусар, жанат, ақкіс* соответственно). Гораздо больше сведений о почитании куницы мы видим в древнеславянской и христанской культурах. Так, славяне относили всех пушных зверей, и куниц в том числе к женской, брачной, эротической и ткаческой символике.

В христианской мифологии куница была одним из двух животных, способных победить мифического Василиска. В лоне тюркской культуры охота на пушных зверей и сами звери имеют также имеют сакральный статус. У тюрков Южной Сибири в охоте вообще, и в охоте на пушного зверя обязательного участвовал сказитель-кайчи, приносящий удачу на охоте. Об этом более подробно можно узнать в статье М. В. Егорочкина [16]. О ритуалах и обрядах в охоте на пушных зверей у хакасов можно узнать в статье А. А. Кыржинова [17].

К сожалению, автор не располагает достаточным количеством данных, чтобы в полной мере рассмотреть сакральную сторону образа пушных зверей в казахской культуре. Но мы все же попробуем свести к общему знаменателю, имеющие у нас скромные данные.

Бытование в среде кочевников-казахов меховых шуб из столь ценных сортов меха пушных зверей в составе приданного невесты и в качестве самого дорогого подарка, наряду с аргамаком говорит о высоком статусе не только дарителя/обладателя шубы, но и самого пушного зверя в культуре. Можно предположить, что охота на пушных зверей у казахов также регламентировалась определенными ритуалами и обрядами, как и сам процесс выделки их шкур, аналогичных традициям южно-сибирских тюрков и хакасов.

В ходу у казахов были практически все виды пушных зверей, а некоторые из них: бобер и енот, т. е. *камшат* и *жанат*, впоследствии приобрели статус казахских женских имен (в основном), что наталкивает на мысль о соотношении пушных зверьков семейства бобровых, енотовых и др. к сфере женского сакрального мира.

Возвращаясь к выделке шкур надо отметить, что по сведениям У. Джанибекова у казахов технологический процесс обработки шкуры состоял в следующем: свежеснятую шкуру обычно просушивают в развернутом виде, затем смазывают *ащыайраном* – перебродившим кислым молоком, смешанным с мукой, свертывают мездрой внутрь на два-три дня, после чего промывают и кладут в соленую воду. Продержав в таком состоянии некоторое время, шкуру высушивают вновь и соскабливают мездру ножом. Разминают кожу вручную, подвергают дублению и окраске натуральными красителями. Цвет выделанных кож был желтым, темно-малиновым, оранжевым, бордовым, в зависимости от свойств, применяемых в качестве красителя корней растений [18, 5].

Прекрасно обрабатывали кочевники и шкуры домашних животных. К примеру, из свежей шкуры новорожденного ягненка шили одежду для женщин и детей. Такую шкуру называют «*елтірі*» (мерлушка), а шкуру двух-трехмесячного ягненка называют «*далекі*» (выпоротки), которая по сравнению со шкурой новорожденного ягненка является более плотной. Шкура ягненка, достигшего шестилетнего возраста, называют «*сеңсең*» (поярок). Возможно, и возраст животного из шкур которого шилась одежда имела определенное значение, что косвенно демонстрируют вышеприведенные примеры.

Данная гипотеза подтверждается исследованием П. К. Дашковского, анализирующего тувинскую сказку, описывающую костюм главного героя, где повествуется и возраст архара из шкуры которого сшита одежда. Ученый пишет: «...возраст архара говорит о том, что животное достигло взрослого возраста и находится в расцвете своих возможностей» [1, 120].

Следовательно, шкура определенного возраста имеет специфическое четкое семантическое значение. Из шкур животных шились не только шубы, но и меховые безрукавки. При этом шились они и для мужчин, и для женщин, а также и детей. Вообще, женская безрукавка в тюркском мире связывается с культом лебедя. По этому поводу П. К. Дашковский приводит в пример легенды хоринцев и тувинцев о ритуальной безрукавке девы-лебедя [1, 146].

**Семантика пуха и перьев.** У тюркских народов перья некоторых птиц являлись амулетами и оберегами. К примеру, перья филина защищали от сглаза и порчи, они помещались к головному убору, к колыбели младенца и даже к домбре. Вообще, птицы соотносились кочевниками-казахами к Верхнему миру, миру Неба – Тенгри. Но особое место во всех традиционных культурах Евразии занимают водоплавающие птицы, которым доступны все три мира – Нижний (вода), Средний (земля) и Верхний (небо). Поэтому их сакрализация в кочевой культуре достоверный факт.

Следовательно, практика изготовления шуб из лебяжьего пуха, а также пуха гагар и цапель в казахской культуре несомненно относится к сакрально-

му миру. Это отмечали А. Х. Маргулан [11] и Р. Ш. Кукашев [18]. Так, А. Х. Маргулан пишет о двух экспонированных вариантах шуб из гагар в Акмолинске в 1878 году, и другой, обнаруженной в одном ауле около озера Кургальджино. Последняя была «сшита из одинаковых темно-сизых, продолговатых четырехугольников, окаймленных неширокими черными полосами.

Для хорошей выделки шкурок гагар и умения подобрать из них мех необходимо иметь особую способность. Сакральное значение имели кафтаны или куртки из лебяжьего пуха, которые традиционно носили баксы» [12, 109].

Казахи гагару называют *маймаққаз*, что в переводе значит «косолапый гусь». Видимо в основу народного названия птицы легли особенности анатомического строения ее ног, заметно отличающееся от других водоплавающих птиц. Дело в том, что у гагар три передних пальца соединены перепонкой, а цевка сильно уплощена. Сама гагара – крупная водоплавающая птица с густым и ценным оперением, обитающая на севере Казахстана.

Культ водоплавающей птицы вообще (в частности гуся и лебедя) в тюркской, и казахской в том числе известный факт. Но, судя по наличию шубы, отмеченной А. Маргуланом у казахов существовало и почитание гагары, которое в отечественной науке не исследовано. На вопросы почитания гагар в тюркской культуре могут пролить свет культ гагары в евразийской ойкумене, к примеру народов Крайнего Севера.

Так, по мнению специалистов [20] у эвенков, тунгусов, северных якутов и долган гагара выступает в качестве птицы-демиурга и проводника душ. У народов Крайнего Севера некогда существовал специальный промысел гагар на «птичий мех» или «гагарьи шейки». Почитание гагары встречается и на других континентах земного шара, к примеру индейцы атапаски верили, что души умерших с помощью духов гагары попадают в другой мир, что отмечено у З.П. Соколовой [21]. Таким образом, образ гагары прочно связан с посредническими функциями в разных традиционных культурах. Не менее почитаем в казахской культуре и цапля – *тырна*, о чем говорит бытование орнамента – *тырна гүл*.

Возвращаясь, к исследованию Р. Ш. Кукашева [19] надо отметить, что он описывает *акку борик* и другие аксессуары Досмаила-баксы, проживавшего в селе Каргалы Алмаатинской области. Сам головной убор представляет собой цельноснятую шкуру лебедя и представляет собой полнокровный атрибут казахского шамана, что еще раз подчеркивает медитативную функцию водоплавающих птиц и указывает на семантическое наполнение пуха и перьев в казахской культуре. Птичьи перья часто являются элементами головных уборов тюркских шаманов – *камов*.

Таким образом, «производные» культовых птиц в виде перьев и пуха (возможно даже ощипанных), используемые в традиционном ремесле претворяют сакральное начало в вещный мир казахской культуре.

**Кожевенное ремесло: «казахская» кожа в вещном пространстве.** Наука располагает солидными этнографическими свидетельствами бытования кожевенного ремесла казахов-кочевников. Но имеющиеся археологические

материалы по кожевенному ремеслу насельников Древнего Казахстана пока серьезно не проанализированы. В древних могильниках на территории Казахстана обнаружены различные инструменты для кожевенного производства – каменные дисковидные скребла, керамические диски и др., относящиеся к эпохе бронзы. Подобные находки, как и сами останки кожаных изделий Береля, Уйтас-Айдос и многие другие демонстрируют наличие у кочевников казахской степи древних традиций кожевенного ремесла.

Казахские мастера изготавливали из кожи разнообразные изделия: одежду и ее элементы (пояса, ремни и т. д.), обувь, посуду, конскую утварь и мн. др., что показывает высокий уровень ее полисемантической в традиционной культуре. Некоторые компоненты традиционного кожевенного ремесла кочевников-казахов сохранены до сегодняшнего дня. Но, традиционная технология изготовления замши на сегодня считается практически утерянной.

Замшу изготавливали из козих шкур, шили из нее халаты, легкие плащи, кафтаны и штаны, которые впоследствии богато орнаментировались разноцветной тамбурной вышивкой. Цвета замши, как правило, охристо-желто-оранжевые. Для ее окрашивания вплоть до начала XIX в. до появления анилиновых красителей использовались только натуральные ингредиенты, получаемые из корней растений и минералов. Покрой шароваров из замши, известных у казахов как *жарғақ шалбар*, отличается шириной по всей длине. Их носили штанинами поверх обуви. Такие шалбары из замши хранятся в музеях Казахстана и России.

Из обработанной кожи кочевники делали колчаны для стрел, обувь, мужские пояса, сосуды, седла и конское снаряжение. Более крупные вещи из кожи – это ковры и сундуки. Важнейшее значение в условиях кочевого хозяйства приобретало изготовление кожаных элементов конской сбруи: подпруги, узды, нагрудников, подхвостников, кожаных седел и т. п.

Казахские седла отличаются большим разнообразием и региональной спецификой. «Обычно всю конскую сбрую, начиная от уздечки и кончая потником, подпругой и стременами седел, делал один мастер. Это была трудоемкая работа. Луки таких седел обшивались серебряными пластинами или украшались серебряными бляхами», пишет Х. Аргынбаев [22, 21]. По сведениям А. Сейдембека [23] для выделки кожи казахи использовали специальный раствор, называемый *малма*, которую изготавливали из свернувшегося айрана, муки и отрубей. Разные шкуры держались в малме разное время. К примеру, лошадиная шкура лежала в закваске от пятнадцати до двадцати дней.

Казахские мастера изготавливали из кожи сосуды для молочных продуктов: *торсық*, *саба*, *сүйретпе* и др. Из кожи крупного рогатого скота и лошадей изготавливались ведра – *шелек*, посуду для дойки кобылиц и верблюдов – *көнек*, а также футляры для пиал – *шыны аяққап*. Примечательно, что для изготовления *сүйретпе* использовали шейную часть верблюжьей шкуры, а *торсыки*, как правило изготавливались из нижней части телячьей ноги. Все части посуды шивались сухожилиями животных, которые называли *тарамыс*.

В целом, весь процесс изготовления кожаной посуды состоит из нескольких этапов, после обработки шкуры, ее кипятят в краске, сделанной из кор-



невищ деревьев, затем сушат. После этого выкраивают из шкуры необходимые детали и сшивают их, и на влажную кожу наносят орнамент. После того как орнамент готов, сосуд наполняют песком и сушат, затем песок высыпается и изделие снова сушится, но уже на ветру. Такое изделие никогда не меняет свою изначальную форму.

Х. Барданес [10] дает полное описание процесса и характеристик изготовления кожаной посуды кочевниками-казахами. Нас привлек факт, что в процессе выделки кожи активно участвует огонь и зола, что, несомненно, восходит к древнему культу огня. Думается, что весь процесс выделки и изготовления кожаных изделий у казахов был ритуально регламентирован, как впрочем и все другие технологические процессы в любой традиционной культуре.

Нам в этом разделе хотелось бы отметить один интересный факт. В музее им. Д. Шокпарова в селе Акши Енбекшиказахского района Алмаатинской области хранится универсальный деревянный верстак, восстановленный по этнографическим записям и рассказам старожилы известным казахстанским мастером и исследователем традиционной культуры Даркембаем Шокпаровым.

Сам верстак действительно универсален, на нем можно работать сидя, зажав заготовку в тисках верстака. Кроме того, он работает как кожемялка. Но особое для нас значение имеет тот факт, что тиски верстака – это скульптурная голова волка, где челюсти выполняют роль тисков, а общая композиция станка напоминает фигуру волка, голова которого повернута в сторону восседающего на нем всадника/мастера.

Семантика самого станка/верстака наталкивает нас на определенные предположения. Возможно, образ волк символически связан с мастерами по выделке шкур и кожевенниками. Но этот вопрос требует детального изучения, которое авторы намерены продолжить. Вообще, в казахском кожевенном ремесле использовались различные деревянные инструменты для растягивания, распяливания и смягчения шкур, носящие общее название *талқы*.

Кочевники из кожи изготавливали и обувь. Мастеров сапожников называли *етікші*. Кожу, шедшую на пошив обуви называли *қон*. Мастера шили сапоги – *етік*, ичиги – *мәсі* и кожаные калоши – *кебіс*. Все взрослые мужчины носили сапоги *коксауыр*, которые обычно заостренными и загнутыми кверху носками, и не различались на левый или правый.

Кожаные ремни, пояса мог делать каждый взрослый мужчина, но плести плетки из ремешков мог только специалист – *өрімеші*. Плетки – *қамшы* сплетались от 3–4 до 24–32 ремешков. Все указанные предметы готовились путем очищения шкуры от волоса в специальном растворе (*малма, іу*), получаемом из перебродившего айрана (кисломолочные напитки) [23, 3].

Думается, необходимо подробнее остановиться на казахской традиционной плети, которые в народе бытовали в двух видах: *қамшы* и *бишік*. Первый – это короткий кнут, с рукояткой из культового растения – таволги, которое считалось посредником между мирами в тюркской культуре. Иногда рукоятку изготавливали из рогов горного козла – архетипического образа индоевропейской культурной ойкумены.

Плетенная часть выполняли из сыромятной кожи длиной не более 50 см. Камшы обязательный атрибут любого кочевника. Второй, называемый *бишік* длиной до 2,5–3,0 м. Она также плелась из сыромятной кожи – *қайыс*. Кнут *бишік* использовался в управлении стадом, охоте и как воинское оружие. С камшы связаны ряд обычаев кочевников-казахов.

К примеру, существует обычай «*қамшы қалдыру*», что в переводе означает «оставить камчу». Так, отец жениха при сватовстве будущей невестки оставляет свою камчу, если ее не возвращают, то значит отец невесты не против такого сватовства. В противном случае камча возвращается хозяину.

С камшой связан и другой древний степной обычай, относящийся к народной юриспруденции. Бросок в центр, сидящих в круге людей означало право Слова. Данные факты говорят о том, что *қамшы* – сакральный атрибут кочевников. Его сакральность подтверждается и самим названием инструмента, которое происходит от слова *қам* – древнетюркского шаман.

Во многих тюркских языках и сейчас *қамшы* означает шаман. В старину и до сих пор казахские бақсы пользуются камшой для изгнания злых духов, поэтому камча символ благополучия в казахской культуре. Но только не любая камча, а именно та, которая пропитана конским потом.

Очень часто для изготовления камчи использовали кожу быка – древнейшего евразийского символа первородной силы. Плетение камчи различается по жилам. К примеру, они могут быть четырехжильными, шести и даже восьмижильными. Думается, что плетение камчи семантически сходен с ткачеством, где сам процесс соотносится с актом творения мира, его гармонизации. В целом, авторы «Истории казахского искусства» [24] связывают казахское кожевенное ремесло с мужским началом, миром мужчины. При этом, искусство обработки кожи культивировалось преимущественно мужчинами, женщины были здесь только помощницами [24, 222].

На наш взгляд, дело тут не только в наличии определенной физической силы для обработки кожи, а восходит к охотничьим верованиям и культам. Так, если кожевенное ремесло в казахской культуре чисто мужское занятие, то художественная обработка традиционного текстиля – чисто женская прерогатива.

**Казахский текстиль: шерсть - войлок.** Золотым руном поэтично называет овечью шкуру Ш. Ж. Тохтабаева [25, 36]. Действительно, овечья шерсть и его производное – войлок стали знаковым символом кочевой евразийской культуры, и казахов в том числе. Символизация, которых уходит корнями в индоевропейское прошлое. Наукой уже давно доказано, что символика овцы в индоевропейской традиции предопределила культовую значимость для культурной традиции многих народов Старого Света.

При этом, «овца наряду с конем и коровой являлась одним из трех основных жертвенных животных, посвящаемых богам. При этом овца приносится в жертву кровно – путем закалывания (в древнеиндийской, древнеиранской, римской, германской, славянской традициях) и бескровно – в виде остриженной или оципанной шерсти» [6, 582].

Так, археологические артефакты, проливающие свет на обработку шерсти у народов Древнего Казахстана можно встретить в трудах Э. Р. Усмановой [26; 27]. Автор исследует подготовку сырья для ткачества в андроновскую эпоху, опираясь на казахстанские материалы. По ее мнению, «андроновцы» использовали шерсть тонкорунной овцы, умели обрабатывать и знали приёмы ее подготовки [26, 227].

Шерсть на казахском языке называется *жүн*. Кочевники прекрасно знали свойства шерсти, ее теплоизоляционный и целебный эффект, что доказывает ее повсеместное использование от дома/юрты до одежды и других бытовых предметов. Этнокультуролог А. Сейдембек пишет: «до начала стрижки устраивают *қой қырқар* (угощение, которое должно способствовать получению высокого настрига и качества шерсти)» [23, 312].

Приехавшие на стрижку овец люди, приветствовали хозяев с пожеланиями большой стрижки. Каждый вид шерсти в зависимости от сезона стрижки, а также от качества в казахской культуре имеет свои традиционные названия. К примеру, *тірі жүн* или *боздақ* – это шерсть, выросшая на месте состриженной; *күзем* – осенняя или мужская шерсть; *абын жүн* – короткая шерсть и мн.др.

В ходу у кочевников была продукция не только из овечьей, но и верблюжьей и козьей шерсти. Э. Р. Усманова приводит сведения В. В. Радлова: «...стричь овец умеют далеко не все, а лишь немногие киргизы, которые обычно превращают это умение в ремесло...Овцам связывают все четыре ноги и стригут их железными ножницами (*қыртык*) начиная с задней части. Опытный стригаль не отводит ножниц, пока не острижет всю овцу, и состриженная шерсть выглядит почти как целая овечья шкура [26, 225].

Примечательно, что сопровождение процесса стрижки овец специальными обрядами реконструировано во многих культурах мира. К примеру, Т. В. Гамкрелидзе и Вяч.Вс. Иванов, ссылаясь на анализ хеттских текстов отмечают, что стрижка была «посвящена женскому божеству – Камрусеце» [6, с. 583], связанной с Нижним миром. Аналогичные представления бытовали и у таджиков.

Овечья шерсть часто служила своеобразным маркером сакрального пространства в тюркской культуре и участвовала во многих традиционных обрядах. К примеру, сакрального детского: у тувинцев шерсть стелили на дно колыбели [28]; аналогичное мы встречаем и в казахской культуре.

Так, на дно колыбели – *бесік*, сначала стелили чий (тростник), а сверху *жәргек* – подстилку из шерсти. При этом, мировая культура полна примеров участия овечьей шерсти в разнообразных ритуалах. Это овечья шерсть белого цвета в ивановских праздниках у славян, а в хельтских ритуальных текстах она сравнивается с вечнозеленой елью.

Таким образом, шерсть – древний атрибут сакрального пространства традиционных культур мира, где процесс ее получения тоже относится к маги-ко-ритуальной сфере. Так, у казахов стрижка овец традиционно проходит два раза в года, и сам процесс стрижки был строго регламентирован, его день на-

значался старейшиной рода – аксакалом. Овец стригли обычно в среду, четверг и субботу.

Из шерсти изготавливали разнообразные тканые изделия. Н. Баженова, ссылаясь на М. С. Муканова отмечает, что мастерицы изготавливали более двадцати видов тканых изделий. Все они были незаменимы в домашнем обиходе. И кроме масштабных вещей, таких как ковры и паласы, они ткали множество мелких изделий, необходимых в быту. Широкое распространение имели сумки различного назначения: дорба и керме – для хранения одежды, белья и других матерчатых предметов [29, 166].

380

Для окраски шерсти казашки использовали растительные красители, позднее в степи появились анилиновые краски, которые ухудшили колорит традиционных казахских войлочных изделий, отличающихся спокойной и гармоничной цветовой гаммой. Так, мастерицы часто использовали марену и ее корни. Окрашенные ею кожа и шерсть не теряли своего цвета, и отличались природной естественностью. К. Н. Раимханова и А. А. Мекебаева [30, 108] отмечают, что в окраске шерсти применялись корни конского щавеля, корни песчаной акации верблюжьей колючки *тіккен*, хвощ полевой, дикий черный послен, корни и стебли хны и многие другие степные растения.

Кочевницы знали о свойствах минералов и красителей, которые изготавливались из них. Например, для усиления цвета применялась селитра, нашатырь, купорос, охра, сера и т. д. Для усиления белизны кошм покрывающих юрты, употребляли белую глину и мел. При этом, из кендыря казашки получали прочные волокна и к нему добавляли верблюжью шерсть или козий пух, что придавало пряже мягкость. Из этих нитей ткали ткань для верхней одежды и настенных ковров.

Многие моменты ткачества как сакрального процесса рассмотрены в работах М. Э. Султановой [31; 32]. У казахов ткачество было одним из самых почитаемых ремесел. В его основе лежало глубокое понимание сакральной символики. «Процесс упорядоченного переплетения нитей глубоко символичен сам по себе. Если представить, что основа ткани есть вертикальный ракурс мироздания, соединяющий все уровни существования, качественная сущность вещей, неизменное и постоянное, мужское, активное и прямое, солнечный свет, то горизонтальный уток – это сама природа во времени и пространстве, количественная сторона, случайное и временное, переменное и непостоянное, человеческое бытие, женское и пассивное, отраженный свет Луны» [33, 11].

«Процесс упорядоченного переплетения нитей глубоко символичен сам по себе. Ткачество имеет в своей основе выражение самых древних космогонических сюжетов, имеющих ключевое значение для всей мировой культуры», – подчеркивает Г. К. Шалабаева [34, 114]. Итак, для нас сам процесс и результат ткачества является сакральным действием, возводящим прикладное искусство на вершину творческих возможностей человека.

Ковры ткались на вертикальном и горизонтальном ткацких станках. Для изготовления *алаша* (безворосвый постилочный ковер) использовался узконавойный станок – *өрмек*. Самыми популярными ткаными изделиями были

ковры, которые по технике изготовления делились на ворсовый (*қалы кілем*) и безворсовый (*тақыр кілем*); узорные полосы – *бау-басқұр*, узорная лента – *белдеу бау*, красочные паласы – *алаша, тақыр кілем*, ворсовые ковры – *түкті кілем*, переметные сумы – *қоржын*, попоны для лошадей – *кежім, ат жабу* и т. д. [35, 6].

Кочевники-казахи изготавливали ткани полотняного переплетения в виде грубого сукна из верблюжьей или овечьей шерсти. Из этого полотна шили *шекпен* – широкий и длинный плащ. Существовала и другая разновидность данного плаща, называемая *боз шекпен или (шиде)* – красивое, пушистое, мягкое и очень легкое пальто, изготовленное из шерсти верблюжонка.

О мастерстве казахских женщин немецкие путешественники XIX в. О. Финш и А. Брем писали, что они «искусны не только в изготовлении разного рода одежды, украшаемой часто красивым шитьем, но также умеют ткать самые материи. Они прядут на веретене шерсть, ткнут грубый камлот (*армак*) и мастерицы выделывать кожи» [36, 154].

Шерсть и конский волос также служили материалом для витя арканов и веревок. Этот процесс в народе назывались «*бау-шу есу*», «*арқан есу*», «*арқан ширату*» и т. д. Использовались различные виды шерсти – верблюжья шерсть «*шуда*», овечья шерсть, и конский волос – «*қыл*» для веревок. Таким образом, широко использовалась овечья, верблюжья и козья шерсть для тканых изделий и плетения арканов.

Об одном очень древнем типе одежде под названием «*купе*» кочевников-казахов, ссылаясь на С. Руденко пишет Л. П. Потапов [37]. Для ее изготовления используется верблюжья шерсть с подшерстком, которая простегивалась продольными полосками. «*Купы*, на основании палеоэтнологических данных, следует рассматривать как очень древний тип одеяний турков, и можно с уверенностью сказать, что это примитивное одеяние является культурным достоянием казахов и их предков в течение, по меньшей мере, двух тысячелетий» [37, 66].

Но, все же вершиной ремесленной кочевой культуры, можно смело назвать войлок. Несомненно, качество войлока определялось его плотностью, равномерностью и ровностью фактура. Разный войлок использовался для изготовления разных по функциональному назначению вещам. Из войлока казашки изготавливали покрытие юрты, ковры, одежду и многое другое.

Войлок согласно древнетюркским верованиям у кочевников, согласно Х. Асадовой [38] возведен до культового образа праотца. Само по себе войлочное производство относится к сфере женского ремесла, как впрочем и весь традиционный казахский текстиль. Но в его производстве участвовали не только представители одной семьи, но и все жительницы аула. Сакральный процесс валяния войлока описан в труде Ш. Ж. Тохтабаевой [23].

Так, валяние войлока «было и общение, и совместное творчество, сопровождаемое шуточными, обрядовыми песнями, частушками, речитативами, ритуальными действиями, застольем и играми» [23, 37]. Каждый этап валяния сопровождался определенными ритуалами. К примеру, при изготовлении *те-*

*кемета* на края и середину свёрнутого рулона хозяйка или одна из мастериц наносили молоко или айран со следующими словами: *Ақтай Құдай жарылқасын* («Пусть как белое сотворит Господь»), *Киіз жақсы боп шықсын* («Пусть войлок получится хорошим/качественным») [23, 38]. Таким образом, войлок и изделия из него являются своеобразными маркерами сакрального пространства казахской культуры.

**Косторезное ремесло: традиционные казахские изделия из кости и рога.** Наиболее ранние археологические свидетельства о косторезном искусстве на территории Казахстана мы встречаем в Центральном Казахстане в бегазы-дандыбаевскую эпоху. А. З. Бейсенов и др., исследуя артефакты пишут: «На Кенте найдены великелепные резные изделия из кости и рога, украшенные филигранным орнаментом» [39, 71].

Специалистам не удалось установить назначение, найденных артефактов косторезного искусства. Также при раскопках этого поселения обнаружены факты, доказывающие автохонность косторезного ремесла: найдены многочисленные заготовки, отходы, инструменты и пр. Ученые уверены в том, что на территории Кента в эпоху бронзы «косторезное дело достигло уровня ремесленного производства, рассчитанного на реализацию продукции заказчиком или на рынок» [39, 71].

Судя по имеющимся зарисовкам археологов, резные изделия выполнены в форме правильного круга на ножках, напоминающих ручные женские зеркала. По композиции от центра круга расходятся листообразные фигуры в несколько ярусов. Вероятнее, всего это циркулярный орнамент. Общий круг изделия окаймлен своеобразным орнаментом. В целом, орнаментальная композиция тонка и ажурна, и представляет собой уникальное произведение косторезного искусства. Тонким ажурным рисунком покрыты по всей длине и удлиненные изделия из рога, условно названные А. З. Бейсеновым и др. жезлами.

В городище Кент также обнаружены и другие изделия из рога и кости. К примеру, вставки в борши, наконечники стрел, псалии, диск – «зеркало», бляшки и бляхи, пуговицы, спицы и мн. др. При этом, цельный рог (марал, олень, лось) использовался в Кенте для изготовления большого количества предметов: пуговиц, застежек, накладок, рукояток, втулок, блях, колышков, псалиев, наконечников стрел, различных ритуальных богато орнаментированных изделий [39, 106].

Продолжение косторезных традиций наблюдается и в древнетюркскую эпоху. В исследованиях Г. В. Кубарева [40], где анализируются археологические артефакты – изделия из рога кости. Это роговые пластины – накладки на луки седел, рукоятки плетей, гребники, игольники и др. Иногда роговые пластины, помимо орнамента, покрывались и многосюжетными композициями, включающими изображения животных и всадников. Если, эпохе бронзы характерны космогонические орнаменты (вихревые розетки, солярные знаки и т. д.), то в древнетюркскую эпоху в косторезном ремесле преобладает растительный орнамент. По словам Г. В. Кубарева растительная орнаментация становится своеобразным художественным «языком» древнетюркской эпохи и отражением социального престижа и имущественного положения [40, 43].

Ценные свидетельства уровня развития казахского традиционного косторезного ремесла обнаружены при раскопках Отрара. А. К. Акишев и др. пишут: среди находок из кости – ручки ножей, украшенные циркульным орнаментом, пуговицы и застёжки. Из длинных берцовых костей лошадей и коров делали лощила для обработки шерсти, из лучевых костей баранов и коз – шилья и проколки. В раскопах обнаружено много костяных напярсел [41, 210].

У казахов мастеров по косторезному искусству называли *сүйекші*. Материалом для работы служили кости животных – рога, лопатки, голень и ребра крупного рогатого скота, лошадей, верблюдов, овец и сайгаков. Материал накапливался в течение зимы, «отбирались кости упитанного скота, как более эластичные и лучше поддающиеся резьбе. Их обезжировали, отбеливали, и они становились по цвету похожими на слоновую кость. Затем их резали на фигурные пластинки и кипятили до тех пор, пока они не размягчались, после чего их выпрямляли с помощью тисков – *искенже*» [12, 192].

Рога шли на изготовление рукояток кинжалов, плеток и ножей. Из рогов барана делались сосуды для хранения табака – *шақша*, а из рогов крупного рогатого скота изготавливали половник для разливки кумыса – *ожау*. Каждый предмет инкрустировался настолько искусно, что создавалось впечатление невесомости «костяных орнаментов». В старину, да и сейчас тоже казахи из тонкой трубчатой кости овцы делают *шүмек* – *трубка*, через которую из колыбели уходит моча грудного ребенка. При этом, *шүмек* – семейная реликвия, которая, как и *бесік* – колыбель передается из поколения в поколение.

Из кости изготавливались различные предметы обихода, но в основном кость и рог использовались для инкрустации разных изделий и предметов. К примеру, костяными пластинами украшали разные виды мебели: «*төсекағаш*» (кровать), «*кебеже*» (деревянный ящик для хранения продуктов), «*асадал*» (шкаф для посуды), «*сандық*» (сундук) и др.; инкрустация деталей юрты – «*сықырлауық*» (дверь), «*уық*» (основания купольных жердей), «*сағанақ*» (верх планок решетчатой основы) и музыкальных инструментов (домбра, кобыз).

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Дашковский П. К. Вещь в традиционной культуре народов Центральной Азии: философско-культурологическое исследование. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2012. – 252 с.
2. Малгаждаров К. А. Археология и этнология: учебное-методическое пособие. – Павлодар: ПГУ им. Торайгырова, 2008. – 198 с.
3. Фрэзер Д. Фольклор в Ветхом завете. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 542 с.
4. Сулейменов О. По щучьему велению [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://vadim-blin.narod.ru/olgas/iazyk/8-02.htm>. Дата обращения 17 июля 2017 года.
5. Вртанесян Г. С. Календарная символика глазковской культуры Сибири. // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 3 (23). – С. 112–115.
6. Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры: в 2-х т. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984.
7. Содномпилова М. М., Нанзатов Б. З. Зооморфный код в контексте этногенетических связей: лиса в традиционных представлениях монгольских народов // Известия Иркутского государственного университета. – 2016. – Т. 15. – С. 48–63.
8. Шаханова Н. Ж. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). – Алматы, 1998. – 184 с.
9. Бобров Л. А. Казахская воинская шапка «малакай» XVIII–XIX веков. // Вестник НГУ, Новосибирск, 2012. – Том 11, выпуск 7. – С. 213–220.
10. Барданес Х. Киргизская, или казацкая хорография. / В кн. История Казахстана в русских источниках XVI–XX вв. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – Том IV. – С. 172–179.
11. Артыкбаев Ж. О. История Казахстана (90 вопросов и ответов). – Астана, 2004. – 159 с.
12. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Өнер. – Т. 1. – 1986. – 256 с.
13. Вадецкая Э. Б. Культ диких животных в похоронной практике и мировоззрении племен окуневской культуры. // Культура степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. – СПб. – 2012. – Кн. 2. – С. 208–220.
14. Вадецкая Э. Б. Вышивка из зубов соболя на погребальных одеждах населения окуневской культуры. // Мировоззрение населения южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. – 2015. – Том 8. – № 8. – С. 7–20.
15. Жетписбаева Б. А. Поэтика и семантика «Огуз-наме». // Евразия. – 2005. – № 6. – С. 119–131.
16. Егорочкин М. В. Охотничья артель, сказитель и промысловая магия текста в традиционном мировоззрении тюрков Южной Сибири. / В сборнике научных статей: Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. – Барнаул: Азбука. – 2009. – Вып. III. – 332 с.
17. Кыржинаков А. А. Традиционный промысловый культ у хакасов. // Вестник Хакасского государственного университета имени Н. Ф. Катанова. – 2016. – № 16. – С. 61–65.
18. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 5.
19. Кукашев Р. Ш. К образу лебедя в казахском шаманстве. // Этнографическое обозрение. – 2002. – № 6. – С. 38–44.
20. Лукина О. Г., Лазутина Т. В. Процесс превращения образа птицы (гагары) в символ в искусстве народов Крайнего Севера России // Известия Томского политехнического университета. – 2014. – Том 324. – С. 89–95.
21. Соколова З. П. Культ животных в религиях. – М.: Наука, 1972. – 213 с.
22. Аргынбаев Х. Ремесло казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 21.



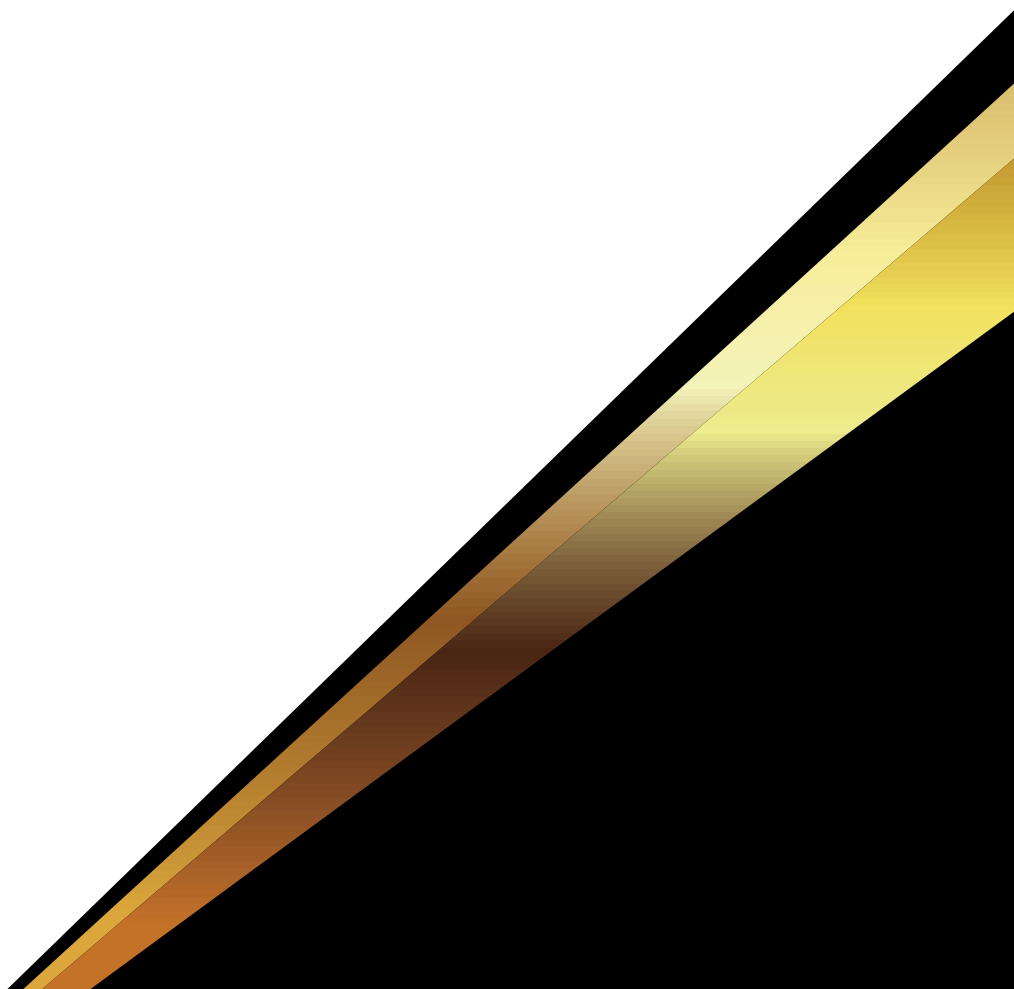
## РАЗДЕЛ II. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД КАЗАХОВ В ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕРИОД

23. Маргулан А. Х. Из истории городов и строительного искусства древнего Казахстана. – Алма-Ата: Акад. наук КазССР, 1950. – 122 с.
24. История казахского искусства: в 3-х томах. – Алматы: «Арда», 2008. – Том 2. Средневековый период. – 456 с.
25. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. Монография. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.
26. Усманова Э. Р. К вопросу о подготовке сырья для ткачества (по материалам эпохи бронзы казахстанских степей). / В сборнике «Изучение историко-культурного наследия Центральной Азии: Маргулановские чтения, 2008». – Караганда, 2009. – 240 с.
27. Усманова Э. Р. Андроновская «предтеча» текстильных кочевых технологий (по материалам могильников Лисаковской округи). / Роль кочевников в формировании культурного наследия Казахстана. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова: Сборник материалов международной научной конференции. – Алматы: Print-S, 2010 – 544 с.
28. Кара-оол Ч. А. Начальные обряды социализации ребенка в традиционной культуре тывинцев XIX – начала XX в. // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2004. – № 1. – С. 204–208.
29. Баженова Н. Коржын как художественное явление в народном прикладном искусстве казахов. // Простор. – 2010. – № 8. – С. 165–168.
30. Раимханова К. Н., Мекебаева А. А. Народные промыслы и ремесла казахов. – Алматы: КазНИИ культуры и искусствознания, 2003. – 108 с.
31. Султанова М. Э. Ткачество как священное искусство. // Материалы международной научно-практической конференции «Непрерывное художественное образование Республики Казахстан: Декоративно-прикладное искусство. – Алматы, 2012. – С. 249–252.
32. Султанова М. Э. Искусство и сакральность (на примере ткачества). // Материалы международной научно-практической конференции «Нематериальное культурное наследие РК: современное состояние и перспективы развития». – Алматы, 2012. – С. 351–355.
33. Сюжеты и символы в искусстве. – М. ООО АСТ, 2004. – 655 с.
34. Шалабаева Г. К. Казахстан: от древних цивилизаций к современности. – Алматы: Экономика, 2007. – 258 с.
35. Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. – М.: Советский художник, 1977. – 264 с.
36. Финш О., Брем А. Путешествие в Западную Сибирь. – М., 1882. – 578 с.
37. Потапов Л. П. Особенности материальной культуры казахов, обусловленные кочевым образом жизни. // Сборник музея антропологии и этнографии. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР. – 1949. – Том XII. – С.43–70.
38. Асадова Х. Войлок в тюркском мире: история и современность [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://sanat2013.orexca.com/rus/archive/2-10/khadidja\\_asadova.shtml](http://sanat2013.orexca.com/rus/archive/2-10/khadidja_asadova.shtml). Дата обращения: 04.08.2017.
39. Бейсенов А. З., Варфоломеев В. В. Могильник Бегазы. Центральный Казахстан в бегазы-дандыбаевскую эпоху. – Алматы: Институт археологии им. А. Х. Маргулана, 2008. – 112 с.
40. Кубарев Г. В. Орнаментальные мотивы в косторезном искусстве древних тюрков Южной Сибири и Центральной Азии. // Вестник НГУ. – Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН (СО РАН). – 2012. – № 2. – С. 41–44.
41. Акншев К. А., Байпаков К. М., Ерзакович Л. Б. Отрар в XIII–XV веках. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 256 с.



## **РАЗДЕЛ III**

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И  
ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА



### **3.1. ЗООКОДЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАЗАХСТАНА: СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА, ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ И РЕФРЕНЦИАЛЬНЫЙ ДИСКУРСЫ**

Анималистическая традиция в казахской литературе является ее органической частью, наиболее полно отражающей, как ничто другое, национальное мировидение и мировосприятие. Уникальность развитого этнического анималистического кода для казахской литературы определена особой спецификой степного уклада, целостного мирозерцания «человек – природа», самоосознания древнегономада как части окружающего природного мира.

Осмысление и последующее встраивание зоообразов в художественное произведение берет свое начало в богатой мифо-фольклорной традиции казахского народа: мифах, сказках о животных, героическом и романическом эпосе и других артефактах архаического сознания. Феноменологический характер зоокода в литературе выражается в его способности «перестраивать» вербальные акценты в визуальные. В этой же проблемной плоскости находятся вопросы функциональной вариантности зоокода в литературе (гносеологические, аксиологические, онтологические, структурообразующая и др.).

Активизация процессов мифосозидания, авторского неомифологизма значительно повышает онтологическое и эстетико-культурное значение мифа, мифологического сознания. Сотворение «иной» реальности часто опирается на традиционные универсалии, выработанные тысячелетней духовной практикой человечества, с одной стороны, и на собственный богатый духовный опыт художника, с другой.

Анималистические образы в казахском фольклоре и литературе являются одними из наиболее устойчивых и емких в разветвленной образно-мотивной системе. Глубокая символика, аллегорический характер, максимальный этнопсихологизм образов животных часто выступают основой сюжета. Изначальный тотемизм как основа художественного творчества связан во многом

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

с сакрализацией животного мира, его художественным осмыслением. Стоит сказать, что далеко не все животные вводятся в фольклор и литературу.

Традиционные образы животных – вечных «спутников» человека в древнем номадическом миропространстве (коня, верблюда, волка, лисы, медведя, ворона и многих других зверей и птиц) в казахской словесности наделяются, как правило, сверхъестественными возможностями и способностями, о чем неоднократно писали казахские фольклористы и литературоведы С. Каскабасов, Б. Азибаева, А. Сейдембек, С. Кирабаев, Р. Нургали, Б. Майтанов, А. Егеубай, Х. Адипбаев и многие другие.

К примеру, «природный» человек Жадигер из «Последнего долга» патриарха казахской литературы Абдиджамила Нурпеисова, всегда четко соотносится с окружающей его средой (степным, морским пространством), а значит, с соответствующим зооморфным кодом (сайгаки, различные реалистичные и фикциональные ихтиобразы). Нарушение законов многовекового порядка, естественных природных циклов ведет к постепенному необратимому уничтожению этноидентичности народа, его ментальному и духовному «перерождению». Эта тема является идейным и эстетико-философским стержнем многих казахских произведений. В новейшей литературе зооморфные коды также ложатся в основание многоуровневой структуры текстов различной философско-эстетической ориентации – неомифологической, реалистической, постмодернистской, паралитературной и другой.

Закономерно, что наибольшую устойчивость, стабильность и воспроизводимость зоокода в литературе показывают традиционные образы животных, отмеченных сакральными, мистическими, мифическими и одновременно соприродными человеку качествами. В книге «Эстетика художественной культуры казахского народа» К. Ш. Нурланова отмечает: «Казахской литературе также свойственно обращение к фольклорно-мифологическому материалу /.../. В качестве примера можно было бы сказать о поэтических легендах в произведениях М. Магауина, о хтонических образах в повести Д. Исабекова, о сказаниях в романах А. Кекильбаева, Д. Досжанова, С. Санбаева и др., которые являют в конкретном контексте различную глубину интерпретации, разную степень многослойности иносказания, «бриколяжа», но несомненно связаны с древней исконной фольклорно-мифологической культурой» [1, 146].

Сравнительно-типологический анализ ряда произведений последних двадцати-тридцати лет показывает, что в творчестве казахоязычных авторов преобладает тенденция обращения к национальным, в том числе фольклорно-эстетическим, основаниям, писатели же, творящие на русском языке, наряду с четко проявленной этнотипикой часто обращаются к инациональной символической и образности. Примером последних могут быть книги Аслана Жаксылыкова, Дюсенбека Накипова, Роллана Сейсенбаева, Хакима Омара, Абая Танибекова, Ильи Одегова и других. Известные фольклорно-эпические истоки подобного притяжения и синтеза в литературе обогащаются новыми смыслами, стилевыми и иными художественными находками.

Явления «всплеска» живого интереса к древним сюжетам и образам, к их осмыслению, зафиксированного в 70–80-х годах прошлого столетия, опреде-

ляются объективными закономерностями развития мировой литературы, «крушением методологии, прорывами в области онтологии знаний» [2, 5]. Обоснованно утверждается, что «мифотворчество (мышление мифопоэтическими образами, тяготение к парадигматической многомерности) в этот период выступило как одна из форм эстетической оппозиции нового старому, изжившим стереотипам и канонам. На этой волне на авансцену казахской литературы того времени вышли А. Кекильбаев, О. Бокеев, И. Есенберлин, С. Санбаев, Р. Сейсенбаев и другие талантливые писатели, которые обратились к энергии и духовному потенциалу религии и мифологии» [там же].

В изданной в конце 80-х годов, в преддверии крутых перемен в общественном устройстве и сознании, книге «Когда жаждут мифа» Сатимжан Санбаев, разработав глубоко национальные образы, предвосхитил многие творческие изыскания казахских писателей в области нового мифологического дискурса. Абиш Кекильбаев в своих повестях также обратился к древним преданиям, достигая концептуальной и мировоззренческой глубины с выходом на общечеловеческие проблемы, значительно расширив диапазон обобщения художественного образа.

«Одним из важных результатов творческих поисков становится разработка нравственных категорий общечеловеческого порядка: совести, свободы, любви к ближнему, известных библейских заповедей в контексте современных реалий жизни, а также расширение и углубление значения художественного образа как сконцентрированного выражения художественно-эстетической и мировоззренческой концепции автора», – отмечают исследователи [3, 446]. Этот тезис относится в первую очередь к национальным образам мира как средоточию многовековой философии и культуры народа. Об этом пишет Г. Гачев в интересной книге «Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца».

Введение в современное повествование образов животных, в том числе тотемов, не может иметь своей целью только придание ему пресловутого этноколорита, национальной символики, хотя при целостном восприятии данный эстетический эффект немаловажен. Нарративную и референциальную объемность, иносказательную, философско-притчевую глубину дают тексту возникающие, вследствие сознательного и подсознательного дешифрования того или иного зоокода, семантические, ассоциативно-эмотивные и иные дискурсивные поля. Предварительный анализ позволяет выделить некоторые функции зоокодов в тексте:

- маркирование определенной ситуации, события;
- создание поли- и симфонического звучания;
- формирование символично-аллегорического, фантастического, экзистенциально-философского планов повествования;
- создание экфрастической основы нарративной модели, перерастание вербального кода в визуальный, отсюда пластичность образа, многомерность ситуации, сюжета в целом.

**Мифологизм и неомифологизм как эстетико-философские основания развитого зоокода современной литературы.** Экстраординарная протейстичность мифа и его концептуального преемника – неомифа в пространстве литературы отчетливо проявляется в одновременном сохранении традиционного зоокода и появлении гибридных, синтетических анималистико-антропоморфных образов. Известный прием олицетворения животных (диких и одомашненных), восходящий к тотемической платформе древнего сознания, позволяет художнику воссоздать уникальную этнотипическую парадигму казахского народа, где природный мир и мир человека находятся в тесной взаимосвязи, отражающейся как в устном народном и авторском творчестве жыршы, жырау, акынов, айтыскеров, так и непосредственно в хозяйственном укладе, быту, семейных и родовых спецификациях. Обобщенно говоря, «миф кодифицирует мысль, укрепляет мораль, предлагает определенные правила поведения и санкционирует обряды, рационализирует и оправдывает социальные установления» [4, 31].

Универсальные свойства мифологизма («игра с действительностью», создание «иной реальности», протейстичность художественных форм) делают его наиболее привлекательным и плодотворным для современной литературы, в том числе в плане выражения специфики ее национального *самосознания и самоосознания*. В национальной прозе наблюдается широкое использование традиционных – античных, коранических, библейских и иных сакральных мотивов с их вневременным содержанием и символикой.

«Обыгрывание» классических мифо-фольклорных сюжетов на инациональной почве способствует раскрытию, расширению или углублению концептуальных возможностей как самого мифа-основы с изначально заложенной в нем культурно-философской семантикой, так и собственно авторской идеи. Другими словами, возникает плодотворная «обратная» связь между мифом и литературой, искусством, испытывающими сильное взаимовлияние и взаимоотяготение.

Особая активность в использовании мифа или создании новых мифов (мы их называем авторскими или неомифами) произошла во второй половине XX века. Эта традиция, модифицируясь, динамично развивается в новом XXI веке. К мифу как неисчерпаемому ресурсу образности, отражения категории общечеловеческого, кодирования глубинных смыслов, в том числе и путем включения многих зоообразов, все чаще обращаются современные писатели вне зависимости от доминирующего в их творчестве метода.

Преобладающая тотемическая праоснова зоокода в литературном тексте детерминирует специфику семантики большинства образов животных, структуры повествования. Некоторые исследователи связывают это с отчетливо проявленной связью между тотемом и родовой группой, возникновением «религии возникающего рода» (Д. Е. Хайтун). Так, «тотемизм /.../ религией возникающего рода и выражается в происхождении рода от предков, представленных в виде фантастических существ – полулюдей-полуживотных, полурастений или объектов неодушевленной природы или людей, животных и растений одновременно, обладающих способностью реинкарнации.

Родовая группа носит имя, породы тотемного животного, вида растений или предмета неодушевленной природы и верит в родство с тотемным видом и в воплощении тотема в членов рода и обратно» [5, 68]. Синкретичная национальная картина мира казахов также естественным образом связана с многочисленными тотемическими образами животного мира. С. А. Каскабасов пишет: «Архаический миф характеризует как миф также его познавательная функция, слабая художественность и простота вымысла /.../. В казахском мифе можно найти проявление двух ступеней в развитии мифического сознания, представления о модели космоса, о созидательной деятельности первопредка, признаки противопоставления человека и природы» [6, 40–41].

Отражение тотемоориентированного контента объясняется и парадигмой т.н. «исторического синхронизма», природу которого впервые весомо аргументировал Чингиз Айтматов: «Исторический синхронизм, когда человек способен жить мысленно разом в нескольких временных воплощениях, разделенных порой столетиями и тысячелетиями, – присущ в той или иной мере каждому человеку» [7].

Со свойственной большому художнику определенностью писатель говорит: «/.../ мы видим только нашу действительность, только наши дела, только нашу жизнь. Но плоскостное видение в литературе, по-видимому, изживает себя. Нужно добавочное – «боковое» и глубинное – видение, прошлого и возможного будущего» [там же]. А основой, «духовной опорой» такого многопланового видения, в нескольких плоскостях, соответствующего полимерного изображения выступают «универсальные» символы и приемы (мифы, дастаны, притчи, сказания, гротеск, ирония и други, выполняющие в тексте функции кодов.

В литературе мифологические схемы, где зоокод играет основную сюжетную и стилеорганизующую функцию, могут дополняться и новыми коннотациями, к примеру, разрушения исходной тотемической, ритуалистической основы, ее замещения «эпистемологическими структурами онтологизации, объективации, реализации» [8], где «проблемы мышления лежат вообще вне всего этого». В качестве подобных аспектов выделяются ситуации «замещения, отнесения, интенциональных отношений» [там же].

Предложенный Г. П. Щедровицким эпистемологический квадрат «мышление – замещение – отнесение – интенциональные отношения», на наш взгляд, может быть применим и при исследовании такого феномена художественного сознания, как миф/неомиф в его соотнесенности с анималистическим кодом казахской литературы. В этом смысле «дискурсивное ожидание» (Тичер) развития известного мифо-фольклорного сюжета с развитым тотемическим зоокодом в ядре (к примеру, *волк/волчица* как один из основных прото- и древнетюркских тотемов) может трансформироваться в свою противоположность – персонифицированное зло, антагониста человека.

**Волк.** Подобную трансформацию зоокода *волк* мы видим в хрестоматийном рассказе «Серый лютый» (*Көксерек*) [9] Мухтара Ауэзова. Волк *Көксерек* здесь – отрицательно маркированный демонический образ. Сохранив присущий ему мистический ореол, писатель первым в профессиональной казах-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ской литературе выпукло представил природную звериную, инстинктивную, запрограммированную разрушительную сущность волка.

Впервые в казахской и в целом центральноазиатской литературе звериный код *волк*, сохраняя этнический колорит, был представлен в более широком контексте осмысления базовых оппозиций – добро и зло, свет и тьма, любовь и ненависть. В сравнении с фольклорно-тотемической анималистической традицией, где данный зоокод маркируется положительной семантикой *волк – тотем и хранитель тюрков*, писатель разработал преимущественно реалистическими средствами сложный образ, в котором звериное интенциональное качество является доминантой его характера, мышления, отраженной в абсолютной внешней и внутренней инаковости, особенности по отношению не только к миру людей, но и к другим зверям, своей же волчьей стае.

Судьба (фатум) Серого лютого четко коннотируется его тотальным одиночеством, за исключением недолгого эпизода единения с белой волчицей, смерть которой от рук охотников ознаменовала еще большее усиление его звериных качеств. Коксерек – волк-одиночка – отмечен здесь экзистенциальной маркировкой *чужого среди чужих и чужого среди своих*. Мухтар Ауэзов, как никто до и после него в казахской литературе, смог воссоздать звериный код *волка* во всей полноте и рельефности синтеза биологического, психологического, социального, философского начал.

Интересно, что сам художник «не раз повторял, что его рассказ о волке «Серый Лютый» («Коксерек») написан «в том же ряду, что и рассказы Джека Лондона, Чехова, Льва Толстого». «Я тоже пытался показать «психологию», повадки животного, – писал Ауэзов. – Мои детские впечатления о жизни в ауле, охотничьи увлечения помогли полнее ощутить невидимые нити, скреплявшие отношения человека к этим извечным спутникам кочевий и зимовок. Я помню, как драматический поединок человека и волка у Джека Лондона потряс мое воображение».

Сакрально-мифическое и трансцендентное наполнение образа волка, его поединка и смерти в данном литературном произведении можно трактовать и в русле ритуалистической концепции фатальной заданности тех или иных событий, заканчивая ритуальным умерщвлением зверя. Ведь сама идея мономифа, особенно в исследованиях Бронислава Малиновского, базируется на ритуалистическом понимании мифа и связанных с ним действий, событий, повествований. В тех или иных вариациях мономиф, более всего выраженный в структуре произведения, становится одной из наиболее востребованных в казахской литературе универсальных матриц сюжетной организации текста, детерминированной мифологическим методом.

В новейшей казахской литературе зоокод *волк* представлен часто в русле тотемической схематичности/ дискурсивной заданности данного образа. И это не случайно. Художественные поиски путей достижения и сохранения этноидентичности, преодоления имеющейся в современном обществе инерции отторжения национальных ориентиров, ослабления исторической памяти приводят авторов к осмыслению и последующему воссозданию глубинных архетипических моделей, национальной картины мира, национального космоса.

Так, в постмодернистском романе «Түнгі жарық» [10] Дидара Амантая, отличающемся сложным, ризоматическим многоуровневым сюжетно-композиционным рисунком, включен известный миф о хане Алаше, прародителе тюрков, и волчице – их праматери.

В структуре указанного романа мы находим *историософический «текст в тексте»*: историю мифического прародителя тюрков, хана Алаша и его потомков в вольной интерпретации главного героя, писателя Алишера Таймасова. Четко прослеживается экспериментаторское стремление автора - постмодерниста к созданию особой «литературной реальности как средства моделирования исторической действительности» [11, 11].

В соответствии с провозглашаемой нарратором эстетической концепцией этномаркированной поэтики жанра содержание и структура книги об Алаше-хане, встроенной в сюжетно-композиционный каркас романа, минимализированы, тезисны по характеру изложения. По мнению героя, книга в целом и составляющие ее *жыр'ы* (главы) должны быть небольшими и емкими по содержанию. Собственно вся вторая часть «романа в романе» «Түнгі жарық» состоит из кратких *25 жыр'ов* и повествует об истории появления тюрков от Алаши-хана.

Одновременно в русле общеизвестных постмодернистских установок «разрушения канона», в том числе литературного, обыгрывается идея «экономии» текста, сопредельная с ней идея бережного отношения к слову и языку вообще. Кульминация романа должна заключаться в последнем сегменте романного древа – *жыр'ах*. В них концентрируются мифы, сказания, легенды, притчи и другие условно-метафорические формы, призванные пролить свет на темные неизвестные страницы отечественной истории с древних времен до наших дней, считает нарратор.

В подтверждение своей концепции герой вводит в свое метаповествование 25 *жыров* об истории возникновения казахского этноса, при этом он вольно интерпретирует древний миф о волчице как прародительнице тюрков, а следовательно и казахов. В экспериментальном квазиромане героя Алишера повествуется о фантастических и мистических коллизиях становления казахского этноса. История гениза нации в интерпретации героя при внешней сложности не лишена определенной художественной логики. Волчица спасла Алашу и родила от него четверых детей: двух мальчиков и двух девочек. Спустя некоторое время родились еще и близнецы. Всего от волчицы появились 18 родов (*ру*), от каждого из которых рождались дети, и вскоре их стало уже 1000. Другими словами, древнее население разрасталось большими темпами в заданной прогрессии.

Спустя некоторое время происходит весьма дикое (для восприятия современного человека, но вполне «понятное» для мифа, логики ритуала) событие: потомки Алаши и волчицы зарезали мать-волчицу, а тело ее принесли отцу. Ритуальное умерщвление тотема в данном контексте означает начало нового витка истории, обновления племени, смену родовых приоритетов в конце концов. Подобная установка мифа восходит, по мысли Дж. Фрейзера, к императиву качественного изменения состояния племени, отсюда введенная и

обоснованная ученым «ритуалема» периодически умерщвляемого и замещающего царя-колдуна, магически ответственного за урожай и племенное благополучие» [4, 26].

Вернемся к описанию дальнейших архисобытий квазиромана Алишера. После смерти волчицы-прародительницы, Алаша был в трауре. Это была первая смерть после страшной войны, которую они пережили. 18 детей сварили мясо матери-волчицы и съели его. Алаша не стал есть, остатки мяса и кости сжег и стал готовиться к смерти, но она долго не «приходила» к нему. Он считал, что грех, совершенный его потомками, не отпускает его. Наконец, он скончался, но через *семь* (сакральное число *семь*) дней воскрес. Так вводится универсальный мотив чудесного воскрешения, также широко распространенный в мифо-фольклорной традиции.

В следующих трех жыр'ах описываются мучения воскресшего Алаши. Вводится аналогичный семантике предыдущего мотив неоднократных превращений: Алаше понравилась красивая юная девушка, но, поскольку он был стар, не захотел на ней жениться. Тогда ее завели в какую-то юрту, и она вышла оттуда старой женщиной. После этого превращения Алаша смог вступить с ней в законные супружеские отношения. Она снова *превратилась* в девушку и родила ему сыновей.

*Женщина-праматерь* тюрков (т. е. человек, а не животное) родила от него двух мальчиков: одного со звездой на лбу, другого с кровью в кулаке. Так, Алаша хан выполнил свой долг продолжения рода человеческого и смог упокоиться с миром. Второй мальчик умер через два месяца, а первый рос не по месяцам, а по дням. Он излучал свет. Потомки волчицы смотрели на него с недоверием, боялись его и хотели бы избавиться от него. Но не осмеливались, поскольку это был первый и единственный потомок – *человек, родившийся от человека*.

Предсказывали, что второй мальчик, родившийся с кровью в руке, вернет спустя тысячу лет. Старой матери приснился провидческий сон, где воин с копьем в руке кричал: «Я – тот мальчик, я – тот мальчик!». В тот же год в ауле появился странствующий дервиш. Он пытался всем что-то объяснить. Как бы люди не старались внимательно слушать, но, увы, они его не понимали. Следующей весной изможденный и больной дервиш вернулся. Он рисовал на земле большую букву «Т». Затем у дервиша появились последователи, которые также настойчиво пропагандировали новую религию.

Возможно, культурный символ-мифологема «Т», введенная в текст, – это ссылка на *символику тенгрианства*, о которой упоминает М. Аджи: «Символом Бога Небесного у тюрков был равносторонний крест – *аджи*, который у буддистов получил название «ваджра» /.../. Равносторонний крест и образ Тенгри восходят к древнейшей мифологии народов Центральной Азии» [12, 11]. «Обыгрывание» исторических и квазиисторических сюжетов, архимотивов можно считать вариацией известной теории «карнавализации» (М. Бахтин), что является достаточно распространенным явлением в мировой литературе. Подобный прием нацелен на раскрытие и вольную интерпретацию, часто табуированных, культурных кодов, в том числе зоокодов.

В романе Амантая ориентирование на архаический миф об Алаше-хане и его потомках детерминирует эстетическую функцию мифа как носителя древних верований и архаичных смыслов, сюжетов в тесном соотношении с его национально-культурной и общехудожественной ценностью, значимостью, «установкой на создание собственного текста-мифа» [13, 163]. В то же время писатель продолжает на местном материале мифологическую традицию, развитую в творчестве крупнейшего представителя западной мифологической школы Дж. Джойса. Роман, в понимании последнего, должен быть предельно лаконичной, емкой структурой, микрокосмом, поэтому «миф у него вырастает из сознания героев, т. е. «изнутри» произведения.

При этом исключается давление или произвол автора, который по мысли писателя, должен находиться вне, над, позади или внутри своего произведения, невидимый, безразличный /.../. Другими словами, Джойса интересуют сходные и тем самым доказывающие свою универсальность мотивы древних мифологий (например, кельтских сказаний в «Пробуждении Финнегана»), религиозной символики, эзотерических учений» [14, 131, 132]. В «Түнгі жарық» присутствие автора минимализировано. Авторское *молчание* декларативно: последняя ночь героя принадлежит только и только ему.

Постмодернистская ориентация на «множественность интерпретаций», интенциональное моделирование, выше упомянутое «разрушение канона» выражается и в коренном изменении любого культурного кода, в том числе анималистического. Зоокод в отличие от других является в казахской художественной традиции наиболее стабильным и устойчивым. Синкретичные культурные коды, в основе которых лежит традиционный анималистический конструкт, выступают специфическими категориальными инструментами для относительно нового и художественно продуктивного для казахской литературы направления – *неомифологизма*. Собственно мифосотворение, мифосозидание, т. н. авторский неомифологизм последних лет, в методологическом аспекте характеризует:

- отсутствие тесной привязанности к первоисточнику, вольное, в самом широком понимании, его трактование;
- создание собственных мифологем, лишенных либо, напротив, наделенных яркой национальной харизмой;
- соотнесенность в приблизительном понимании с мировыми источниками (культурными, религиозно-культовыми, литературными);
- формотворчество, сопровождающееся синтаксической и стилистической раскрепощенностью, «какофонией» (определение Е. Г. Эткинды), семантико-семиологическими и лингво-культурологическими экспериментами (в том числе со звуками, звукосочетаниями, графикой).

Так, качество четкой неомифологической доминанты как основы культурного кодирования презентуют постмодернистские произведения: «Сны окаянных» А. Жаксылыкова, «Круг пепла» Д. Накипова, «Кентавр», «Алтайская новелла» А. Алтая, «Караван», «Исполины» А. Танибекова, «Трон сатаны» Р. Сейсенбаева и многие другие.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Рассматриваемый здесь зоокод **волка** хотя и подвергается серьезной переработке, остается мифологически и символически маркированным, аллюзивно связанным с предыдущей фольклорной и мифологической традицией. К примеру, в трилогии «Сны окаянных» [15] Аслана Жаксылыкова код *волка* лишается традиционной степной сакральности, преобразуется в синтетический образ *волкопса*, находящегося в одном орнаментальном ряду с другим зверьем (*волками, тиграми, камышовыми котами, лисами*, ставшими повелителями степного мира).

Художественное пространство трилогии «населено» устрашающими мистическими образами зверей, которые выполняют функцию индикаторов надвигающейся на степь рукотворной экологической катастрофы. Через широкоформатное представление картины расширяющегося, не поддающегося контролю природного хаоса, сопровождающегося оргиями зверья всех «мастей» (от мелких грызунов до туранских тигров и диких кабанов) передается атмосфера парализующего животного страха, воцарившегося в сердцах и умах людей.

В трилогии «Сны окаянных» Жаксылыкова развитый *звериный код* преимущественно нацелен на создание контекстуального фона (фоновое дискурса), известного эффекта «дискурсивного ожидания» (Тичер), маркирования конкретного времени и пространства, в котором разворачиваются основные события. Сложная мифопоэтика данного текста конструируется в нескольких направлениях, причем основной реалемой, трансформированной в художественный код, является образ *степи*. Именно он ложится в основу параллельного мотивного и образного ряда, связанного с мифологемой «демоническое», в том числе трансформированным зоокодом: «степь» → «хаос» → «ночь» → «звери» → «страх» → «ужас» → «кошмар» → «смерть»: «В ночные кошмары степняков демонами тьмы, жезтырнаками, возвращалось недавнее прошлое, когда в степи еще не было электрического света, железной дороги, телеграфа, когда сознание людей питалось дедовскими сказками и мифами, вполне допуская существование птицы Семиург и одноглазого великана» [15, 135].

Другой характерной особенностью кодирования текста у Жаксылыкова является введение в текст ряда образов фантастико-аллегорических и мифических существ с «двойной» природой человек-животное: мифические *люди-нары, люди-волки, люди-кони* из притчи о Золотом веке Джугары, *папа-барсук*, уже обозначенные нами *волкопсы, крысы-мутанты* в черных плащах, *убури – оборотни*).

Имплицитное присутствие элементов традиционного зоокода в описании детей из закрытого Семипалатинского полигона позволяет автору выстраивать сложные семантико-ассоциативные, эмотивные и референциальные поля. Сокровенная близость детей окружающей природе и одновременно их трагическая, непреодолимая роковая отверженность от мира обычного детерминирует специфику развития сюжетной линии, пространства и времени романа. Прямая анималистическая номинация – мальчик-Утенок, Кабанбай, Уку-филин, Боря-волк, Тайбала, Коян-заяц, девочка-оленок Апке – указывает не столько на их внешние характеристики, сколько на внутренние коннотации, проявленные и непроявленные личностные характеристики.

Не случайно, автор прибегает к приему прямой мифологизации того или иного образа. Так, в облике каждого из детей присутствует нечто мифическое, необъяснимое, относящееся к древним верованиям и культурным архетипам: это полулюди-полуживотные, обладающие фантастическими и мистическими способностями. «Малыш поразил учителя своей феноменальной памятью и необъяснимой способностью предвидеть будущее», – записывает в своей Белой тетради старый Мугалим.

398 Преображения детей происходят внезапно, словно в сказке: «Днем неповоротливый, малоподвижный, ночью он (*Уку-филин* – А. С.) разительно преобразался. В *ночной темноте* он двигался с невероятным проворством и ловкостью»; «Действительно, в минуты гнева Боря смахивал на *ощетинившегося оборотня* из страшных историй». У каждого из детей своя жизненная трагедия, корни которой в ядерном ужасе, который был обрушен в течение многих лет на незащищенных людей. Среди них выделяется позитивный образ девочки-оленьки Апке, объединившей, согревшей отвергнутых, «окаженных» сирот, ставшей для них символом добра, красоты, надежды. Возможно, именно через данный, антагонистичный воцарившемуся хаосу и злу, персонаж проявляется один из ведущих архетипов сознания – материнское, дающее жизнь, могущественное начало.

Образы семерых детей-инвалидов, жертв ядерных испытаний, составивших во главе с Мугалимом человеческую общину покинутого военного полигона, играют заметную роль в построении общего нарративного каркаса романа. История жизни каждого из них – «маленькая трагедия» (в высоком пушкинском смысле) в контексте глобальной драмы – Семипаланского ядерного полигона. Недостаточность поэтологических возможностей реалистического метода в разработке доминантных оппозиций *добро-зло*, *свет-тьма* детерминировала обращение писателя к неисчерпаемому арсеналу мифоориентированной орнаментальной прозы, в которой заметную роль играют развитые трансформированные зоокоды.

В связи с этим уместно привести слова современного нарратолога В. Шмида: «Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстает как структурный образ мифа. Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится *иконическим знаком, материальным образом своего значения*» [16] (выделено нами – А. С.).

Жаксылыков представляет подробное, фотографически точное описание: «У этих ребят также в той или иной мере проявлялись разные формы *врожденного уродства*. Малыш отличался рахитичным сложением, на фоне маленького тела выделялись ненормально крупная голова, вспухший живот и короткие, как у карлика, ноги с широкими плоскими подошвами. Он на самом деле напоминал *человека-утку*, особенно когда шел, качая головой и переваливаясь»; «Неповоротливый Кабанбай выделялся своим неприятным грубым мясистым лицом и особенно бросались *острые клыки*, торчавшие из-под

верхней губы /.../ Шумному Кабанбаю по бойкости не уступал другой крупный сероглазый мальчик с *звероватым лицом*, его звали *Боря-волк* /.../ Робкий и молчаливый мальчик с заячьей губой получил от своих друзей кличку *Коян-заяц*. Он был изрядно трусоват /.../ У вечно нахохленного мальчика-коротышки были все признаки базедовой болезни, все же то было уродство – светлые выпученные глаза подростка были наполовину затянуты желтой пленкой. Потому его звали *Уку-филин* /.../ Временами его одолевали приступы лунатизма. Тогда в ночные часы его можно было увидеть где-нибудь на высоком заборе или на карнизе крыши /.../ У подростка по имени Тайбала было *длинное лошадиное лицо с выразительными большими черными глазами*, в которых всегда мерцал какой-то затаенный чистый свет. Пожалуй, он был бы привлекателен, если бы не эта заметная диспропорция лица. Тайбала был *резвым, игривым* и добрым мальчиком, заключение за высоким забором лечебницы было особенно мучительным для него». Визуализация вербальных образов позволяет расширить когнитивное и эмотивное поле романа, ориентированного на вневременную семантику.

Скрытая, аллюзивная мифологема «кентавр» связана с последним персонажем – Тайбалы: «Когда *Тайбала, резвый быстроногий* подросток, мчался по степи, радовались, ликовали, излучали веселье небо и земля, гудели туго натянутые струны ветра, плыли голубыми заводями просторы. Дальним барабаном гремела, *сотрясалась почва*, неслись над косогорами косматые *вихри*, пускались наперегонки перекасти-поле. Все *стремилось, летело* куда-то, потому что *центром движения был озорной мальчик с окрыленной душой*. Всем было любо смотреть на этот удивительный бег. *Быстро* ступали, наперебой гомонили, споря с землей, мозолистые подошвы Тайбалы, отливали, ярко вспыхивали на солнце загорелые икры, вздымалась и мерно опадала грудь мальчика, не желающая уставать, жаждущая еще больших прыжков, порывов, еще более сильных ударов прохладного ветра. И *опьяненная бегом душа* Тайбалы, доходя до самозабвения, в томительных *взлетах* восторга сожалела только об одном, что бегу не дано длиться вечно. Он, Тайбала, весь день *носился*, выполняя поручения, *всегда тревожно возбужденный*, словно налитый упругой, взрывной силой, готовый тотчас *мчаться в дальние дали*». Значительный ряд синонимичных глаголов, существительных, прилагательных движения (*мчался; мчаться в дальние дали; стремилось, летело; опьяненная бегом душа; центр движения; озорной мальчик с окрыленной душой; резвый; быстроногий*) создает визуальные, ассоциативно кодированные картины (порывы ветра, гнущаяся трава, высокое небо) *неустанного мифического бега как иконического знака данного зоокода с двойной природой*. Мифическим, без ограничений во времени и пространстве, качеством выступает способность мальчика без усталости преодолевать огромные расстояния, получать от бега неосознанное глубинное наслаждение, ощущать безмерную радость бытия. В отличие от других полигонных детей в Тайбалы преобладает положительный эмоциональный заряд: он не так уродлив, как остальные, его доброе сердце не знает страха и лжи. Он страдает от безответной любви к девочке-олененку так же неистово и самозабвенно, как и мчится по степи. Этот штрих, психологический нюанс исключает определенную схема-

тичность образа, делает его живым ярким характером, думающим и чувствующим персонажем.

Продолжая рассмотрение синкретичного зоокода *кентавр*, остановимся на интересной новелле с аналогичным названием А. Алтая [18]. Фантастическая история рождения казахского мальчика – кентавра представляет собой своеобразное переложение известного античного образа – кентавра.

400 Инонациональная мифологическая праоснова, помещенная в реальные пространство (Казахстанский Алтай) и время (конец XX века), создает серьезное контекстуальное напряжение повести, намеренное «столкновение» реликта, древнего мифа с современными реалиями. Мифическое, рационально неразложимое начало преобразуется здесь в логически обоснованное повествование о необычном, но, оказывается, вполне объяснимом случае. И сценарий развития последующих событий сглаживает первоначально возникающий, закономерный когнитивный диссонанс.

В казахском рассказе «Кентавр», жанровую природу которого можно определить как рассказ-парабола, мы видим мифореставрирующую модель построения культурного кода. «Мифореставрация – метод анализа художественного или фольклорного текста, при котором исследователь восстанавливает его мифологическую праоснову» [17, 5]. Структура повествования полностью совпадает с древним мифологическим сюжетом, хотя и вносятся заметные и значимые детали внетекстовой реальности.

Если же следовать традиции эпистемологического понимания культурных феноменов (а зоо- и другие коды, вне сомнения, таковыми является) М. Фуко, семантика кода *кентавр* включает в себе диахронический и синхронический аспекты, стремление к преодолению функциональной заданности мифа. Качественное «эпистемологическое поле» (М. Фуко) данного кода детерминируется его амбивалентной, двойственной природой: человек и животное, причем «животные» признаки определяют поэтику телесности данного образа, а человеческое – его интеллектуальный, эмоциональный, психологический облик.

Античная основа и современный мир, конкретное пространственно-временное обозначение (Семипалатинск, Алтайские горы, начало постсоветского периода, соответствующие вещные и иные реалемы) в казахском повествовании оттеняются дополнительными ассоциативно-смысловыми нюансами: Семипалатинск → ядерный полигон (генетические изменения), кентавр → конь (священное животное для номада). Наиболее известным литературным архетипом зоокода *кентавр* является персонаж, преподаватель естествознания Джордж Колдуэлл (Хирон) из романа «Кентавр» [19] Ж. Апдайка. Калькирование античного прототипа задано в американской повести намеренно, с целью воссоздания на современном автору материале сюжетную и идеологическую мифооснову, «провоцирования» (и исследования) читательской реакции. В рассказе же А. Алтая предметное и телесное начало дано выпукло, физиологически подробно, но оно не затемняет, напротив, выделяет глубинные смыслы архетипа, доминанты его характера – самопожертвование, доброта, мудрость.

Композиция казахского рассказа равно, как и апдайковской вариации достаточно полно отражает исходный миф. В обоих текстах на первом, экфра-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

стическом, плане – поэтика телесности, которая подчеркивает внешнюю инаковость героев: Бесарыса и Джорджа Колдуэлла. Однако Апдайк прибегает к прямой аллегории, включая двойной план повествования с прямыми отсылками к античному источнику. Тогда как Алтай помещает своего необычного героя в бытийное пространство современного Казахстана. Здесь проявляется такое яркое качество мифа как его вневременность, вне пространственность. Как говорил Р. Барт, «мифом может быть все».

Образ кентавра, в первую очередь, Хирона, мудрого наставника античных героев, – закрепленная в мировой традиции мифологема, значимый культурный и литературный архетип. Его введение в семасиологическое поле казахской культуры означает стремление национальной словесности к более крупным обобщениям, эстетической объемности, преодолению известной этностереотипности, выход на более глубокие обобщения. Данный код приобретает характер прецедентного феномена в казахской литературе последних нескольких десятилетий.

**Конь (тулпар, аргамак).** Это наиболее частотный зоокод в национальном фольклоре и литературе. В литературной практике используется множество прямых номинаций коня (лошади): тулпар, скакун, кобыла, мерин, иноходец, аргамак, жеребец (<https://kartaslov.ru>), айгыр, мустанг и многие другие. Каждая из художественных коннотаций зоокода *конь* отражает не только его исключительные физические особенности, но в конкретном референциальном окружении наполняется дополнительными символично-аллегорическими значениями. Это, пожалуй, единственный анималистический образ со стабильной положительной семантикой: друг, помощник, спутник. Породистая лошадь, скакун, аргамак издавна привлекали и безымянных нарраторов в фольклоре, и современных авторов.

Так, в романе «Саки» [20] Б. Жандарбекова введена знаменательная история о том, как гузы (одно из сакских племен) привезли из далеких походов заморенных животных: «Много лет назад в большой поход на полдневные страны под предводительством Ишпакая ушли все мужчины гузов – смелые воины, оставив в родных кочевьях лишь старых и малых. И пока бились на чужбине в сраженьях гузы, соседние племена крепко потеснили их ослабевшее племя.

Прошли годы. Вернулись в саки в родную степь. Вернулись немногие, но привезли с собой чужеземные диковинки, золото, драгоценности, оружие. И лишь гузы вернулись без добычи, если не считать нескольких десятков жалких заморенных долгими переходом, истощенных до крайности животных, которых велел беречь пуще глаза старый вождь Котэн. Проклятия посыпались на голову Котэна в каждой гузской юрте. Вся степь смеялась над ним: привезти в кочевую степь с ее многочисленными отарами и табунами этих дохлых уродин мог только тронутый умом человек, «дивон» – юродивый.

Откормившись, привезенные животные скрестились с местным скотом и ... о чудо! Овцы, вымахав в рост теленка, с трудом волочили увесистые курдюки по земле, а их длинная и густая шерсть была мягче волоса годовалого ребенка. Комолые и невзрачные бычки превратились в могучих круторогих красав-

цев, а низкорослые мохноногие лошадки – в поджарых, быстрых, как ветер тонконогих аргамаков, которые снились во сне и наяву каждому кочевнику.

Богатые массагеты и небогатые сулили тысячные косяки, унижались, канючили, но гузы были непреклонны – мстительный Котэн не простил насмешек и на смертном одре взял страшную клятву с наследников о том, что ни один производитель не попадет в чужие руки. И гузы после долгих обсуждений и жарких споров, отобрав лучших из лучших, холостили всех остальных и стергли элиту в тысячу глаз.... » [20, с. 82].

402 Традиционный мотив превращения невзрачного животного в чудесное явление лейтмотивом многих сказаний, практически всех традиций. Но в литературном тексте он включен в ретроспективное реалистическое повествование как ключевое событие, сообщающее исключительную метафоричность и в то же время достоверность повествованию.

В художественной традиции казахского народа кони в различных ипостасях играют значительную роль в построении сюжета, ситуаций, дополняют и раскрывают характер героя. Конь выступает в контексте литературного произведения емким персонажным концептом, наделенным, как правило, именем собственным: Кулагер (*Ақан-Сері С.Жунусов*), Жель (*Саки Б. Жандарбеков*), *Ардаемген (Дарабоз К. Жумадилов)* и другие. Эти животные, овеванные славой не меньше самих героев, соответствуют их моще и силе, наделяются волшебными, мистическими характеристиками в преимущественно гиперболическом значении, исключительными внешними физическими данными.

Подобное конструирование анималистических кодов в литературе продолжает развитую в казахском фольклоре традицию гиперболизации и сакрализации образов животных. Но в отличие от фольклора, где животные часто являются *говорящими*, в казахской исторической романистике животные являются животными, хотя и с четко проявленной сакральностью. Эти *персонажные концепты* – образы-спутники главных героев. Вместе с героем животное образует единый семантико-стилистический ансамбль, цельный образ – батыр всегда с оружием и на лошади.

Проецирование удивительных качеств героя-воина на его «спутника» – животное способствует углублению его образа, созданию соответствующей «высокой» атмосферы, тональности. Как правило, конь – верный спутник и помощник героя – активно участвуют в изображаемых событиях (сражениях, поединках, долгих переходах), сообщает дополнительные значения главному герою, делая его образ более динамичным, значимым, узнаваемым. Оба – и герой (человек), и животное – соотносятся друг с другом как целое к частному и наоборот. Если главные герои – Абылай хан, Рустам, супруг Томирис, царь тиграхаудов, Кабанбай батыр, Махамбет – зафиксированные в казахской истории персоналии, ставшие символами национального единения, свободолюбия, отваги. Служение родному народу – основная коннотация батыра, детерминирующая его действия, ментальность, чувства. Разработка подобных персонажных концептов в современной литературе продолжает известную фольклорную традицию казахского героического эпоса (Алпамыс батыре, Камбар батыр, Кобланды батыр и многие другие).

Широко представлен животный мир в диалогии «Саки» Б. Жандарбекова. Эпическая объемность, установка на максимальное отражение древней истории, стремление передать мироощущение древнего номада детерминировали включение в поэтику романа множества дескриптивных анималистических элементов, в том числе зоокода конь.

В ряду описаний множества животных можно выделить образ верного спутника Рустама – тулпара Желя. Особенно потрясает сцена гибели и прощания с ним: «Жель умирал. Рустам сидел на корточках и смотрел в быстро мутнеющие глаза своего верного друга и не видел ничего. Слезы застилали взор.

– Стрела отравленная... – тихо сказал стоящий позади Фарнак.

Рустам ничего не ответил. Он вспоминал путь, пройденный с Желем. Битвы, битвы, битвы... Тело Желя забило судорогой. Конь потянулся к Рустаму, всхрапнул, дернулся, затих. Рустам завыл в голос... Фарнак с остальными саками смотрел, как на вершине небольшого кургана Рустам вкапывает деревянный кол острием вверх. Окончив работу, Рустам остался на холме. Сидел долго, неподвижно. Затем тяжело поднялся и начал медленно спускаться. Ни на кого не глядя, подошел к труп Желя и опустил на колени. Огромная рука нежно гладила потускневшую шерсть коня. Затем Рустам левой рукой обхватил задние ноги Желя, правой – передние...

– Помочь? – быстрым шепотом спросил Фаарнак.

– Не-е-ет! – прохрипел Рустам, рывком вскидывая тело Желя на свои плечи. Конь придавил хозяина. Рустам попытался встать. Не смог. Передохнув, начал подниматься. Лицо побагровело, на лбу вздулась толстая жила. Поднялся. Постоял, слегка пошатываясь, и, вбивая ступни в землю, направился к кургану. Рустам шел тяжело. Молчаливые саки угрюмо наблюдали за своим вождем. Шаг за шагом взбирался тот на курган. Казалось, прошла целая вечность, когда он достиг вершины. Саки перевели дух. Они тяжело дышали, словно вместе со своим вождем несли чудовищную тяжесть.

Рустам стоял на вершине холма, опершись лбом в деревянный кол. Затем, собравшись с силами, взметнул на вытянутых руках тело Желя и с размаху насадил его грудью на острие...

Саки уходили от кургана. Рустам обернулся. Жель, словно живой, стоял на четырех ногах. Только гордая голова повисла между передними ногами, точно конь грустил о разлуке с хозяином. Рустам странно всхлипнул, вытер рукавом глаза, наотмашь хлестнул коня и помчался вперед. Больше он не оборачивался» [20, 244–245].

Ритуальная сцена прощания с верным Желем кодирует переход вербальных образов в визуальный ряд фотографически оформленных статических и динамических элементов. Референциальный контекст ситуации выделяет основные значения зоокода: боевой соратник, любимый друг, преданный хозяину физически могучее гордое животное. Следует заметить, что важным контекстуальным и поэтологическим компонентом исторического романа «Саки» становится множество батальных сцен, подробных описаний армий, военного

снаряжения персидского, лидийского, сакского и многих других племен, вовлеченных в большое «колесо» древней Истории.

Такое нарративное моделирование исторического военного дискурса оформляется через оптику зрения, как правило, основных персонажей-военачальников: Кира, Томирис, Рустама, фараона Египта, царей Вавилона. Лидии, Мидии и других. Коды животных, как правило, будучи наиболее стабильным компонентом поэтики выполняют, за исключением животных-персонажных концептов (Жель), функцию необходимого фона, стилистического средства достижения эффекта масштабной панорамы событий.

Максимально приближенным к традиционной семантике и поэтике данного кода дано в романе «Дарабоз» [21] К. Жумадилоав (в русском переводе – *Кабанбай батыр*). В нарративных стратегиях исторической прозы находит оригинально развивается и традиционная мифо-фольклорная концептосфера. Концепт «тулпар» – метафора крылатого коня, верного друга настоящего батыра также находит здесь свое яркое воплощение. Каждый тулпар Кабанбая батыра был под стать ему самому: могучий, выносливый, преданный. Через код тулпара автор передает национальное мироощущение и мировидение.

Выписанные с большой теплотой гиппообразы несут в себе нарративную функцию образа-спутника, связанного с судьбой батыра: «А ведь настоящий тулпар особенно нужен в поединках. Будь ты трижды сильным и смелым, а если конь твой худосочен, не мудрено врагу проиграть, в беду попасть... В выигрыше, если ты даже превосходишь противника, окажется тот, под которым – сильный, чуткий, проворный конь. Он всегда тонко чувствует ситуацию, руку хозяина, каждое движение, каждый миг боя... Уклониться от нацеленного на тебя оружия избежать прямого удара, самому умело поразить цель – все это в многом зависит от сноровистого боевого коня. Не всякий лихой скакун выдерживает напряжение поединка».

С данным концептом взаимосвязан именной концепт «Дарабоз», давший название книге<sup>162</sup>. «Посланный ему судьбой», «словно чувствуя намерения батыра, сивый его тулпар рванулся вдруг вперед, оставив сарбазов позади». Это был переломный момент сражения: «Вслед за Кабанбаем, лихо мчавшемся на своем сивом, хлынуло войско. А чуть позже, когда противник был вытеснен из узкого Шаганского ущелья и разбит, Абылай узнал, что отличившимся всадником на белом коне был Кабанбай.

– Вот она, моя надежда, мой острый стальной клинок! Так это ты, дарабоз мой, подарил нам победу, принес славу войску нашему! В порыве своем ты поднял сарбазов, окрылил их, повел на штурм победный. Прими ханский мой поклон и благодарность! Среди тысячи скакунов только один становится тулпаром, потому что он от природы – дара, несравненный. Вот и ты, Кабанбай батыр – дара, воин-дара. Так и буду называть тебя отныне – Дарабоз! – провозгласил он и, обняв батыра, накинул ему на плечи свою шубу ханскую».

В присвоенном верховным ханом Абылаем Кабанбаю имени Дарабоз имеются две важные семы казахского языка: 1. «дара – 1) отдельный (от других);

<sup>162</sup> В оригинале название романа – «Дарабоз».

особый (среди других); особо стоящий; не смешивающийся с другими, индивидуальный»; 2. боз – «светло-серый; белый, сивый (о масти животных)» 21].

Происходит своеобразная фрагментная метонимия: личностные характеристики Кабанбая (*дара – несравненный, особенный*) и внешние признаки его лошади (*боз– белой, сивой масти*) «сливаются», и получается оригинальная именная номинация Дарабоз: «особый (избранный, несравненный) на белой лошади». Этим именем подчеркивается избранность батыра, его особенность и в то же время, в русле казахской фольклорной традиции, на его внешнюю характеристику влияет цвет коня: дословно «Дарабоз» – «Несравненный (воин) на белом коне».

В поэтике романа конструкт «тулпар» встречается многократно, в том числе и в мифо-фольклорном сюжете поиска и нахождения/обретения «чудесного» (золотого руна, девушки-ханши, волшебного яблока и др.). Так, вводится повествование о долгом поиске для батыра нового тулпара, поскольку конь, на котором Кабанбай совершил свой подвиг в сражении, погиб в бою, как и подобает настоящему воину.

Один из сородичей Боранбай бий отправляет письмо своему брату Куланбаю, владеющему многотысячными табунами лошадей с просьбой найти достойного тулпара для прославленного богатыря. В соответствии со степной этикой обращение с такой просьбой являлось большой честью для тех, к кому оно направлено. В русле фольклорной традиции дается подробное поэтическое детальное описание тулпара: «Высотой, как ты, пусть он будет, а весом напомнит меня. Ну, а мчится когда, вздымал бы вихря поток, а поступи шаг был твердым, как чеканное слово Казыбека (*знаменитого бия – А. С.*). Уши – чуткий камыш, губа широка, ноздри трубой, а глаза с глазами верблюжонка схожи, да и зорек – беркуту чета... Словом, красавец: статью изящен, чтобы однажды увидевший его, уже не забыл такой красоты. Должен быть создан он для батыра – пригодным к долгим погоням, погоням лихим, для победной битвы с врагом!». Приведенное содержание письма Боранбая бия отражает, с одной стороны, традиционное казахское мироощущение, мышление «образами», а с другой, идентифицирует необходимые параметры коня, способного стать достойным тулпаром для батыра, обеспечить его безопасность.

В приведенном отрывке происходит вербальная визуализация пластического образа тулпара. За каждым из приведенных метафор и сравнений стоит глубокое знание строения животного, влияющего на его выносливость, красоту, силу, грацию. Это описание также отражает феномен номадической культуры, в которой конь – и друг, и помощник, и священное животное.

В книге Жумадилова можно выделить и другие насыщенные глубокими этнокультурными смыслами концепты и конструкты: степь, горы, суюнши (награда за добрую весть), домбра, жайляу (летняя стоянка), жырау (сказитель), батыр, бий (судья), аруахи (духи предков), ұлыс (народ, население) и другие. Данные конструкты равно, как и анималистические коды, сообщая тексту необходимые национальные коннотации, выполняют определенные корреспондирующие функции «посредника» между прошлым, настоящим и будущим народа.

Своеобразная трансформация традиционного зоокода «конь» наблюдается в постмодернистском романе «Круг пепла» [22] Д. Накипова. В соответствии с избранной нарратором стратегией представления существующей, параллельно с земной, мистической ирреальности, трансформируется в развитие чувственных фантастических образов «Гиги!»: «О, Гиги! были великолепны, от них веяло силой и волей, ни один, даже самый крупный олень не обладал такой мощью и статью, а глаза их были умны и прекрасны, как у Е-во!, и гривы их развевались на ветру или стекали золотым водопадом по шеям высоким, но главное – бег! /.../Весь мир самионов, вместе взятый, был один солнечный Гиг! (конь!) или много Гиги! (кони!) /.../ и появился смысл жить и мечтать. /.../ и вождь Арухх зубами скрежещет и шепчет себе заклинание-молитву: - Оседлаю тебя я, брат мой великий Гиги! Подожди» [22, с. 83–84]. Так, писатель своеобразно представляет важнейшее событие цивилизационного развития человечества – одомашнивание коня. Данная мифологема продуцирует развитие мотивного ряда: Гиги! → сила → бег → свобода (воля) → независимость.

В романе интенций «Созвездие близнецов» [23] Х. Адибаева анималистические коды, в том числе *конь* выполняют роль дополнительного средства создания внетекстового этнокультурного пространства. Нарратор наделяет коня – верного друга, наперсника дум степняка – волшебными способностями: «Красногривый жеребец моего деда, вытянув голову до самой земли, издавая могучее ржание, будоражил кобылиц окрест. От него рождались только *крылатые кони* /.../» [23, 16]. Поэтическое оформление этого кода происходит за счет включения массы метафорических конструкторов: «Счастливый, я лелеял *белого коня*, и ... *конь крылатый* промчался мимо меня в тумане – не повернуть течение Дарьи. Конь бледный топчет грудь мою – иной судьбы не дано. Повелевая половиной мира, я холодею – страдание больше, чем любовь» [там же, с. 17]. Здесь же вводится стилизованная под древнегреческий мифологический сюжет легенда об аргонавтах. Одиссей, синеокие сирены, отважные аргонавты, эллины, Великий слепец Гомер, воспевший любовь Пенелопы и Одиссея, – эти образы оживают на страницах казахского романа Х. Адибаева.

**Верблюд (верблюдица, нар)** – наряду с конем еще один устойчивый национальный анималистический образ, участвующий в кодировании повествовательного текста. Его соотносительность с антропоморфными кодами проявляется в дескриптивных элементах, визуальной раскадровки контекста, в которой помещен тот или иной персонаж. Метафоричность образа верблюда подчиняется задаче скрытого метонимического переноса качеств животного на человека, отражая в его характере, поведении мощь, необузданность, а с другой стороны – спокойный миролюбивый характер, терпение, способность выдерживать долгие переходы.

В «Саках» Жандарбекова функциональность данного зоокода подчинена раскрытию возникшей экстраординарной ситуации, метафорическому описанию душевного состояния вождя аланов Батразда, коварно обманутого Спаргаписом, отцом Томирис:

«Странное животное – верблюд. Волк, решившийся полакомиться верблюжатиной, бесстрашно подходит к этому великану, во много раз превосходя-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

щему хищника и весом, и ростом, с прыжка вцепляется ему в густые космы шерсти, свисающие с длинного горла, и дергает из всех сил вниз. Несчастное животное, ревя от страха, покорно становится на колени и ложится. После этого волк деловито перепрыгивает через верблюда и, зная, что теперь это глупое животное не встанет, хладнокровно начинает глотать его обычно с крупа. Рыча от удовольствия, он рвет своими острыми клыками живое мясо, а бедный верблюд, даже не пытаясь встать, жалобно мычит и стонет от невыносимой боли.

Но один раз в год – весной, в в пору случки – нет страшнее зверя, чем *нар* – самец-верблюд! Упаси и сохрани попасть ему на глаза, если он сорвется с крепкой привязи! Тот же волк при виде его, поджав хвост, улепетывает со всех ног, замирая от страха. Обычно уравновешенный и миролюбивый верблюд становится кровожадным. Он развивает огромную скорость и, догнав всадника на бешено скачущем коне, сбивает и своими ножищами превращает в кровавое месиво и всадника, и лошадь. Ворвавшись в мирный аул, он рушит и ломает юрты, яростно топчет их, превращая в жалкие останки, более того – рухнув всем телом и перекатываясь с боку на бок, давит всей своей массой погребенное под войлоком и визжащее от ужаса живое.

Взбесившийся Батразд напоминал разбушевавшегося нара. Становище аланов обезлюдело – все разбежались кто куда...» [20, 62].

Нарратор намеренно, в предельно контрастной манере, подробно и последовательно, кадр за кадром, в преимущественно глагольных формах несовершенного вида настоящего времени (временная протяженность, постоянство действия, состояния) создает визуальный образ верблюда в более продолжительной во времени (*обычно*), обыкновенной его ипостаси (*ревя от страха, покорно становится на колени, ложится, жалобно мычит, стонет*) и в противоестественном поведении (*развивает огромную скорость, сбивает, рушит, ломает, топчет, давит*) – *раз в год*. Традиционное сравнение нара с мужчиной здесь коннотируется конкретной задачей – максимально объемно и точно передать беспомощное, но ураганное душевное состояние персонажа. Портретное описание Батразда – физически могучего, но сломленного духом – во многом достигается именно путем включения дескриптивных элементов зоокода нара. При таком фокусе видения образ становится многомерным, этнически ориентированным.

В повести «Старик, верблюдица и ветер» [24, 267] Т. Нурмаганбетова рядовая бытовая фабула резко контрастирует с большими скрытыми, аллегорическими и символическими, смыслами, заложенными в подтексте произведения. В центре рассказа – незамысловатая история старика Курышжана и возвращенной им верблюдицы. Неспешный, несколько иронично-отстраненный стиль рассказа подчеркивает вначале абсурдность, а затем трагичную безысходность ситуации, в которой по воле судьбы оказались герои.

Повесть написана в реалистическом ключе с элементами острой социальной сатиры. С первых же строк вводится конкретное историческое время колхозного строительства в казахской степи и пространство – отдельно взятый колхоз «Ынтымак». В то же время нельзя не заметить грустную иронию, пе-

реходящую иногда в открытый сарказм, по поводу абсолютно неграмотного создания колхозов, ломки вековых общественных устоев, в т.ч. обобществления скота аульчан, первых, как показало время, неудачных опытов социалистического строительства.

Главный герой Курышжан, как и другие аульчане, не понимает ни смысла, ни целей колхозного строительства: «– Все. Свершилось! Отныне мы – колхоз. И все у нас будет общее: и казан, и желанья, и цель. /.../ Ох, и шумная, суетливая грянула пора, будто враз настигла всех неслыханная удача, точно все без еды-питья до отвалу набили запавшие животы» [там же, с. 267]. Отчетливо слышится насмешливо-ироничная интонация автора, понимающего скрытые подводные камни под высокими лозунгами о всеобщем братстве и благосостоянии. «Говорящие» имена, диалоги, внутренние монологи, выделение особенностей поведения, внешности, речи персонажей раскрывают их характер и мотивы действий.

Повесть построена на панорамном, в контексте Большого исторического времени, изображении перипетий жизни Курышжана, верблюдицы и верблюжонка. Исподволь через внутренние монологи-исповеди главного героя предстает картина его жизни, полной труда, горя потерь близких людей, постоянными и верными спутниками которой были возвращенные им животные. Любовь к животным, отношение Курышжана к ним как людям раскрывает такие черты его характера, как гуманность, доброта, щедрость.

Постепенно, согласно выбранной автором логике развития событий, нарастает конфликт Курышжана с новой властью, но самое трагичное – герой вступает во внутренний конфликт с самим собой. Пусть не по своей воле, но невольное предательство им своей любимицы – верблюдицы, его трусость привели к закономерному трагическому концу.

В традиционной детализированной манере великолепно обрисована верблюдица. Нурмаганбетов создал яркий глубоко человечный образ-символ матери-верблюдицы, традиционный с сильным архетипическим ядром зоокод. История верблюдицы изображена ретроспективно. Словно в калейдоскопе событий, через «поток сознания» Курышжана даются картины ее трагической судьбы: вот она появилась в его хозяйстве; вот она убегает в степь, подальше от людских глаз, рожать свое дитя, верблюжонка, вот они, счастливые мать и дитя, возвращаются в аул, вот она кормит своего малыша, вот она страдает от разлуки с верблюжонком, вот она материнским чутьем угадывает, что с ним случилось непоправимая беда, вот она ищет и находит его; вот она неистовствует, разгневана, вот она сломлена, стонет, плачет.

Рассказчик подробно описывает особенности поведения этих гордых животных, ухода за ними, что показывает повествовательную динамику специфической зоологической прозы. *Внешнее описание животного близко к портретной зарисовке*: влажные счастливые глаза верблюдицы, разрешившейся от бремени, нежность к верблюжонку, тоска по нему во время тяжелой работы на поле. Отданная на изматывающий труд с раннего утра до поздней ночи верблюдица-мать страдает так же, как страдает и оставленный малыш-верблюженок. Вместе с ними невыносимо страдает Курышжан. В диалоге с извоз-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

чиком Иманбаем герой разгневанно говорит: «Она же мать! И верблюжонок, ее единственное дитя, в кои веки вымоленное у Создателя. Как вы, чурбаны бесчувственные, этого не понимаете?! Истуканы вы все бессердечные! То, что вы делаете, грех, Бога нет в вашей душе! Совести нет!» [там же, с. 281–282].

Психологическая глубина разворачивающейся трагедии достигается за счет введения двойной перспективы, параллелизма чувств, ощущений Курысжана и верблюдицы. Печальная история выстрадавшего материнства, потери по злой воле людей верблюжонок вызывает у читателя невольные слезы. Несправедливость, антигуманность нового общества преступны по своей сути, таков вердикт героя.

Здесь автор достигает подлинного трагедийного звучания темы: трагедия верблюдицы перерастает в личную, непреодолимую драму самого героя. Для усиления данного эффекта автор вводит *символико-мистический план*. Курысжану, решившему заколоть несчастное животное, тем самым избавив его от душевных мук, видится Ойсыл-кара, заступник верблюдов, пришедший наказать его за страдания, на которые герой невольно обрек верблюдицу-мать. Автор приводит своего героя к закономерному концу: не дожидаясь несправедливого суда, герой умирает. Впервые в современной казахской прозе социальная сатира поднялась до уровня трагического, являя собой пример талантливого синтеза двух эстетических пластов: сатиры и трагедии.

Выделяются особой повышенной, традиционной для казахской повествовательной традиции, лиро-эпической тональностью заключительные строки повести, в которой вводится аллегорический образ свободного ветра, не повластного так же, как и верблюдица-мать, жестокому миру людей: «В благодати бесконечно добрая, в гневе и ярости необузданная *верблюдица-буря*, до чего же горька и горестна твоя печаль-кручина» [там же, с. 318].

**Бык (як, вол).** В казахской литературе одинаково популярны как традиционные животные образы, заимствованные в богатой национальной фольклорной традиции, так и новаторской и инациональной семантики. Образы этих животных могут быть узнаваемы, но кардинально изменены. Так, в романе «Последний долг» [25] А. Нурпеисова символично-аллегорический план повествования последовательно формируется введением выморочных, тяжелых снов главного героя Жадигера, в которых фантастическая ирреальность становится реальностью. Сквозным сном-мифологемой является сон о воле Кок-Огузе: «Неведомо почему, тебе в последнее время стал часто сниться ненасытный водохлеб Кок-Огуз, о котором ты слышал в детстве от стариков, выпивший до дна все Аральское море, безобразно раздувшийся, огромный. Едва вмещаясь меж небом и землей, он, по-воловы вразвалку, тяжело отдуваясь и постанывая, двинулся к перевалу и удалился в степь». Сны героя о Сивом Воле не статичны: «И гигантский Кок-Огуз, *прежде* появлявшийся из-за выжженных холмов, *теперь* почему-то спускался с западного небосклона. Спускался тяжелой трусцой, выходя прямо из густоты зловещей черной тучи, свесил чудовищное рыло чуть ли не до самого моря. Свирип и мрачен Кок-Огуз. Глаза налиты кровью. Голова низко опущена. Могучее дыхание его горячим вихрем опалает далеко вперед, поднимая смятенные волны жара,

вздыхая пыль. И вот уже в мгновение затмила свет черная буря. Сивый вол неукротимо неся под гулким жестяным небосводом, оглушал мир гремящим эхом чугунноскользящих копыт, все ближе и ближе к морю... Жестяной звон и грохот, отраженный небом, раскатывался всесветным данг-гурр, данг-гурр». Здесь зоокод вол отрицательно маркированный элемент поэтики текста. Мифическое чудовище гигантский вол Кок-Огуз приобретает символику образа-аллегии приближающегося конца света, смерти моря и человека.

410 Привлекает внимание эпически всеохватное, панорамное, охватившее все времена года, живописное описание родной природы – горного кряжа Бел-Арана, Аральского моря. Исходя из наличия в ней развитой экзистенциальной и эсхатологической проблематики, во многом формирующейся за счет включения животных образов, мы относим данное произведение к *синкретичному жанру романа-реквиема*. Некоторые исследователи определяют его жанровую специфику как «романа-мифа, романа-аллегии» [26, 466]. «Текст прорастает аллегорией», – отмечает Б. Панкин.

Существенную роль в создании такого аллегорического контента играют именно образы животного мира. Функциональное наполнение анималистического кода также детерминируется центральной установкой автора на философское осмысление глобального экологического кризиса: «Проблемы экологии, которыми пронизан роман «Последний долг», невозможно отделить от проблемы смысла бытия и нравственности и ответственности, а это значит, долга человека, долга за все, что дала ему любящая мать-природа. Долга перед Богом, – а человек забыл, что он по образу и подобию своего творца должен быть создателем и защитником всего живого и здорового на земле. /.../ в эти библейские, апокалипсические времена невольно ощущаешь себя в положении того, кто ждет своего судного часа /.../ строки Священного писания (*имеются в виду вынесенные в эпиграф диалогии строки «И был день, и была ночь» – А.С.*) находят доступ к сердцу и отклик в нем куда более живой и горячий, чем любые звучные слова, которые способен подобрать земной ограниченный разум. Мощь и величие священного текста и священных образов становится в минуты таких раздумий наедине с собой, нагим и сокрушающимся, той безусловной истиной, которой вверяешь себя беспредельно и беспрекословно» [27].

Центральное место в эстетико-мировоззренческой концепции исследуемого романа занимает широкая экологическая проблематика: от представления экологической катастрофы Арала, имеющей последствия не только для родного края писателя, но и всей казахской степи, сопредельных государств, до вопросов ноосферы, экологии современного человека и общества. Экологическая катастрофа для Нурпеисова – это, прежде всего, вопрос онтологического, мировоззренческого порядка. Несмотря на то, что действие диалогии разворачивается в советские времена, в финале касающееся начала перестроечных времен, его проблематика злободневна и в наши дни. Включение массы зоокодов, ихтиокодов позволяет значительно расширить концептосферу романа, ее коммуникативно-референциальную соотнесенность не только с национальной традицией, но и с мировой литературой.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Оригинально представлена в романе, вневременная, библейская по своему внутреннему содержанию и философскому послы, тема Исхода, например, рыбаков и их семей из родных мест: «Зажмуриться бы так, чтобы вовсе ничего не видеть вокруг. Но проклятая память бодрствует помимо твоей воли. В тот день, когда уезжали разом двадцать пять семей, в ауле царила траурная печаль. В тот день ни один рыбак не вышел в море. В тот день с утра стар и млад высыпали на улицу. Потерянно и бесполово суетились женщины, потрясенные отъездом соседей, с которыми столько лет жили бок о бок и делились всем. Они *горестно* глядели друг на дружку, не в силах вымолвить ни словечка, кто вздыхая, кто с трудом подавляя *рыдания*, прикладывали снова и снова к покрасневшим глазам концы жаулыков» [25, 86].

Кульминацией переломного для поселка события (и дальнейшего развития романного действия) стал горестный плач-прощание: «И в эту минуту вдруг вознесся к небу сильный грудной голос. С тех пор прошло без малого два месяца, но тот *пронзивший душу голос* до сих пор звучит в тебе. И каждый раз живо вспоминается она, эта белолицая, еще не увядшая певунья-печальница. /.../ *Толпа вздрогнула и затихла. И ты замер.* Что это, подумал ты – чей-то старинный плач в час прощания с родным краем? Или *исторглась из сердца ее собственная боль в горькую минуту разлуки?*» [25, 89]. Так, в повествование вводится мощная национальная лиро-эпическая традиция, выделяющая предельную степень разворачивающейся трагедии. Тема исхода будет в дальнейшем блестяще продолжена в сценах внезапного, мистического на первый взгляд, исчезновения в море всей рыбы, как оказалось, подавшейся в сторону пресной воды, а также внезапного появления у моря многотысячных стад гонимых жаждой сайгаков, ужасающих картин начавшегося мора среди них, охватившей людей дикой вакханалии охоты на измученных животных. Оба события, данные параллельно, происходят в одно и то же время, что еще более нагнетает атмосферу ожидания грядущего Апокалипсиса.

Так вводится сквозной в романе и популярный в современной казахской постмодернистской литературе *мотив «бесовщины», «гибельного зла»,* традицию которого можно найти в национальном фольклоре, мифологии и классической литературе. Но если, например, у Жаксылыкова в «Снах окаянных» этот мотив реализуется в мифических крысах-мутантах, фантастических образах полулюдей-полужверей и прочей «нечисти», то у Нурпеисова – реалиста «бесовня» – это современный человек, преступно ведущий себя по отношению к матери-природе.

В другой, реалистической, проекции представлен зоокод *бык* в рассказе «Алабас» [28] Т. Нурмаганбетова. История (в нарративном понимании) быка встроена в большие исторические реалии, судьбу «маленького» человека. Трагикомическая ситуация с указанным зоокодом в центре сюжета перерастает в цепь драматических и абсурдных событий, заканчивающихся «судом» над животным. Разрешение коллизии столь же абсурдно, нелогично, противоестественно, как и ее содержание. В рассказе обыгрывается ситуация «вины» быка-производителя Алабаса, «самовольно» уведшего в заросли озера восемь породистых телок соседнего совхоза, его пастуха Бастенбая, судебно-админи-

стративного расследования прецедент, вынесения судебного приговора животному-«нарушителю» спокойствия.

Кульминацией действия рассказа становится несправедливое и абсурдное решение районного суда: «Суд не считает возможным оставить в дальнейшем без сурового наказания губительные и опасные проделки пегого быка из совхоза «Жалпак», – гулким басом продолжил судья. – Поэтому его надлежит сдать по линии мясопоставок. Учитывая, что в течение семи-восьми последних месяцев он пасется на пастбище совхоза «Сопак» и пользуется всеми благами названного выше хозяйства, а также то, что нанес данному хозяйству серьезный урон, отнести Алабаса за счет мясопоставок совхоза «Сопак», лишив права собственности его бывшего владельца – гражданина Корабаева» [28, 31]. Абсурдность ситуации, обвинения, приговора исходит из содержания деградирующего общества, основанного на ложных и порочных, антигуманных по своей сути, принципах.

412

Нарратор широко использует для выделения карикатурности персонажей такие художественные приемы, как сатирическое изображение внешности и поведения персонажей – действующих лиц этой трагикомедии. Например, пастух «Сопака», на кого набросился разъяренный Алабас показан как «рыжий, невзрачный горлопан». Он «вызывающее отвернулся и окаменел лицом /.../», не ответив на приветствие бедняги Бастенбая. А в другой раз «сухопарый, шустрый горлопан-пастух ловко, точно опытная лиса, увернулся и уступил дорогу» Бастенбаю.

В противовес сатирическим персонажам тепло и детально выписаны образы Бастенбая и быка Алабаса. Описание необычной внешности быка отражает его инаковость, повлекшую за собой и цепь последующих событий: «Был в его стаде пегий бык. Огромный. Особой, могучей стати. Голова тяжеленная, крутолобая, сплошь в пезинах. Потому и кличка была – Алабас». Придя на «последнее» свидание с Алабасом, Бастенбай ужаснулся переменам, произошедшим с некогда сильным и гордым животным: «Алабас, услышав знакомый голос, встрепенулся, повернул к хозяину массивную голову, протяжно замычал. Бастенбай не услышал прежней грозной, раскатистой нотки. Бык глядел на пастуха долго и печально, силясь выразить свою неумную тоску»; «Да-а... мой Алабас... Вижу, смиренный стал, покладистый. Более смиренную животину теперь, наверное, во всей округе не сыщешь»; «Томительный, протяжный, полный одинокой муки и, предсмертной тоски рев Алабаса еще долго звучал в ушах пастуха Бастенбая».

Комическая по сути ситуация (расследование «преступления» быка и суд над животным и пастухом) контрастирует с трагическим прощанием Бастенбая, душевно чистого, доброго, искренне не понимающего сути происходящего, наивного степняка – труженника, со своим упрямым питомцем. Трогательна речь Бастенбая, обращенная к Алабасу: «Бедный ты мой, Алабас... Голос Бастенбая дрогнул, в глазах защипало. Нет ничего тягостнее последнего свидания с дорогим существом. Алабас молчал. Застыл в тягостном раздумье, будто осознав всю пропасть своей неискупленной вины. Потом, слабо

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

мыкнув, дотянулся шершавым языком до пальцев пастуха, стиснувших железную решетку, лизнул их».

В данном рассказе код *бык*, в котором нет традиционной для мифического сознания сакральной заданности, представленный преимущественно в биофизиологическом контексте, выполняет функцию, центрирующую все повествование. От начала до конца бык Алабас становится ядерным персонажным концептом, высвечивающим человеческие пороки (глупость, корысть, жестокость).

**Зоологическая проза** – это одно из новейших направлений казахской современной прозы, в которой зоокоды, сохраняющие в себе отдельные элементы реликтовой поэтики, представлены в манере научно-популярного описания, не исключающего включения условной метафорики, символических средств и приемов создания образности. В аспекте зоопрозы в настоящем исследовании рассматриваются два анималистических кода – яка и тигра.

**Як.** В повести «Тамга Иссык-Куля» [29] Б. Канапьянова представляется эндемик – иссык-кульский як. Як – могучее животное, способное жить на высоте «4300–4600 м над у. м. зимой и до 6100 м над у. м. летом. Як хорошо адаптирован к условиям высокогорья», неприемлемой для человека. Зоокод яка входит в ареал наиболее емких символикотомаркированных в казахстанской и в целом мировом искусстве и литературе животных, обладающих, как правило, позитивной семантикой. К примеру, образы яков, одиночные и с людьми, представлены в художественном наследии Николая и Святослава Рерихов.

Традиционно як символизирует мощь гор, негибаемость, жизненную силу. «Дикие яки не выносят соседство с человеком, поэтому их ареал существования медленно суживается, а численность неизменно сокращается. По этой причине они занесены в международную Красную книгу.

В общий нарратив повести Канапьянова встроена история о яке, которого спускают с высот в долину военнопленные японцы. Нарратор дает подробное зоологическое описание животного, его внешнего вида, характера, мест обитания, при этом возникает максимальная визуальная конкретика образа. При этом визуальный код трансформируется в уже более сложный, многокомпонентный вербальный зоокод яка. Параллельный нарративный план составляет легенда о старом яке, шедшем умирать в «долину смерти, что находилась у берега жизни – синего Иссык-Куля. Старый як, прожив долгую жизнь высоко в горах, шел прощаться с этой, только своей, неповторимой ни его предшественниками, ни его многочисленным потомством, жизнью» [29, 195]. Нарратор использует прием развернутой метафоризации, олицетворения животного: як мыслит, страдает, анализирует, другими словами, он *разумен* как человек, наделенный чувствами, интеллектом. Придание ему мистического и символического ореола расширяет пространственно-временные границы повествования, кодируя места бытования животных – Гималаи и Тибет как сакральные места.

Подробное описание внешнего вида, их нрава, величественно-неспешной походки, неустанность, потрясающая физическая сила роднит их с мифическими животными, мировыми архетипами (Минотавр в греческой мифоло-

гии, в древнеиранской и древнеиндийской традициях Бык как лунное божество, в египетских мифах Бык неба (<http://mythology.info/myth-fnimals/bull.htm>). Зоокод яка проявляется в повести в двух нарративных планах: реалистическом и фольклорно-мифологическом, объединенных также местом разворачивания событий в обоих случаях.

**Зоологическая проза. Тигр.** В экспериментальном романе «Мұнара» [30] А.Кемелбаевой наиболее интересной, в контекста нашего исследования, выступает вторая часть «Соңғы жолбарыс». Зоологическая проза соединяет в себе собственно художественный план повествования с широкими научными и научно-популярными дискурсами. Нарративное поле романа Кемелбаевой успешно включает в себя оба повествовательных плана. В центре зоокод практически исчезнувшего вида – туранского тигра. Автор подробно описывает животных из семейства кошачьих: тигр, барс, лев, рысь. Особое внимание уделяется тигру, который обычно охотится на кабанов. Интересно, что автор описывает животных как специалист-биолог. Например, она отмечает различия в цвете глаз, поведении животных. В то же время описания тигра метафоричны и красочны: «Жолбарыстың көзі сары түсті, қарашағы кейде жасылданып көрінеді. Ғарыш жарылған жұмыртқаның әппақ уызындай көпіршіп, көлкіп жатса, оның ортасындағы томпақ көктегі күн сары. Негізінде, обалы не керек, жасыл мен сары өзектес түс, бірақ ақ пен қарадай бір-бірімен аңдыспайды, бір-бірін жалғайды». Тигр – благородный, умный зверь, наделенный мистико-сакральными свойствами. Это чрезвычайно избирательный зверь в среде обитания, питании, в отличие, например, от рыси, которая может жить везде, даже в пустыне. Тигр предстает в сознании автора, а затем и читателя, своеобразным гордым «князем Степи».

Символично-автобиографический план романа составляет история об охотнике Тарбаке (Абдыхамите). Охотник Абдыхамит – это родной дед писательницы. Свой рассказ она пишет со слов матери об Абдыхамите. Место и время действия новеллы также конкретно обозначены: местечко Кундузды, недавнее прошлое и нынешнее время. Это место рождения знаменитого охотника Тарбака, в котором он знал каждый кустик, каждую травинку. Как у всех охотников, у него были гончие собаки.

Писательница, подчеркивая личностный характер повествования, открыто говорит о существовании реального прототипа героя, о подлинности рассказываемой истории. Приводя краткую генеалогию деда по материнской линии, писательница признается, что образ охотника всегда сопровождал ее: «Мен өзімнің ата-бабаларыма қатысты ақиқат бір деректерден бастау алдым. /.../ Аңшы бейнесін ойдан шығармадым. Ол менің шешемнің атасы – *Әбдіхамит* деген кісі. Шешем атам аңға шыққанда, атам сөйткенде де бала кезден құлағымызға құйып, жырдай қылып, айта бергендіктен жазбауыма мүмкін болмай қалды. Осындағы *Оразхан* деген кісі – менің туған нағашы атам, *Кенжеғаным* деген кісі – туған нағашы апам. /.../ Жолбарыс бейнесін енді жарық дүниеге кіндігімді кескенде жазушы болып туу маңдайыма жазылып қойған соң суретші ретінде өзім ойлап таптым».

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

В качестве доминанты выделяемой некоторыми современными исследователями «текстовой эстетической парадигмы» [31, 88] и основной идеи новеллы-эссе автор выделяет зоокод «*тигр*»: «Негізгі идеяның бірі – жолбарыс. Асылында ол да менің рухани болмысымның бейдауа нышаны». В то же время образ тигра вымышленный: он – плод ее творческих, художественно-философских пристрастий, ее глубоко этнического (казахского) миропонимания. Исследователи отмечают такую деталь текстовых эстетических парадигм как создание схемы «текстовые словесные парадигмы – эстетическое значение – образ и далее – символ, идея» [31, 88]. У Кемелбаевой это качество претворяется через доминантный анималистический код «*тигр*», выступающий одновременно основным образом-символом, смысловым центром произведения, авторской концепции.

С большой теплотой и искренним уважением дано описание тигра как повелителя зверей, грозного, достойного, красивого зверя. Выделяя его сакрально-мистические свойства, автор проводит аналогию тигра с казахом: «*Озбыр емес, өр, жауыз емес, киелі аң. Жолбарыстың атамекенге қайта оралуын жамандық аулақ, жақсылыққа жорыды. Аңшы оған қылдай қиянат қылуға құдайдан қорқар еді, өйткені бұл аң адам баласына өз бетінше шаппайтынын ел аңыз қылып айтысады. Жалғыздың жары құдай, оның жалғыз жортқан жолбарыс болуы бек мүмкін. Ол да бір қаһары күшті аң аулаушы болса, құдай нәсіп қылған қабан мен маралды жолбарыстан аңшы аяған жоқ*». Одно время на тигров много охотились, пишет автор. Уничтожая тигра, люди уничтожили свою гордость, делает неутешительный вывод писательница.

Интересно, что образ тигра проецируется в романе на внутреннее состояние нации, народа. Символичны и исполнены глубокой философской глубины размышления старого охотника о загадочной и неразрывной связи человека и тигра: «*Адам мен аң бір-біріне жұмбақ. /.../ Аң патшасының тұқымы құрыса, онда мына жарық дүниедегі әйел заты үл емес, құл туады, ұрпақ азғасын жер бетінде қоян жүрек қорқақтар қаптайды. Сол замат ылаңы мол тіршіліктен бағзыдағы топан суының пәктігін кім таба алар?! Аңшы өзінің биылғы жаз көкейінен жолбарыс шықпай жүргенінің түпкі мәнісін өмірінің ауған түйенің жүгіндей өтіп бара жатқанына жорыды. Барса келмес оның аты, адамның өткен ғұмыры ол, қалғаны майшамның тұқылындай болар. Бірақ ендігі қалған біраз тіршіліктен не үміт, не қайыр деп торығатын мүсәпір жан аңшы емес. Ондай әзәзіл мендеген дауасыздықтан құдай сақтасын*».

Панорамное действие новеллы-эссе непосредственно дается через восприятие Тарбака. Охотник заметил, что в родных местах вновь появился тигр, ранее трижды внезапно исчезавший и так же внезапно появившийся. Он почитал хорошим знаком (приметой) возвращение тигра в родные места. Здесь автор ненавязчиво, через образ тигра, делает акцент на *долгожданное возрождение народа*, знак которого – возвращение этого священного для казахов животного. В подтекст романа вводятся философские размышления: мир устроен так, что сильный бьет слабого, но все равно наступает утро (*читай: возрождение – А. С.*), так было и так будет испокон веков. Ведь не зря предки казахов (древние кочевники) в черных полосах на спине тигра видели пути их жизненного каравана.

Единственный недостаток тигра, констатирует автор то, что он не может залезать на деревья, как другие кошки. Тигр, как только родился, открыл глаза, навсегда, сильнее, чем человек, привязан к месту своего рождения. Он всегда защищает родную землю. «Метит» свою территорию тигр своеобразно, двумя способами: когтями на дереве и черным калом, который потом невозможно вырубить даже топором. Причем след оставляет только на старом дереве, что имеет также свой природный смысл. Тигр благороднее и мудрее людей, старается не вредить матери-природе, не портить молодые деревья, подчеркивает писательница.

Образ земли-матери является в романе сквозным образом-идеей. Идет ли речь о животных, птицах или людях, он всегда присутствует. Сопутствующими ему мотивами выступают преданность родной земле, бережное отношение к ней, а также императив соблюдения нравственно-этических категорий, высокой духовности, являющейся опорой человека. Прием развернутого подробного научно-популярного описания автор широко использует при представлении множества зверей, птиц, анализируя их функциональную сопричастность природе.

Животный мир здесь не столько олицетворен, сколько дан в панорамном, обзорно-метафорическом, научно-популярном освещении. Идет постоянное сравнение тигра – центрального «животного» персонажа – с другими зверьми, например, с рысью. Для современного казахского романа – это, конечно, новое, с точки зрения включения в текст стилистики научно-популярного описания, интересное решение проблемы антропоморфизма в художественной прозе. Благодаря этому приему животный мир предстает одновременно в научном освещении и традиционном философско-лирическом и аллегорическом свете.

**Зоологическая проза: контаминация значений. Осел.** В книге «Сны окаянных» Жаксылыкова драматизм документального повествования многомерен (многопланов): с одной стороны, социально-историческая действительность (реалии) конкретного периода (коллективизация, испытания ядерного оружия в Казахстане), а с другой – четкая проекция на философское осмысление феномена тотального зла, чинимого человеком человеку и матери-природе. Большой эмоциональной силой обладает рассказ об истреблении ослов в Казахстане и Средней Азии: «Последнее из них предписывало без всякого сожаления уничтожить ослов, бесполезный и даже вредный для сельского хозяйства скот, от которого никакого проку для колхозного строя /.../». В этих строках звучат неподдельный сарказм и ирония писателя.

Трагична своей безысходностью сцена «расстрела» (именно так автор обозначил уничтожение) ослика мальчика, для которого он был настоящим другом и помощником. Впоследствии мальчик становится известным журналистом, которого судьба закидывает в глухомань, где в его памяти оживают яркие образы и события его детства. Так, сквозь судьбу мальчика проецируется судьба всего народа, его трагедия и возрождение.

Безусловно, обнаруживаются аналогии, проявляется скрытое смысловое родство сцены с идеей беспомощности добра перед лицом всеобъемлющего



зла, воплощенного в красном терроре (который, в принципе, стал основной доминантой и смыслом коммунистической системы), и с мальчиком из «Белого парохода» Ч. Айтматова, и с хемингуэевскими героями.

Автор подчеркивает, что «небывалый указ никого в аулах и кишлаках не удивил, ибо за последние полвека люди привыкли и не к таким революционным новшествам. Степняки и дехкане прощались с несчастными животными, некоторые оплакивали их, как членов семьи». Гротескная заостренность ситуации, осознание ее реальным событием, построение образа мира на грани реальности, натурализма и гротеска является одной из характерных черт реального плана трилогии Жаксылыкова.

Горькая ирония, заложенная в подтекст ниже приведенного эпизода из череды множества других нелепых и страшных «недоразумений» новой власти, когда подопытными «животными» становились целые народы, проецируется на весь роман: «Серый ослик оказался серьезной помехой на пути народа к светлому будущему. Недремлющее око бдительных людей усмотрело в тихом животном опасную помеху для грандиозных планов переустройства сельского хозяйства страны. Во-первых, данный вид азиатской скотины был полностью несъедобен, следовательно, мясо не имело никакого промышленного значения. К тому же от осла, как от козла, ни шерсти, ни молока. По той же причине этот вид скота не мог быть обобществлен. Однако он был весьма привлекателен для частника как неприхотливое тягловое животное. *Если поставить вопрос ребром, осел представлял фактор, способствующий возрождению собственнических инстинктов.* Вопрос был тщательно изучен. Вскоре из центра последовала директива о немедленном уничтожении всех одров, как бесполезных для общества животных. *Исполнителей было более чем достаточно.* Повсюду на просторах Азии гремели выстрелы, ревмя ревели детишки, вторили им повергаемые в пыль несчастные ослы – старинные друзья кишлачной ребятни». Намеренно подчеркивается стиль казенного «протокольного» языка того времени, отражающего трагическую абсурдность положения степняков.

**Медведь.** Настойчивые поиски новых художественных содержательных форм приводят авторов к созданию «гибридных» произведений, гипертекстовым и метатекстовым структурам, соединению в одном тексте разножанровых и разностилевых элементов: роман-миф, роман-толғау, роман-откровение, роман-баллада, роман интенций и др. В современном нелинейном (многоплановом) романном повествовании переосмысленные классический миф или фольклорный образ нередко становятся концептуальной основой всего текста, энергетической пружиной всего сюжета.

Одним из таких произведений в казахской литературе новейшего времени является роман-миф Аскара Алтая «Алтай балладасы» [32]. Жанровое определение баллады звучит следующим образом: «Баллада – это лиро-эпический жанр литературы, повествовательная песня с драматическим развитием сюжета, основой которого являются необычный случай» [33]. Из отмеченных синкретичных жанровых признаков баллады именно, на наш взгляд, «необычный случай», положенный в основу сюжета, связывает анализируемый ли-

тературный текст с мифопреcedентом. Подобная центральная установка на драматическое повествование о событиях, необычных и в то же время уже имевших место быть в прошлых рассказах (здесь – фольклорных источниках, казахских народных сказках, преданиях, притчах) делает роман-миф А. Алтая многомерным, цельным, эстетически завершенным. С этим положением корреспондируется и мнение Н. В. Ковтун: «Сакральный статус мифа делает его замкнутым, самодостаточным явлением с жесткой иерархической структурой, однако в транскрипции нынешней литературы миф существенно трансформируется, обретает новые черты, образность» [34].

Итак, перед нами когда-то случившаяся на Алтае трагическая история о необычном «любовном» треугольнике: девушка Бұлабике и два «претендента» на ее руку и сердце – медведь Айқоңыр и охотник Ұлар. Роман минимализирован с точки зрения персониферы, акцентируются психологически сложные взаимоотношения трех героев. Если медведь и охотник, воплощающие мужское начало, активны и настойчивы в достижении своей цели – обладание Бұлабике, то сама героиня выступает достаточно пассивным объектом их притязаний. Это более рефлексивный, созерцающий образ. Однако пассивность героини неслучайна, она маркирует в романе специфическую мифологическую семантику предопределения.

Необычна судьба главной героини Бұлабике: она так же, как и ее мать, умирает при родах. Трагический круг предопределения, характерный для восточного мировосприятия и мифосознания в целом, замыкается с ее смертью. Погибают в схватке охотник и медведь, с которыми была связана вся ее короткая жизнь. Лирико-драматический компонент романа выявляется именно через образ Бұлабике, сближенный с самой природой Алтая. Она – часть природы, микрокосма Алтая с его заповедными местами, уникальной флорой и фауной. Доминантная недискретность мифического сознания определяет мифопоэтическую, в том числе сюжетную, архитектуру произведения.

Традиционный для казахского мифо-фольклорного повествования параллелизм описания природы и героя отражается через лирический образ белого марала, к которому Бұлабике была искренне привязана: «Қол – аяғы жеңіл, әлі май басып тойына қолмаған ақ маралды тасадан жығып салу түкке де тұрмады. Машықты әдіс қапы қалдырмады. Жайратып салды. Оқыс көтеріле жебеше атылған жыртқыштың алақан соққысы екі-ақ адым аттар жерден тым ауыр тиген. Бейшара ақ маралға дүниені аңдатып та үлгертпеді». Белый марал – редкое животное, в архаических обществах оно могло маркироваться и в качестве тотемного животного.

В контексте происходящих в романе экстраординарных событий этот образ органичен, «сопричастен» природе, людям. «Возникает мистическое сопричастие между тотемической группой и страной света, между страной света и цветами, ветрами, мифическими животными, лесами, реками и т. д. Природа выступает как подвижная совокупность мистических взаимодействий» [4]. В соответствии с законом партипации (сопричастия) (Л. Леви-Брюль) его судьба тесно связана с судьбой героини: «Ақ марал – баяғы Бұлабике мен Ұлар ұшырасатын бұғы мен маралдың сыңарытын... Бұлабикенің сыртынан сүйінетін, сы-

ртынан иемденетін ақ маралы еді». Так, дополнительные смысловые оттенки получает центральная идея романа – мифа – взаимосвязанности всего существа, повторяемости, цикличности времени.

Только дважды за все действие романа Бұлабике проявляет активную позицию: первое – чтобы уберечь своего возлюбленного Ұлара от гибели, она не разрешает ему идти свататься к ее родственникам, и второе – наперекор воле отца, решение родить внебрачного ребенка: «Бүйткенше өлімге қиыңдар! Мен өлсем өлейін, бірақ құрсағымдағы шарананың кінәсі жоқ. Күнәһар мен ғой, ал ол Алланың алдында да таза. Періште ... Әке, кінәсіз, кінәсіз періштені өлімге қидырмаңыз! Кім қиса, сол – күнәһар. Екі дүниеде жақсылық көрмесін! Қисаңдар мені қиыңдар, құдай да оны кешіреді. Тек, сәбиіме тиісе көрмеңдер! Бомаса – дәп қазір ат құйрығына байлаңдар. Оған жарық дүниені қимасаңдар, өзіммен көрге бірге кетсін!..».

С точки зрения мифопоэтического сознания решение героини родить ребенка даже ценой собственной смерти – это не столько бунт и противодействие отцу, сколько исполнение своего предназначения. «Логика мифа» неоспорима: так было, и так будет. Осознание Бұлабике предопределенности ее судьбы, способность к самопожертвованию ради любимого человека, природность, гармония внутренней и внешней красоты расширяют семантику романа до широких философских обобщений.

Семантическое и структурное поле романа-мифа А. Алтая во многом выстраивается через систему универсальных бинарных оппозиций: рождение – смерть, женщина – мужчина, любовь – ненависть, человек – зверь, зима – лето, богатый – бедный и других. Все три главных персонажа в той или иной ситуации включаются одновременно в несколько оппозиций, что детерминируется синтезом в произведении А. Алтая нескольких культурных и мифологических кодов: тотемизма, тенгрианства, тюркской, исламской культуры.

Указанный поликультурный синтез проявляется в описании традиций, бытовых ситуаций, обрядов и ритуалов. Интересным и в этнографическом аспекте представляется введенное в сюжетную канву романа описание ритуала – инициации в семейно-родовой круг. Один из главных действующих персонажей Ұлар, впервые переступая порог дома своих родственников со стороны матери (калмыков), бросает в огонь кусочки жира. Смысл древнего обряда заключается в получении своеобразного «одобрения» иницируемого духами предков.

Этой же цели подчинен и описываемый ритуал жертвоприношения – черного барана: «Қолма-қол ауыл азаматының бірінен тыстан қалмақтың атақты қара бас қойын алдырып, Сауан кемпір көкке қолын жая «Көк Теңгір! деп отқа май құйды, қазақ жиеніне мал шалдырды. Далее: Ұларды ақсақалдар ортасына – төрге оздырды. Қара бас ісектің басынан ауыз тигізді».

По мнению английского этнографа В. Тэрнера, «ритуал – это стереотипная последовательность действий, которые охватывают жесты, слова и объекты, исполняются на специально подготовленном месте и предназначаются для воздействия на сверхъестественные силы или существа в интересах и целях исполнителей» [35]. В данном романе развитый ритуалистический компонент

органично встраивается в его мифопоэтику, значительно расширяя семантические связи, саму структуру повествования.

Каждый персонаж данного романа-мифа не только структурирует произведение, но и максимально проявляет свою мифическую природу. И при этом, что немаловажно для мифопоэтического целеполагания, возникает впечатление максимальной достоверности происходящих мистических и фантастических ирреальных событий.

420 Казахский роман-миф «Алтай балладасы» строится на постоянном противодействии двух природных начала: человека и зверя. Здесь правомерно говорить о развитом в нем специфичном *зверином коде*. Оба «визави» – медведь и охотник – сопричастны природе, соотнесены друг другу по особой, неоднократно подчеркиваемой в романе, физической мощи, уникальным способностям, влечению к девушке. Но они – активно противодействующие друг другу, враждебные персонажи-антагонисты.

В фольклоре и культуре некоторых народов Севера (тунгусов, эвенков) медведь является тотемным существом. В связи с этим интересны этнографические наблюдения К. М. Рычкова: «Сила крупных зверей, хитрость, изворотливость, необыкновенное чутье и масса инстинктов, которых лишен человек, все это дает достаточно основания относиться к животным как к существам крайне разумным и даже во многих отношениях превосходящих человека» [38]. Образ медведя также бытует и в некоторых казахских сказках – Аюдәу» [39], «Аюбала»[40] и других.

Но в отличие от фольклорной традиции, где зверь одушевляется, в первую очередь, становясь «говорящим», «очеловеченным» персонажем, в произведении А. Алтая на первом плане – звериная ипостась медведя-гиганта, его необычное поведение, которые прорисованы четко, подробно, детально.

В романе его тотемная «знаковость» во многом определяет девственно чистое миропространство Алтая, визуализирует мистическую, даже волшебную ауру описываемых гор, реки, водопада, леса, полян. Медведь – *alterego* Алтая: «... Алтайдың ақ төс қара аюы...»; «Қара тастай қатқан алып тұлғасын...». Имя Айқоңыр, номинирует, прежде всего, внешние «телесные» качества животного. В романе подчеркивается предельная мистическая соотнесенность медведя и человека: он замышляет, оценивает обстановку, мстит, томится от вожделепия. К примеру, при виде обнаженной героини медведь замирает, задерживая дыхание: «Айқоңыр демін адамша ішіне тарта орнынан тапжылмай тұр».

В обрисовке его характера преобладает физиологический компонент пртивоестественного влечения зверя к девушке. Медведя постоянно преследует призрачный образ-видение девушки, которую он впервые увидел у водопада: «Әлде бір ақшыл елес алыстан шаңытқан. Әлгі елеске елікке Айқоңыр жетем деп тас түйінді... Әлгі елес жақындай келе таныс сұлбаға айналды. Ол сұлба – Атқыбұлақ басында өзі үш күн аңдыған әсем қыз тұлғасы болып шықты. Таныс тұлға жыртқыштың жанына жақын жұмбақ тәнге айналды». И далее: «Сұлба – сұлба емес – адам тәні. Әйел тәні екен. Марқакөлдiң шағаласындай аппақ, құс жұмыртқасындай сүйкімді. Алқынған жүректі басар, лыпылдаған

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

қан тамырын тітіретер тән... Айқоңыр бәрін де бағамдаған. Баяғы Атқыбұлақ басында жолығысқан жан ғой... Сол бір сұлу тән».

Сквозной образ медведя Айқоңыра – беспрецедентный литературный образ в современной казахской романистике. В соответствии с эстетической концепцией данного романа он персонифицирует собой мифический образ демонического склада. Сцена ритуального разрушения медведем дома его соперника – охотника, убийства его матери (мотив ритуальной жертвы) подтверждает данный тезис, соотносится с общей мифопоэтической структурой романа А. Алтая. В отличие от фольклорного персонажа безмолвный медведь Айқоңыр действует не как человек, а как мифический зверь – разрушитель, ведомый более мощными, природными, инстинктами, чем зыбкими правилами человеческой морали.

По физической мощи, силе страсти ему противостоит человек – охотник Ұлар. Образ охотника не нов для казахской художественной и фольклорной традиции. Стихийной, инстинктивно-физиологической природе медведя в романе противоположено рациональное и эмоциональное начало, воплощенное в человеке. Стремление Ұлара к человеческому счастью, любви, семье равно, как и его соприродность Алтаю воплощаются в сюжетных коллизиях его трагической судьбы. Отважный, сильный Ұлар, как и подобает мифическому герою, экзистенциально одинок. Его судьба прорисована достаточно реалистично, хотя и не акцентирована с точки зрения отражения неординарной мифической ситуации, в которой оказались герои. Все, кого он любил, погибают: отец, мать, Бұлабике. Семантика сюжетной линии охотника переплетена с его мифическим оппонентом – медведем Айқоңыром.

В романе мы неоднократно становимся свидетелями повседневных занятий Ұлара, не нарушающих, а гармонично вписывающихся в природные циклы Алтая. Это положительный природный герой, но со значительно ослабленной, в сравнении с медведем, энергетикой. Охотник Ұлар, на наш взгляд, – персонаж, вынужденный противодействовать медведю, действующему в отличие от него наступательно, инстинктивно, стихийно. Мифическое созерцание, о котором говорил Т. Манн, – константное состояние души Ұлара.

Запоздалое ритуальное умерщвление Ұларом зверя – это своего рода выплата за смерть матери: «Көздеместен қол бағытымен атылған оқ көкіректен тиген де, қоңыр аю барысша ырғып кеткен аңшының орнына ұзынынан түскен». В завершающей повествование схватке у могилы Бұлабике погибают оба героя: и охотник, и зверь. Развиваемая по законам мифологического сознания в течение всего романного действия оппозиция «жизнь – смерть» получает в подобной концовке логичное завершение. Мифический круг предраспределения замыкается.

Исследуя своеобразную мифопоэтику романа-мифа «Алтай балладасы» Аскара Алтая, нельзя обойти вниманием специфику самого повествования, его отдельных черт, в том числе, пространственно-временных характеристик.

Согласно заданной художественной концепции – создание мифа в жанровой форме баллады – мы можем видеть, что основу т. н. «нарративного кар-

каса» [41] данного текста составляют как многочисленные дескриптивные элементы (описание героев, природы), так и условно-метафорические включения в виде притч, легенд, как правило, регионального свойства. «Четко выстраиваемая пространственно-временная перспектива изображаемой ситуации, внешнее окружение, удваивающее «точку зрения» на происходящее, и последующая смена поведения субъекта и/или персонажей задают нарративный каркас сюжетостроения, присущий эпическим структурам» [41]. Описываемые фантастические ирреальные события удачно вписываются в местный мистический природный и социо-культурный ландшафт, рельефно дополняемый разными сказаниями: мифом о брачном союзе маралихи и калмыцкого охотника, казахской легендой о Жошы хане и Ақсақ құлане и другими.

В структурном оформлении исследуемого текста отчетливо проступают т.н. косвенные «темпоральные маркеры» [42]. Лирико-эпическое повествование определяет наличие значительных временных отрезков между определенными событиями: встреча девушки и медведя, медведя и охотника, встречи Ұлара и Бұлабике. Гармоничную смену одних времен года другими четко отражают подробные природные описания, параллельно выстраивается мир взаимоотношений, судеб героев. Другими словами, цикличность времени традиционно отражена через сквозной параллелизм природных явлений и человеческой жизни.

В романе Аскара Алтая мифическое время сохраняет свое первичное архаичное значение всеобъятности и внеисторичности. Хотя в тексте встречаются и отдельные намеки на историческое время через упоминание царских золотых рудников на Алтае. Сакральное мифопространство произведения релевантно мифическому времени и происходящим событиям. Алтайские горы по своей семантике являются вечным величественным образом, словно парящим над любым временем: историческим, контекстуальным, концептуальным. Амбивалентная семантика горы в мифопоэтическом контексте реализуется, с одной стороны, как некая высшая «инстанция», равнодушно взирающая на все, что происходит, а с другой – как волшебное, мистическое, заколдованное пространство, где происходят соответствующие мистические события.

Вариативность мифопоэтического пространства в пределах одного конкретного топоса – Алтай детерминируется сюжетной коллизией, а также внутренними, в том числе, психо-социальными установками персонажей. Закрытое мифопространство представляет собой уединенное место встреч Бұлабике и охотника Ұлара – окруженная деревьями лесная поляна: «... Үлкен Қаражал мен Кіші Қаражалдың арасында сынаша сүйірленіп біткен құрғақ сайдың теріскей бауырындағы балапан шыршалар арасы – екі жастың жолығысар «жолбасар» жеріне айналған». Неожиданная «встреча» медведя Айқоңыра и Бұлабике происходит, напротив, в открытом месте – у водопада: «Екі аяқты пенде атаулы жолай қоймайтын Атқыбұлаққа әлде біреу аяқ басыпты». Рассказанная мифическая история о девушке, охотнике и медведе ложится в основу и введенного мифотопонима «Қызбейіт» – «Могила (кладбище) девушки».

Вместе с тем в произведении слышны лирические интонации трепетного отношения к родному краю, подчеркивается уникальность ландшафта, флоры

и фауны Алтая как некоего средоточения силы, красоты, истинного величия. По мысли автора, Алтай – это волшебно-мистический, автономно существующий, с повторяющимся земным циклом «рождение-жизнь-смерть», край, «земля обетованная»: «Қайран Алтай, алыптығына сай ғой! Бай ғой. Бағзы замандардан бабалары өрбіген абат ана ғой... Ұлардың да ендігі жалғыз анасы – Алтай. Алтайда туды, Алтайда өледі. Лайым, Ана Алтайдың топырағы тартсын тәнін!». Именно в подобной первозданной природе могла произойти столь необычная мистическая история любви и смерти, о которой повествуется в новаторском по своему целеполаганию романе-мифе «Алтайская баллада».

Отчетливая ориентация на архаический миф с разветвленной системой бинарных оппозиций, универсальных мифологем, проявляющихся на семантическом и структурном уровнях, включение фольклорных инвариантов, ритуалистических дескрипций, синтез отдельных культурных и мифологических кодов, событийная повторяемость, цикличность мифического времени позволяет говорить о доминировании в данном романе «поэтики мифологизирования» (Е. М. Мелетинский). Развитая художественная интуиция и одновременно осознанное стремление А. Алтая к созданию сложного целостного текста – мифа с соответствующей атрибутикой, структурой и семантикой определили своеобразие мифопоэтического рельефа «Алтайской баллады».

**Орнитологические и ихтиологические коды** в современной казахской прозе представлены в значительно меньшей мере, чем собственно зоокоды.

Мы остановимся здесь только на постмодернистской авторской сказке о фламинго Маа из трилогии «Сны окаянных» Жаксылыкова, рассказе «Афганские скворцы» Нурмаганбетова, ихтиологическом дискурсе, встроенном в роман «Последний долг» Нурпеисова. Сказка, обнаруживающая четкую интертекстуальную связь с гениальной историей Шарля Перо о гадком утенке, предполагает четкую проекцию на современный мир, высвечивает в новом прочтении «вечные вопросы» о смысле бытия, вере, любви, надежде. Функциональное наполнение кода *фламинго* детерминировано двумя аспектами: построение ризоматичной структуры многомерного нарратива, разработка вневременных тем – добра, красоты, истины.

Подчеркнутая притчевая стилистика, аллегорическая основа сказки определяет и другую ее функциональную заданность: осмысление дихотомии «чужой – свой», «иной – обычный». При этом нарратор подчеркивает, что «случилась эта история не в столь давние времена. На озере, где в великом множестве обитали фламинго, произошло вполне заурядное событие. Из пестрого, облепленного песком яйца, вылупился птенец. Соседи, птицы на это событие не обратили никакого внимания – подумаешь, вылупился птенец, экая невидаль! Зато невероятно взволнованы были родители /.../ Шли дни, недели, птенец рос очень быстро, и вскоре превратился в юное прелестное существо с очаровательным розовым оперением и сияющими, *словно черные миндалины*, глазами. Тут-то родители и осознали, что *их дитя отличается от всех остальных пернатых родичей*». Оказывается, юный фламинго в отличие от всех остальных сородичей имел не красные, а черные, «как уголь», глаза, чему не могли найти объяснения ни его родители, ни другие птицы.

В повествование введены образы мудрых старейшин-фламинго (*читай – лидеры*), прекративших досужие пересуды, сплетни и издевательства над странным юношей-фламинго. Единственный вопрос, имевший для всей стаи жизненно важное значение: «главное – будет ли он готов осенью к полету над океаном». И далее становится ясным, что отличие Маа было не только и не столько в цвете глаз: *Маа был другим по своей сути*. Его голова была занята не поиском ежедневного пропитания, как у прочих птиц, а мыслями иного, философского порядка: целыми днями он смотрел на свое отражение и думал о смысле жизни своей и других, о сущности океана, над которым вскоре ему предстояло лететь, что объяснить никто ему не мог.

Он был другим по своей внутренней природе, *его душа была иной*. А это, как известно, не прощается соплеменниками: все, что выходило за рамки их понимания, вызывало у них резкое негодование, ненависть и полное неприятие. Так черноглазый Маа стал «белой вороной» в обычной стае фламинго: «Стая, которая простила ему черные глаза, не могла простить безделье».

Нарратив сказки отражает традиционный фольклорный сюжет с важным поворотным элементом – «однажды», «вдруг». В одно утро Маа, осознав свое желание увидеть те чудесные места, что находятся за океаном, начинает охотиться, много есть, тренироваться перед долгим полетом. Он начинает готовиться к трудному перелету (*читай – жизненным трудностям*). Наблюдая за полетами ястребов и соколов, Маа экспериментирует, пытаясь летать, как они.

После одной такой попытки он не мог летать несколько дней, от него дружно отвернулись все остальные птицы. Но несмотря ни на что он не прекращает своих занятий, остается верным себе, своему внутреннему голосу, внимательно изучает окружающий мир: «Он не прекращал своих поисков, они были очень важны и почему-то нужны – так говорил голос интуиции». Но теперь герой стал тотально одинок: даже родители не решались к нему подойти. Одиночество стало его уделом, платой за право быть собой. Он был отстранен от традиционного смотра перед полетом. В то же время он стал очень силен и натренирован, и никакой орел или другая хищная птица не были для него особо опасными: он мог бы постоять за себя и сородичей, что вскоре они оценили.

Кроме того, он встретил черноглазую, как он, подружку Айю. Сказка, как и положено сказке, заканчивается хорошо: «День, когда стая признала его и приняла вновь, но в новом качестве рыцаря, воина». Продолжение сказки представлено во вставке «Перелет», а окончательный финал этой сказки в части «Другой берег», структурно завершает последний одноименный роман трилогии. Такой композиционно-стилистический прием выбран, на наш взгляд, не случайно. По глубине и широте философского обобщения данная сказка аккумулирует в себе всю положительно-созидающую энергию трилогии, ее жизнеутверждающее звучание.

Удивительную, адекватную по силе положительного эмоционального заряда древним сказкам мира, где добро всегда побеждает зло, писатель вложил в уста девочки Апке, а сочинил ее для своих друзей Малыш-утенок, «летописец» брошенного военного полигона. И это не случайно: образы чистых



душой и помыслами детей, изуродованных в результате безответственных и бесчеловечных экспериментов, несут в себе те зерна духовного возрождения, на который так надеется автор и мы, его читатели. Вместе с тем, на наш взгляд, художник намеренно оставляет финал открытым, предоставляя выбор читателю, призывая его к сопричастности, преодолению зависимости от «диктата» автора, созданию «своего» пространства.

В кардинально иной повествовательной манере, целевой плоскости представлен орнитологический код в рассказе «Афганские скворцы» [43] Т. Нурмагабетова. Здесь птицы – своеобразный «детектор» праведности/неправедности жизни героев. Данный код встроен в поэтику абсурда, фантастогорического сюжета о птицах, атакующих семьи разбогатевших на спекуляции толстомулов нынешнего времени. Фабулу рассказа составляет странное поведение птиц – афганских скворцов, которых в свое время «безответственно» из Афганистана завез в город журналист, находящийся сейчас в местах не столь отдаленных.

Птицы стали атаковать три семьи местных богатеев, и только их. Инвектива нарратора «за кадром» четко проецирована на социальный статус «*бишара-бедолаг*», «кто только-только встал на ноги, выбрался в люди, *сколотил какое-никакое состояньице* и как бы прибил к господам, прилично обустроившим свое житье-бытье». Квазиреальный контент рассказа обеспечивается и конкретным указанием места и времени событий: Алатауский район г. Алматы, нынешнее время. сатирические образы персонажей-нуворишей с нарицательными именами: Льва-Арыстана, Волка-Каскырбая, Тигра-Джужьбарса. Эксплицитно выраженные зоокоды здесь не несут иной нагрузки, кроме номинативно-инвективной. Ни один из персонажей не соответствует своему имени, поскольку все трусливы и нравственно уродливы.

Каждый из них имеет свой бизнес, богатство. Намеренно смешивая высокую пафосную лексику и разговорный стиль обращения то к Создателю, то к читателю, с глубокой иронией нарратор описывает обнажающие неприглядную суть и «повадки» нуворишей. К примеру, натуралистична и комична сцена подсчета барышей Каскырбаем и его женой: «*С трепетным волнением* принялись супруги считать деньги. Занятие было привычное, и каждый знал свою роль. */.../ Работали молча и усердно, сопя и шмыгая от удовольствия.* Деньги сухо потрескивали в *ловких пальцах.* */.../ Есть ли на свете большее упоение, чем считать-пересчитывать кучу денег?* Ай, не знаю! Полагаю, это *высшая страсть*». Читатель поневоле становится «наблюдателем» происходящих событий.

Роднит три семьи духовная скудость, трусость и продажность. Рассказчик выявляет тайные пороки толстосумов, которые стали очевидными благодаря экстраординарному, необычному агрессивному поведению пернатых «налетчиков». Общая «беда» – афганские скворцы – объединила, хотя и не надолго, семьи нуворишей. Расплодившиеся афганские скворцы стаяй внезапно напали на богатеев: «*черная-пречерная туча... нет, не туча... плотная стая афганских пришельцев* сплошняком *стремительно и неотвратно* приближалась к ним, точно *неизбежное возмездие, страшная кара, и важные господа*

и их расфуфыренные жены, мигом отрезвев, юркнули в свои подъезды, точно ветром их сдуло /.../».

Приведенный финальный эпизод, построенный на антитезе «стая афганских пришельцев» – «юрнувшие» в подъезд «важные господа», четко отражает настоящую суть богатеев. Точность портретных зарисовок достигается в рассказе за счет подробного саркастического описания физиогномических подробностей внешности, характеров, поведения персонажей. Зоокоды же, отраженные здесь в их «говорящих» фамилиях, – лев, волк, тигр – выполняют косвенную функцию создания сатирического и комического контекстуального фона сюжета. Зловещими символами надвигающейся неотвратимой беды выступает в романе «Гибель Отрара» образ огромного черного беркута [44, 14, 168]: здесь код беркута выполняет служебную функцию вестника событий, не имея дополнительной семантики.

426

В теплой тональности даны в романе «Последний долг» Нурпеисова аллегорические образы Матери-Белорыбицы, Серого Ярого и маленькой Белой рыбки, вызывающие у рыбака Жадигера ассоциации с самим собой: «И невозможно было теперь представить, в каком обличье ты присутствовал там, в глубине желтой мути. В обличье человека или рыбы? Если человека, то непонятно, почему вместе со всем косяком плыл куда-то, выбиваясь из последних сил? А то, что плыли вы, сносимые течением, ты помнил отчетливо. Косяк был такой огромный и шел так плотно, что взволновал полморя, поднимая со дна темную муть. /.../ А впереди косяка плыли бок о бок Серый Ярый и Мать-Белорыбица. Молодое тело Белорыбицы гибкое, упругое, точно из серебра литое. Плавники под брюшком огненно-алые. Глаза угольно-черные... И даже там, в сплошной пелене, сверкала она своей ослепительной чешуей» [25, 246]. Ихтиологические образы, конечно, не маркированы предыдущей фольклорно-эпической традицией, как собственно зоокоды. Вместе с тем, участвуя в углублении концептосферы текста, выполняют также аналогичную функцию «узнаваемой» детали – микросюжета в многоплановом романном произведении.

**Лев.** В одной из притч романа-эссе «Жусуп Баласагун» А.Егеубая рассказывается о том, как появилось имя Арслан хан у караханидов. Как-то на традиционном пиршестве, на котором собрались послы, беки и другие влиятельные лица, кто-то привез хану подарок – живого льва. Его развязали. Все в страхе замерли. Однако лев, увидя хана, подчинился ему, лег у его ног. С тех пор и пошло это имя – Арслан хан.

**Стилистически и синестезийно сниженные зоокоды: крысы и насекомые.**

**Крысы.** В романе «Сны окаянных» Жаксылыков одним из первых в новейшей казахской литературе, с опорой на национальную образность, продолжает известную европейскую традицию «бестиариев» (повествования, ведущегося от лица животных – А. С.), берущую начало от Апулея, Гофмана и позже блистательно представленную в романе «Исследования одной собаки» Ф. Кафки. Среди современных российских авторов в этом ряду можно назвать Анатолия Кима с его романом-сказкой «Белка» [45]. Крысы-мутанты

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

казахского автора олицетворяют собой магическую зловещую силу инопорядка, противопоставленного человечеству, человеку как единственному существу, наделенному разумом.

Большой философско-аллегорический и экзистенциальный смысл заложен в фантастических образах полигонных крыс-мутантов, наделенных сверхъестественными способностями думать, разговаривать, строить и осуществлять зловещие планы, коммуницировать с людьми, животными и даже потусторонним миром. Автор детально описывает упорядоченную *осознанную* жизнедеятельность крыс, их привычки, пристрастия, социальную градацию. *Эта фантастика драматична и трагична* по своей сути: она одновременно предостерегает и пугает откровенной проекцией на современную жизнь человека и его возможное будущее. Невольно возникают ассоциации с нашумевшими романами Бернара Вебера «Империя ангелов», «Мы, боги», где мифологические образы крыс-людей детерминируют одну из основных идей: всеобщего конфликта зла и добра.

Образ безжалостных, умных, циничных, откровенно враждебных человеческой цивилизации, крыс, воплощает т.н. «гибельное зло, которое персонажируется в мелком, пошлом, ничтожном облике (*«банальность зла»*, по характеристике Ханы Арендт, частый мотив в искусстве XX века)» [46, 347]. Отмечается, что данный мотив – известная литературная традиция, берущая начало и развитая в творчестве Ф. М. Достоевского [там же]. Интересно введение в систему персонажей неодушевленных предметов, например, обкомовских стульев, к которым обращается за советом и приказом действовать безумная женщина, случайным пленником которой стал заблудившийся герой. Здесь вещи перестают быть интерьером, а становятся полноправным фантастико-аллегорическим отрицательным персонажем повествования.

Раскрытию философско-экзистенциальной проблематики вселенско-трагедийного порядка, связанной с проекцией на возможное устрашающее будущее и характеризующей жанр популярного в настоящее время специфического жанра антиутопии, подчинена система образов и мотивов, самой стилистики трилогии. Созданию фантастической картины грядущего всеобщего Хаоса, катастрофы и цивилизационного тупика при условии забвения истин общечеловеческого порядка способствует, по нашему мнению, и приемы *максимального «очуждения», гротескного изображения исторически завершенного, но живого в душах героев тоталитарного режима.*

**Насекомые.** В рассказе «Клещ» [47, 84] Тынымбай Нурмаганбетов обращается к пограничному состоянию жанра сатиры: открытый сарказм и ирония ослабевают, уступая место притчевости, аллегории, символу и фантастике. В первом рассказе автор использует известный прием *метаморфозы*. Повествование ведется в виде рассказа-исповеди клеща, перемещающегося с одного места на другой. Мистическое превращение, *самоидентификация человека-клеща* после смерти выявляет сущностное начало персонажа, которое в его человеческой жизни было тайным, скрытым.

Из рассказа-исповеди клеща становится ясным, что не таким уж он был и безбидным человеком: подселел благородного начальника, не помог род-

ному племяннику, совратил и погубил невинную девушку и т. д. Вместе с тем подчеркивается, что он «был как все»: подличал, подсиживал, пользовался властью во благо себя. То, что было скрыто в человеческом облике героя, четко проявилось в образе насекомого-паразита.

Параллельно даны положительные образы-метаморфозы: благородного и гордого отца в облике орла, презирающего недостойного сына, матери в образе кукушки, оплакивающей свое дитя, девушки-секретарши в облике красивой и яркой бабочки, его предшественника, независимого начальника в облике верблюда. Так автор в аллегорической форме делает намек, что у человека всегда есть выбор: остаться человеком или превратиться в ничтожного клеща-кровососа. В данном рассказе мы слышим грустную иронию автора о бесцельно прожитой, ничтожной жизни. Это, скорее всего, философская притча о том, что рано или поздно каждый человек расплачивается за все совершенные им грехи.

Критический взгляд на современность, изобилующую парадоксальными метаморфозами, подменой истинных ценностей преходящими, личностными трагикомедиями, напоминающими фарс и бурлеску с проекцией на все общество, демонстрирует Нурмаганбетов в рассказах «Симптом национальной болезни», «История одного попугая». В свое время Бертольд Брехт писал: «Возрождение начинается тогда, когда уровень мышления всей нации становится философским». Самобытный талант Тынымбая Нурмаганбетова включает в себя глубокое знание особенностей национальной психологии, истории, постановку и оригинальное (через сплав социальной сатиры, фантастики и реализма) решение философско-нравственной проблематики, нацелен в конечном итоге на возрождение гуманистических ценностей.

**Заключение.** Анималистический (зооморфный) код в современной казахской прозе обладает амбивалентной природой: с одной стороны – традиционный возвышенный романтический ореол в обрисовке животных, а с другой – введение широкого ряда нетрадиционных для казахской эпики зоообразов.

К примеру, содержание зооморфного кода в трилогии «Сны окаянных» Аслана Жаксылыкова и рассказе «Кентавр» Аскара Алтая связана со сложной и неоднородной природой мифологического и фантастического дискурсов.

Качественная семантическая неоднородность анималистического кода современной казахской прозы отражает несколько аспектов художественного кодирования: 1) четкое следование и одновременное обогащение (через четкую проекцию на современные реалии) традиционных фольклорно-тотемических образов, 2) новаторские мифопоэтические образы (неомифологемы), в том числе возможной инонациональной семантики, 3) предельно конкретное, детализированное изображение животных, сближающееся с научно-популярным дискурсом (зоопроба), 4) создание двукомпонентных, гибридных образов (кентавр, люди-нары, люди-кони).

При изучении того или иного образа животного необходимо учитывать весомый «процент» метафоричности, условности, вымысла с их установкой на эстетическое восприятие образа, без которых художественная литература не

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

может быть собственно художественной. Можно констатировать несколько плодотворных эстетических подходов кодирования текстового пространства посредством зоокодов, а именно: 1) фольклорная установка на олицетворение, очеловечивание животного, позволяющая раскрыть глубинные пласты национального мировидения (сказки о животных, героический, романический эпос), 2) анималистические образы персонажей-спутников главных героев (историческая проза), вестников и предвестников будущих событий (постмодернистская, экспериментальная проза), 3) сакрализация и десакрализация того или иного тотема – коня, буйвола, птицы, рыбы; 4) создание новых гибридных образов (кентавр), 5) зоологическая проза, удачно сочетающая научно-популярный и художественный дискурсы.

Важным качеством современного художественного мифотворчества – его гуманистическая направленность, ориентация на реальные и малоизученные процессы, происходящие в жизни. При этом миф фиксирует и развивает основные гуманистические мировоззренческие установки, такие нравственно-этические доминанты, как любовь, дружба, честь, долг, добро, стремление к истине. Он характеризуется изображением человека в различных ситуациях жизненного процесса, многолинейностью сюжета, охватывающего судьбы ряда персонажей, многоголосием. «Миф в современном понимании следует рассматривать как одну из важных мотивировок человеческого характера, каждый несет в себе что-то от мифологического праобраза. /.../ Жизнь есть смешение элементов праформ и индивидуального», – писал по этому поводу Т. Манн. Кодирование и структурирование анималистических образов часто происходит за счет визуализации верабельного кода, последующей концептуализации исходного архетипа (волк, кентавр, верблюд и др.).

Сопредельной и вытекающей актуальной проблемой является проблема значительного расширения границ самого художественного образа, перспективы его развития. В связи с этим исследователи отмечают, что «образы-идеи и образы-символы нового типа – заметные формы современного художественного мышления» [48]. Развитое ассоциативное мышление художника и читателя-реципиента не может не оказывать влияние на постановку многозначной проблематики, выбор адекватных средств и приемов, определяя при этом доминирующую жанрово-стилевую и функционально-семантическую направленность произведения.

Проведенный контент-анализ ряда казахских произведений, ориентированных на воссоздание этнотипической образности посредством зоокодов, показывает, что наиболее частотными зоокодами выступают волк, конь, олень, верблюд, бык (як, вол). Реже встречаются тигр, медведь, лиса, лев, а также птицы и рыбы. Целью художественного кодирования того или иного образа, мотива является нахождение его скрытых, непроявленных, и аллюзивных, реминисцентных качеств, даже в контекстуальном поле зоологической прозы.

Введение анималистических образов в литературе в качестве результата имеет также создание сложной многоплановой полифоничной структуры повествования. Каждый образ животного, инкрустированного в художественный ряд, ряд художественных образов, имеет свой код, требующий расшифров-

ки. Язык символов, традиционных и авторских, как, например, у Х. Адибаева, А. Егеубая, восходящих к национальным и мировым архетипам, мифам, обладающих вневременной философско-эстетической ценностью, позволяет писателям расширить концептуально-мировоззренческий диапазон произведения, обогатить его стилистику.

430 Культурные коды, включая анималистические, в литературе реализуются через мифо-фольклорные вставки, структурируют текст по принципам «мифоанalogии и мифореставрации» (Я. В. Погребная), моделируя заданность того или иного мифического сценария. Авторская идея глубокой соотнесенности мифического и реального контента, их философское осмысление могут быть воплощены во многих вариантах. Отсюда вариативность современной неомифологической прозы, представленная практически во всех литературах мира.

Не исключением является и современная казахстанская проза. Это произведения Абдижамила Нурпеисова, Хасена Адибаева, Аскара Алтая, Аслана Жаксылыкова, Роллана Сейсенбаева, Дюсенбека Накипова, Бахытжана Канпьянова, Ильи Одегова, Асана Номада, Хакима Омара и многих других. В них традиционная для казахской литературы и искусства национальная мифо-фольклорная основа дополняется включением инациональных и собственных мифологем, ритуалом, историософем, флорем, зоонимом.

Таким образом, предпринятый нами небольшой экскурс в семантическое поле анималистического кода в современной литературе Казахстана позволяет сделать предварительные выводы о развитии, по крайней мере, двух основных линий: традиционного и неомифологического подходов в обрисовке разнообразного животного мира, неограниченного сугубо национальными рамками. В. А. Маслова, М. В. Пименова отмечают, что «основная масса современных зооморфных метафор восходит к знакам зооморфного мифологического кода. Эти единицы языка относятся к древнейшим знакам культуры – зооморфным мифологемам, – сохраняя и сегодня в своей семантике следы архетипических представлений» [49].

Анималистический код, вариативно трансформируемый в конкретной казахской художественной практике в *звериный код*, равно, как и другие культурные коды, встроенные в структуру текста, способствует неординарному раскрытию глубинных философско-онтологических оснований истории и настоящего в бытии современного человека.

**ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. Нурланова К. Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы: Наука, 1987. – 176 с.
2. Жаксылыков А. Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. Типология, эстетика, генезис. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 422 с.
3. Алтыбаева С. М. Образ-символ как выражение художественно-эстетической и мировоззренческой концепции автора. // Материалы Международной научной конференции 29 сентября 2006 г. «Пушкин-Абай и казахская литература» (ИЛИ, ИМЛИ) 19 сентября 2006. – А., 2006. – С. 440–447.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Академический проект; Мир, 2012. – 331 с.
5. Хайтун Д. Е. Тотемизм, его сущность и происхождение. – Душанбе, 1958. – 69 с.
6. Каскабасов С. Колыбель искусства. – Алма-Ата: Өнер, 1992. – 368 с.
7. Айтматов Ч. От автора. // И дольше века длится день ... // Новый мир. – М., 1980. – № 11.
8. Эпистемологические структуры онтологизации, объективации, реализации. Фрагмент из доклада Г. П. Щедровицкого на семинаре 18 мая 1980 года Г.П. Щедровицкий <http://www.fondgp.ru/gp/biblio/rus/79>.
9. Ауэзов М. Серый лютый. <http://old.adebiportal.kz//auezov-m-seryy-lyuty1.page>.
10. Амантай Д. Түнгі жарық. Роман. // Жұлдыз. – 2006. – № 11–12. – 59 – 123 б.
11. Уразаева К. Б. Роман М. О. Ауэзова «Путь Абая»: традиции русского реализма и проблема национального своеобразия (Ю. Н. Тынянов и М. О.Ауэзов). А.: ЖЕТИ ЖАРҒЫ, 2000. – С. 27.
12. Аджи М. Тенгрианство и основы современной европейской культуры. // В сб.: Культурные контексты Казахстана: история и современность. – А.: НИСА, 1998.
13. Осипова Н. О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М.:ИНИОН РАН. – 2001.
14. Дорошевич А. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. –1970. – № 2. – С. 122–140.
15. Жаксылыков А. Сны океанных. Трилогия. – Алматы: Изд-во «Эверо», 2005. – 480 с.
16. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003 Цит. по: Словарь литературоведческих терминов// URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/ornamentalizm.htm>.
17. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. – М.: Община, 1994. – 144 с.
18. Алтай А. Кентавр. / Алтай А. Казино. Абсурд элем новелласы. – Алматы: Атамұра, 2008. – С.109–124.
19. Апдайк Д. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. – М.: Издательство «Правда» 1990. – С.19–276.
20. Жумадилов К. Кабанбай батыр. – Астана: Аударма, 2004. – 192 с.
21. Казахско-русский словарь. – Алматы, 2001. – С. 201.
22. Накипов Д. Круг пепла. Роман интенций. – Алматы: Сага, 2010. – 259 с.
23. Адибаев Х. Созвездия близнецов (сокровенное и таинственное): роман-открытие. – Алматы, 2004. – С. 5–182.
24. Нурмаганбетов Т. Старик, верблюдица и ветер./ Пер. с каз. Г.Бельгера. – Астана: Ер-Даулет, 2007. – С.3–6.
25. Нурпеисов А. Последний долг. Роман в двух книгах. – М.: ПАРАД, 2006. – 480 с.
26. Панкин Б. Сутки длиною в жизнь. О романе Абдижамила Нурпеисова «Последний долг»// Нурпеисов А. Последний долг. Роман в двух книгах. – М.: ПАРАД, 2006.
27. Нурпеисов А. Последний долг. У истоков рождения книги // Центральная Азия – Монитор. – №1 (108). – 12 января 2007 г. – С. 7.
28. Нурмаганбетов Т. Алабас // Нурмаганбетов Т. Старик, верблюдица и ветер/ Пер. с каз. Бельгера Г. – Астана: Ер-Даулет, 2007.

29. Канапьянов Б. Тамга Иссык-Куля // Канапьянов Б. Святлячки. – Астана: Аударма, 2010. – С. 141–244.
30. Кемелбаева А. Мұнара: Роман. – Алматы: «Сорос-Казахстан» қоры, 2003. – 149 б.
31. Ахмедьяров К. К. Текстовые эстетические парадигмы // Русский язык за рубежом. – 2001. – № 4 – С.88–92.
32. Алтай А. Алтай новелласы: Роман-миф, повесть-притча, новелла. – Алматы: «Өлке» баспасы, 2001. – 292 бет.
33. Баллада. Режим доступа: [www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy](http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy).
34. Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб. пособие. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. – 349 с.
35. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
36. Рычков К. М. Из области тунгусского творчества. // Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору / сост. Г.М. Василевич. – Л.: Изд-во ин-та народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича, 1936. – С. 267
37. Қазақ халық әдебиеті: Көп томдық / ҚазССР Ғылым акад. М. О. Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты. – Алматы: Жазушы, 1986. – Ертегілер. / Жауапты шығарушы А. Айдашев 1989 – 304 б.
38. Қазақ халық әдебиеті: Көп томдық / ҚазССР Ғылым академиясы М. О. Әуезов атындағы әдебиет және өнер ин-ты. – Алматы: Жазушы, 1986. – Ертегілер. / Жауапты шығарушы А. Айдашев 1989. – 304 б.
39. Степанов А. Г., Лебедев В. Ю. Мортальность в литературе и культуре. Режим доступа: <https://books.google.kz>.
40. Панова Е. А. Темпоральные указатели как средство построения временной перспективы «Властинына колец» Дж. Р. Р. Толкиена // Актуальные проблемы модернизации языкового образования в школе и вузе. Воронеж, 2004. Ч. 2. – С. 55–58; Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984. 116 с.; Зеновская П. Е. Темпоральные маркеры в рассказах Иво Андрича. Режим доступа: Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/temporalnye-markery-v-rasskazah-ivo-andricha#ixzz3xgaMMGuf>.
41. Нурмаганбетов Т. Афганские скворцы // Нурмаганбетов Т. Старик, верблюдица и ветер/ Пер. с каз. Бельгера Г. – Астана: Ер-Даулет, 2007.
42. Адибаев Х. Гибель Отрара. Алматы, 1997. – 352 с.
43. Ким В. Белка. Роман-сказка, повести. – М.: Изд-во Центрполиграф, 2001. – 556 с.
44. Топер П. М. Трагическое в искусстве XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН. – 2002. – С. 331–377.
45. Нурмаганбетов Т. Клещ // Пер. с каз. Бельгера Г. – Астана: Ер-Даулет, 2007.
46. Әдібаев Х. Абай патшылығы. – Алматы, 2009. – 328 б.
47. Маслова В. А., Пименова М. В. Коды лингвокультуры: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2016. – 180 с.



## 3.2 АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.

*Есть прошлое, которое невозвратно ушло,  
Но есть прошлое, которое находится в будущем.  
Иоганес Р. Бехер*

**Введение.** В этом очерке мы продолжаем исследование анималистических образов музыкального искусства и хореографии Казахстана на рубеже XX–XXI веков, в котором постараемся раскрыть сакральные знания дошедшие до наших дней. Глобальные перестройки социально-политической и культурной системы, происходящие в этот период, не могли не привести к кардинальным изменениям в духовной жизни общества. Начало XXI века явилось поиском новых возможностей культуры и искусства, возрождением истоков, восстановлением традиций, активизацией проведением научных исследований исторического и культурологического характера, появлением новых жанров, репертуара, новых форм и способов сценической выразительности, синтеза различных видов искусства.

Композиторская школа Казахстана действительно сформировалась в первой половине XX века на основе западноевропейской, но с опорой на народное искусство, творчество народных композиторов и устной традиции. Исследовательский ракурс музыкального искусства раскрывается историей казахстанской композиторской школы и новыми композиционными сочинениями в академической музыке республики<sup>163</sup>.

<sup>163</sup> Аманов Б. Ж., Мухамбетова Б. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002, 544 с.; Джумалиева Т. К., Садуахасова Г. М. Музыкальная культура Казахстана в зеркале музыкальной критике и журналистике. – Алматы, 2009, 228с.; Еламанова С. А. Казахское традиционное песенное искусство: Монография. – Алматы, 2000, 188с.; Кузембаева С. А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы: Монография. – Алматы, 2006, 380 с.

Можно констатировать факт наличия огромного музыкального багажа в музыкотворчестве страны произведениями поистине национального колорита. Первые шаги, несомненно, было сделано основоположниками казахстанской композиторской школы, первыми собирателями и исследователями народной музыки, такими как А. Затаевич, А. Жубанов, Л. Хамиди, Б. Ерзакович, Е. Брусиловский, М. Толебаев и др. Продолжили этот путь метры музыкального профессионального искусства: Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, М. Сагатов, М. Мангитаев, Н. Тлендиев, Б. Джуманиязов, К. Кумыспеков, Д. Ботбаев и др. В третье поколение, по исследованию У. Р. Джумаковой, вошли Т. Кажгалиев, Ж. Дастенов, А. Серкебаев, К. Дюйсекеев, Т. Мухамеджанов и др.

В области современного переосмысления традиционных форм и методов, жанровый синтез и синтез искусств, новое художественное веяние проявилось в композиторском творчестве наших современников – С. и А. Абдинуровых, А. Раимкуловой, А. Мамбетова, А. Токсанбиева, Б. Баяхунова и др.<sup>164</sup>

О современных тенденциях в искусстве Казахстана, композиторских школах, исследованию национального стиля, синтеза европейского и казахстанской музыкальной школы, использование традиционной музыки в поиске новых композиционных методов посвящены работы казахстанских музыковедов, педагогов-музыкантов, которые направлены на изучение, распространение, сохранение национального достояния для вхождения в мировое художественное и музыкальное пространство: С. А. Еламанова, С. А. Кузембаева, У. Р. Джумакова, Н. С. Кетегенова, Т. Джумалиева, А. Мухамбетова, Г. Сапаргалиева, Ж. С. Ордалиева, диссертационные исследования – Г. Д. Джоламановой, Г. Т. Котловой, В. Е. Недлиной и др.

По утверждению ученых, существовавшая уже в XIX-ом столетии на территории современного Казахстана композиторская школа, оставила и бесценное музыкальное наследие и неповторимый национальный стиль. По тематике и специфичности своего исполнения в произведениях «Құлагер», «Маңмаңгер», «Қараторғай» Ахана, «Бозторғай» Кенена Азербайбаева, народных кюях «Аққу», «Ақсақ құлан», «Жез қиық» и других, отчетливо проявлялись анималистические образы, приближенные к духу и мировоззрению казахского народа. Позднее, к концу XX-го начала XXI-го веков, они перерождались в новые, полные импровизационности, стилистически, темброво и ритмически оснащенные, музыкальные произведения.

<sup>164</sup> Еламанова С. А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.; Кузембаева С. А., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, Таймас, 2005. – 232 с.; Кетегенова Н. С. Творческие портреты композиторов Казахстана. – Алматы, 2009. – 560 с.; Джумалиева Т. К. Казахские акыны: Восток-Запад, в контексте единого культурного пространства. – Алматы, 2010. – 240с.; Сапаргалиева Т. Национальное мышление и стиль. – Алматы, 1993, 71 с.; Ордалиева Ж. С. Слово и музыка в казахской культуре // Евразия. 2001. – № 3–4. – С. 141–152; Котлова Г. Т. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана: Автореферат... канд. искусств. – Ташкент, 2006. – 40 с.; Джоламанова Г. Д. Традиции домбрового кюя в казахской опере: Автореферат...канд.искусств. – Алматы, 1996. – 24 с.; Недлина В. Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 180 с.

Специфика национального стиля, композиционные приемы, опора на принципы тематизма, формообразования, мелодико-тематического материала, темброво-звукового свойства инструментальной народной манеры, отражающая в «национальном звучании», особенности поэтической речи и музыки, связанная с отражением национального мировосприятия, миропонимания и мироощущения были раскрыты в научных изысканиях, монографиях и учебных пособий, раскрывающие особенности музыкального материала, связи с мировоззренческими принципами и философским осмыслением жизни и значения искусства в ней. В первом разделе статьи предполагается показать значение и роль анималистических образов в контексте современного искусства на рубеже XX-го и начала XXI-го веков. Предпосылки возникновения анималистических образов в искусстве уходят своими корнями в глубокую древность, в связи с чем, нами пришлось указать на некоторые мировоззренческие проблемы.

Осмысление аспекта «анималистические образы в искусстве и хореографии» позволяет предположить о том, что существуют устоявшиеся и распространявшиеся в практике музыкальной деятельности и творчестве людей характерные звучания некоторых произведений, выходящие за рамки академического искусства.

Как объект научного исследования оно получило отражение в фундаментальных трудах и работах зарубежных и отечественных ученых, таких как С. Ш. Аязбекова, С. А. Елеманова, А. К. Кульбекова, В. В. Шулин и других [1–4]. Методологически важным в исследовании вопросах происхождения звука и связи с звукоподражанием являются опора на труды зарубежных, российских и казахстанских исследований Б. Ж. Аманова, Б. В. Асафьева, Е. Назайкинского, Ж. С. Ордалиевой, С. Утегалиевой и других [5–9].

Во второй части статьи, несмотря на огромный пласт созданный человечеством «музыкального багажа» в указанный период, мы попытались отметить наиболее яркие образцы музыкального фонда, выбрать из общей «национальной фонотеки», касательно исследуемого нами предмета – шедевры музыкального современного искусства в которых отразились устоявшиеся образы.

По справедливому замечанию С. Ш. Аязбековой, отметившая в своем исследовании на то, что на современном этапе важнейшее свойство культуры «становится полисемантическим, а интерпретация ее различными слоями населения может быть неоднозначной», «социокультурная история казахов лишь сегодня становится предметом научно-практического и духовно-мировоззренческого осмысления [1, 226].

Богатейший опыт использования традиционных песенно-инструментальных примеров успешно была претворена современными композиторами Казахстана в новом преломлении. Многие сочинения народных композиторов перерождались в новом жанре и видах музыкального искусства, обретая вторую жизнь, тем самым устанавливая связь и преемственность, сохранение и расширение в постижении анималистических образов через исторические эпохи, общественные особенности и нравственно-ценностные ориентиры.

Автор посчитал целесообразным ознакомить с некоторыми музыкальными произведениями, выдержанные в традиции преемственности и связи с народным фольклором и творчеством народных композиторов-самородков, положившие фундамент в освоении и развитии традиционной и нетрадиционной музыкальной культуры казахского народа на современном этапе.

436 Приведенный репертуар – это попытка выявить наиболее устойчивые архетипы, которые по течению определенного времени не утратили своей актуальной значимости в национальной казахской музыке, и «возродившиеся» в новом преломлении и «амплуа», пользующиеся особой популярностью и признанностью в широком круге любителей и ценителей течений и направлений современного музыкального искусства и культуры. Широкий пласт до конца не исследованного, опыт предшественников и современников, предстоит еще дальнейшему изучению, а собственно теоретические обобщения результатов художественно-творческой практики и музицирования – возможность решать сложные творческие проблемы, встречающиеся на пути дальнейшего развития и становления современного музыкального искусства для вхождения в мировое культурное пространство.

Казахское традиционное музыкальное искусство, представленное во всем мировом пространстве инструментальными и вокальными жанрами, на сегодняшний день претерпевает значительные перемены. Домбровые и кобызовые кюи, народные песни и песни народных композиторов, фольклорные произведения, используемые в обрядах, обычаях и действиях, с применением музыкальных инструментов утилитарного значения: сакпан и бугышак – для охоты, даулпаз и дангара – для военных действий, – всё это является сокровищницей национального казахского музыкального искусства. Своеобразный музыкальный язык произведений – национальный и генетический код нации.

Построенные на основе европейской профессиональной музыки письменной традиции изменения коснулись и традиционных жанров. Появились различного рода оркестровые и ансамблевые переложения казахской традиционной музыки, написанные для сольного исполнения. Стали появляться обработки и переложения народных песен для хорового исполнения, инструментального звучания. Не стало исключением и переложения для фортепиано домбровых кюев.

В книге «Воспеть прекрасное» ведущий музыковед С. А. Кузембаева указала, что в фокусе многих научных исследований музыкальные традиции нашего народа всегда были объектом пристального внимания. Поэтому динамизм современной музыкальной культуры, основанный на взаимосвязи традиционной школы обучения с европейской системой, обозначают новые перспективы для дальнейшего ее совершенствования в целом [10]

«Углубление в специфику национального языка, понятого под углом европейской техники, дало впоследствии возможность творить по его законам, не прибегая к цитатам», – отмечается в работе, в которой композитор и собиратель казахской музыки Е. Затаевич считается как автор [11].

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Сделанного им переложения, т. к. сложность фактуры изложения, пианистические приёмы, особенности формообразования, музыкальный язык произведений оригинален и несёт в себе авторский индивидуальный стиль.

Его произведение, как «Қараторғай», сделанное на основе казахской музыки, по мнению французского писателя Ромена Роллана, является подлинной «сокровищницей» народной музыки казахов. Для своих обработок Е. Затаевич выбирал наиболее яркие шедевры казахских песен. К обработкам для фортепиано обращались и многие другие композиторы Казахстана. В их числе Е. Брусиловский, А. Жубанов, Л. Хамиди, А. Гуревич, Н. Мендығалиев, Б. Аманжолов, М. Сағатов, А. Исакова, Б. Баяхунов и многие другие. Композиторы разных поколений в песни и кюи казахского народа, используя их в своих обработках и переложениях для различных инструментов, привносят различные фактурные и стилистические особенности. Стоит отметить виртуозные обработки для фортепиано. К примеру, Ахмет Куанышев Жубанов пытался передать жанровое разнообразие казахских кюев средствами фортепианной музыки в произведении «Ақсақ құлан».

Так, этап по созданию ряда произведений на народные темы композиторами республики, формирование которого, связано непосредственно с народным песенным и инструментальным творчеством, служит использованию кюев в камерно-инструментальных сочинениях, в которых выделяются метод цитирования (в творчестве композиторов А. Затаевича, Б. Ерзаковича, Е. Брусиловского, А. Жубанова, М. Тулебаева, Л. Хамиди и др.) и использование сложных европейских жанров музыки (сонаты, симфонии), в которых превалирует звучание кюя.

Своеобразным видом музыкального искусства XX века, занимающим особое место имеет синтез и сплав различных течений и направлений музыки академической и традиционно-народной. Сочетание западноевропейского музыкального языка с казахским фольклором образует своеобразное звучание, проявляющееся в ладогармонических, фактурных особенностях, также в специфике темповых, динамических, тембровых особенностей и формообразования.

Этот процесс обновления можно наблюдать в многочисленных камерно-инструментальных, симфонических и вокально-эстрадных произведениях композиторов Казахстана. В них прослеживаются совмещение национального искусства с характерными для западноевропейских традиций особенностями. Среди переложений казахской традиционной музыки инструментальных и вокальных жанров виртуозного характера, следует назвать обработки кюев Курмангазы, Даулеткеря, сделанные А. Гуревичем; народные мотивы в исполнении на домбре А. Енсеповым, на скрипке – Ж. Серкебаевой; фольклорно-этнографическим ансамблем «Қоныр», этно-фольклорной группой «Тұран», в составе рок-групп «Ұлытау», «Үркер» и многими другими.

Современные процессы в культуре Казахстана представлены в стиле многообразной и многосоставной палитры. На сегодняшний день стоит отметить тот факт, что наряду с профессиональной музыкой, эстрада стала неотъемлемым атрибутом в современной культуре. Популярная музыка воздействует на общество глобальным образом. Подобный интерес к новому направле-

нию стал развиваться во второй половине прошлого столетия и его рассвет уже приходится на 90-е годы XX века.

Многие современные эстрадные составы, группы или же солисты в своем творчестве очень часто синтезируют музыку европейскую с национальным фольклором. Благодаря подобным творческим работам, взаимодействием мирового музыкального достояния и великого национального искусства казахского народа, в результате выявляется совершенное новое явление, которое очень активно развивается на современной эстраде. К примеру, домбровые кюи исполненные на домбре в сопровождении компьютерной обработки Асылбека Енсепова, мультиинструментальные композиции, подкрепленные красивыми сюжетными клипами.

438

Применение этнического вокала в передачи древнетюркского горлового пения в исполнении этно-фольклорной группы «Тұран», союз домбры и кобыза – группы «Саз отау», кобызового квартета «Арт-дала», этнофольклорных групп «Керулен» и «Қаракат»; известные казахстанскому зрителю некоторые клипы Батырхана Шукенова, Асылбека Енсепова и других исполнителей, передают культуру и бытность казахского народа, историческую принадлежность и традиционность музыкального искусства.

Обработками классических произведений и популярных эстрадных песен занимаются музыканты самых различных направлений. К примеру, можно отметить весьма интересные современные обработки казахских песен и кюев. Среди отечественных музыкантов и исполнителей, в чьем творчестве ярко используются обработки на народные темы, можно отметить А. Абдинурова, А. Енсепова, Ж. Серкебаеву, Р. Гайсина, А. Улкенбаева, Г. Узенбаевой, А. Бестыбаева, Б. Аманжолу, В. Хоменкова, А. Толькпаева, О. Переверзева, А. Оренбургского и многих других. В их исполнении прозвучали самые популярные классические и поистинне народные произведения.

Так, например, группа «Асыл» (2008) является вокально-инструментальной и несет в себе этническую направленность. Группа позиционирует себя как этно: игра неповторимых этнических казахских мотивов на электрокобызах. Их исполнение – это не только высокопрофессиональная и виртуозная игра на величественном инструменте наших предков – кобызе, что уже по себе является новаторским походом, но и сочетание народного традиционного исполнения с современным эстрадным искусством.

Весьма популярна виртуозная версия кюя «Ортеке» и «Қара жорға» в исполнении этно-фольклорной группы «Тұран». Сами концерты «Волшебные мелодии степи», «Күй қүдіреті» и другие, многочисленные выступления на различных сценах говорят о высоком творческом даровании и национальном духе данного коллектива.

Казахстанская группа «ULYTAU» (в переводе «великая гора») ознаменовала своим появлением настоящий прорыв в современной инструментальной музыке республики (2001). Группа работает в стиле инструментального казахского этно-рока и ее популярность выходит за пределы отечественной музыкальной культуры.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Высочайшая техника исполнения и креативность музыкантов позволило синтезировать в музыке различные западные направления с традиционной этнической музыкой, используя при этом, как классические, так и современные и народные инструменты: скрипка, соло-гитара, бас-гитара, клавишные, ударные и домбра. Их искусство исполнения можно назвать как музыка «world music».

The Magic Of Nomads – коллектив музыкантов, созданный в 2005 году, работает в этно-фьюжнстиле, смешивая традиции казахской народной музыки с джазом и другими жанрами современной музыки. В работе этого музыкального коллектива участвовал композитор, исследователь фольклора и исполнитель на древних казахских инструментах Едиль Хусаинов. Свою дебютную пластинку «Бұлбұл заман» артисты записали на легендарной студии Abbey Road в Лондоне в 2008 году. Коллектив – участник множества казахстанских и международных этно- и джазовых фестивалей.

Следует назвать также имена наших современников, чье творчество было соприкосновено с музыкальными жанрами казахского народа. В эту плеяду можно причислить имя известного в середине XX-го и начала XI-го веков музыканта, домбриста, сценариста («Біржан-сал»), журналиста, исследователя мифологии, литературного и музыкального критика Таласбека Асемкулова. Он также известен как музыкальный мастер по изготовлению домбры.

Благодаря ему стали известны большинство кюев Байжигита, практически неизвестного музыковедению, ряд редких кюев Таттимбета. С его творчеством связано появление сольного винилового гранд-диска «Кюи Байжигита», антологии домбровой музыки «Мангілік сарын», сборника «1000 кюев казахского народа» и многие другие творения.

Имя композитора, исследователя фольклора, преподавателя музыкальных инструментов, исполнителя на мульти-инструментах (домбра, шанқобыз, сыбызғы, жетыген, саз-сырнай и др.), мастера горлового пения Едиль Хусаинова следует также упомянуть как знатока народного творчества и варганной музыки.

Айгуль Улкенбаева является первым исполнителем домбровых кюев в эстрадной обработке. Совместно с известным музыкантом-композитором и педагогом Каршыга Ахмедьяровым она представила казахстанской публике забытую традицию күй-тартыс. В ее репертуаре множество кюев и песен казахского народа звучат в авторской аранжировке, а другие произведения, как «Аққу» Н. Тлендиева, в новом колорите и звуковой трактовке.

Подхваченный и воплощенный танцевально-хореографический опыт современными балетмейстерами, знатоками танцевального фольклора (Б. Аюханов, Т. Изим, Г. Орумбаева и многих других) позволил сохранить в постановке некоторые значимые анималистические образы, демонстрирующие нам корни и связи с тенгрианством, ритуальными обрядами, искусством баксы, восстановить старинные танцы уже в новой современной трактовке. Так, возродился танец «Аққу» в постановке Болат Аюханова, танец «Бақсы» в постановке Гульнары Орумбаевой и другие.

Истоки первого знакомства с анималистическими образами, на наш взгляд, происходит в раннем детском и школьном возрасте через институты образования и общественные заведения. Практическую разработанность внедрения в повседневной жизни присутствия анималистических образов животных и птиц средствами музыки мы наблюдаем как в наличии определенного музыкального репертуара, так и в ряде программ по музыке.<sup>1</sup>

В разработанные казахстанскими учеными программы по музыке для школ Казахстана, по адаптированному варианту программы по музыке советского ученого, педагога-музыканта Д. Б. Кабалева, наряду с мировыми шедеврами зарубежной, русской и советской классики были включены разнообразные виды и жанры казахской народной музыки. В альтернативных программах М. Х. Балтабаева, А. Раимбергенова, позднее Ш. Б. Кульмановой, ознаменовалось появление новых современных трактовок народного музыкального творчества.

К примеру, тематическое построение тем четвертей «Сары-Арқа», «Тұлпар», «Аққу», «Елім-ай» по программе «Елім-ай» заключается в формировании музыкальной культуры школьников посредством единства таких видов искусства как песенное, инструментальное, народно-словесное, танцевальное, декоративно-прикладное.

Задачи программы «*Мұрагер/Наследие*», в изучении и освоении традиций и обычаев, искусства и языка своего народа в наследовании его богатого национального материала, реализуется через обучение школьников игрой на домбре.

Содержание программы, разработанная авторским коллективом (Ш. Кульманова, М. Оразалиева, Б. Сулейменова), подчиненная единой теме «*Ән-күй – халық қазынасы/Песни и кюй – сокровища народа*», базируется на ключевых жанрах народного творчества: песня, кюй, жыр, терме, айтыс. Ныне действующая в республике типовая программа, разработанная коллективом авторов (А. и С. Раимбергеновыми, У. Байбосыновым), с дополнением, направлена на углубленное изучение традиционного музыкального искусства казахского народа, произведений композиторов Казахстана.

Во всех приведенных программах, как видим, ведется активный поиск обновления содержания, методов, педагогических технологий, методологии преподавания музыки, в совершенствовании системы общего музыкального образования в первую очередь, и содержания всего музыкально-педагогического образования в целом, в которой немаловажную позицию занимает исследование и значение анималистических образов в искусстве и культуре, современной жизни.<sup>165</sup> По справедливому замечанию У. Джанибекова [12], кочевой

<sup>165</sup> Программа по музыке для 1–3кл.; 4 кл. (с поурочной методической разработкой для казахской общеобразовательной школы) / Сост. Б. Гизатов, Р. Джердималиева, Г. Карамолдаева. – Алма-Ата, Мектеп, 1987; Программа по музыке для 6 кл. казахской общеобразовательной школы / Сост. О.Байдильдаев. – Алма-Ата, Рауан, 1990; Программа по музыке для казахской общеобразовательной школы «Елім-ай» / Авторы: Балтабаев М. Х., Утемуратова Б. С. и др. – Алматы, Атамекен, 1993; Программа по музыке для казахской общеобразовательной школы «Мұрагер» / Автор Раимбергенов А. И. – Алматы, 1990; Программа по музыке для 1–5 кл. казахской общеобразовательной школы / Сост. Ш. Б. Кульманова и др. – Алматы, Атамұра, 2010; Программа по музыке для 1–5 кл. казахской общеобразовательной школы / Сост. А.Раимбергенов, С. Раимбергенова, У. Байбосынова. – Алматы, Атамұра, 2014.



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

народ, не знавший письменность и точные науки, почти три тысячи лет тому назад, создал восточный календарь, в основу которого положил двенадцатилетний животный цикл, наименованиями животных дал названия каждому месяцу.

Из фольклорной летописи берет начало наличие двенадцати циклического календаря, изложенный в современной трактовке в жанре детской оперы по программе «Музыка» в школе для начальных классов, разработанная авторским коллективом под руководством Ш. Б. Кульмановой [13]. Каждому анималистическому образу посвящается музыкальная характеристика посредством лейтмотива-песни. Так, на музыку Ш. Кульмановой были положены стихи Р. Наурызбаевой: «*Сырдың әні*», «*Түйенің әні*», «*Түлкінің әні*», «*Иттің әні*», «*Жылқының әні*» и другие, которые знакомят школьников с анималистическими образами; проводится беседа о их значимости в быту для человека и т.д., таким образом, устанавливая связь искусства с жизнью.

Естественным образом арсенал животного мира нашло отражение включением их в состав культов. Каждое из наименований животных выражает специфику его сущности, ее оригинальность, неповторимость, определенную данность и предназначение, тем самым приближает сакральные анималистические образы (быка, собаки, верблюда, вола, лошади и др.) к повседневной жизни.

Следует обратить внимание, какими средствами музыкальной выразительности посредством лада, темпа, размера и длительности, тембра и слога, композитором удается создать такой яркий музыкальный образ; какую роль играют эти средства в передаче данного образа. Звуковое подражание животным на уроках музыки в начальных классах научают процессу восприятия интонации, как основы музыки, где выразительные и изобразительные интонации в передаче художественного образа того или иного тотема становятся главным средством музыкального языка. В этом и заключается основной принцип уроков музыки – выявление связей музыки и жизни.

Приведем строки из статей Д.Б. Кабалевского: «Чем больше жизненных связей музыки будет на уроке обнаружено, тем более прочно музыка будет входить в сознание как часть жизни, как сама жизнь» и «Искусство неразрывно связано с жизнью, искусство всегда часть жизни» [14], может служить выводом о том, что анималистические образы являются атрибутом повседневной жизни, как в искусстве, так и в быту.

Образы, создаваемые народом и композиторами остаются в понимании восприятия музыки, служащая главным образом в воспитании подрастающего поколения, умении реализовать исполнительские навыки в имитации голоса или тембра определенного животного.

Полученные знания обеспечивают художественную правдивость музыкального образа, заложенного в его сакральности, значимости и почитании. Опыт убеждает, применение их в практике преподавания музыки – важное, необходимое воздействие на слуховые способности и воображение, развитие художественно-музыкального сознания (Б. В. Асафьев), на формирование музыкальной культуры на основе целостного представления об искусстве.

Использование на уроках музыки в школе произведений различных видов искусства, как музыкального, так и литературного и изобразительного, преследует цель – раскрыть важнейшие тенденции развития культуры и искусства казахского народа, показать связь с историческим прошлым и провести параллели с другими видами искусства, что позволяет эффективно и разносторонне влиять на воспитание и образование подрастающего поколения.

442 Так, в одной из четвертей под названием «*Тұлпар*» по альтернативной программе «*Елім-ай*» (автор и разработчик М. Х. Балтабаев с коллективом авторов [15]) представлены шедевры казахского народного музыкального искусства. «Обращаясь к традиционной художественной культуре в программе «*Елім-ай*» стремимся дать возможность учителям музыки дать возможность использовать истоки духовной культуры казахского народа, бережно привносить на уроки его самобытность, поскольку именно в фольклоре, – пишет М. Х. Балтабаев, – народных праздниках и обрядах, в художественных народных промыслах, в народной педагогике, национальных играх и видах спорта наиболее полно отражена сущность этноса» [15, 119–120].

И как утверждает профессор, картины природы, образное изображение в произведениях всех видов искусства ее многократных сторон и свойств, посредством синтеза искусств, его взаимосвязи и взаимодействии с казахской литературой, изобразительным искусством, музыкой позволили изобразить живую и неживую природу Казахстана, отразившаяся в шедеврах народной и современной музыки.

Данная программа явилась альтернативной на тот период, когда господствовала система музыкального воспитания и профессионального обучения, которая не только не учитывала, но и «обезличивала» многие важнейшие этнические свойства национальной казахской музыки и традиционных форм передачи музыкального и культурного опыта.

Поэтому внедрение в программу и содержание уроков музыки для школ анималистических художественных образов в произведениях народного творчества, как «*Ақсақ құлан*», «*Жез қиік*», «*Құлагер*» и другие, в дальнейшем изучающиеся через различные инструментальные и вокально-хоровые жанры современного искусства, безусловно было новаторской формой передачи музыкального багажа и национальной сущности традиционной культуры.

Программность и содержательность народных кюев и песен трансформируются в современные жанры и виды посредством имитации скачки лошадей и животных, интонационных, ритмических и тембровых особенностей музыкального языка и фактуры. К примеру, известный кюй про хромого кулана легла в основу хоровой поэмы<sup>166</sup> нашего современника – Мынжасара Мангитаева «*Ақсақ құлан туралы аңыз*». Являясь образцом программной народной музыки кюй рассказывает о всепокоряющей силе искусства. Необходимо отметить, что обращение композитора к сюжету легенды было неслучайно, что

---

<sup>166</sup> Поэма – это одночастное произведение для хора или большого симфонического оркестра с программным названием и определенным развитием сюжета.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

свидетельствует о бережном отношении к национальным традициям и интересе к народным музыкальным истокам.

Своей насыщенной эмоциональной драматургией, тема знаменитого народного кюя «Ақсақ құлан», привлекает вниманием многих композиторов профессиональной школы Казахстана. Отметим, что древняя легенда была положена в основу балета «Ақсақ құлан» А. Серкебаева (1975), встречается в одноименной симфонической поэме Г. Жубановой, использована легенды было неслучайно, что свидетельствует о бережном отношении к национальным традициям и интересе к народным музыкальным истокам.

Своей насыщенной эмоциональной драматургией, тема знаменитого народного кюя «Ақсақ құлан», привлекает вниманием многих композиторов профессиональной школы Казахстана. Отметим, что древняя легенда была положена в основу балета «Ақсақ құлан» А. Серкебаева (1975), встречается в одноименной симфонической поэме Г. Жубановой, использована Е. Брусиловским лейтмотивом трагической судьбы Тулегена в опере «Кыз-Жибек» и мотивом в первой части симфонии «Сары Арка/Золотая степь».

Нет оснований передовать старинную легенду, заложенную в сочинении, следует обратить на художественно-образительные особенности хоровой музыки. Интерес представляет авторская трактовка в имитации скачки лошадей и куланов, которая безусловно широко встречалась в инструментальной музыке домбрового склада изложения, «конкретизируя в себе целую палитру образов – от конкретных до обобщенно-философских», – указывает в своем исследовании ученый, и использовалась в творчестве многими композиторами во всех жанрах профессиональной музыки (симфоническом, камерно-инструментальном, оперном).

Неслучайным был тот факт, что именно имитация игры на домбре – как «главного источника этнокультурной информации казахов», по словам С.Ш. Аязбековой, домбра – служила важнейшей связью в формировании единства народа... объединения ... в единое этническое целое» [1, 207].

«Образ скачки, – пишет К. Е. Ибраева, – приобрел в казахском народном музыкальном искусстве обобщенный характер и проявился в своеобразном ритмическом движении» [16, 41]. Стоит отметить, что воспроизводится это особым ритмическим рисунком и наличием секундовых интонаций хоровых партий, играющую роль сопровождения. На протяжении всего звучания смешанного хора *a'capella*<sup>167</sup> основной вокальной теме имитация скачки лошадей передается особым ритмическим рисунком в чередовании восьмых и шестнадцатых нот в такте подтекстовкой: «гей-гей-гей-ге-ге; гей-гей-гей-ге-ге; гей-гей-гей-ге-ге».

Это стало оригинальной находкой в подаче образа скачущих лошадей на фоне повествования легенды и исполнения хоровым коллективом произведения в современной трактовке. Своеобразный музыкально-ритмический язык привлекает свежестью динамических нюансов, тембровых оттенков, оставляя в памяти эмоциональный отклик и впечатления.

<sup>167</sup> *A'capella* – итал.слово обозначающее пение без сопровождения инструмента.

Исходя из ведущего метода музыкального обобщения, направленного на активизацию музыкального мышления и восприятия художественных образов средствами музыкального искусства, данное произведение является ярким примером того, что преемственность анималистического образа скакуна, посредством развития жанров музыкального искусства: от бытовавшего народного двухголосного инструментального кюя до восьмиголосного вокально-хорового сочинения.

444 В основе кюя «*Жез қиіқ*» лежит охотничья легенда о медном сайгаке, которая рисует образ матери, поглощенной заботой о спасении своих детёнышей. Яркая музыка передает резвость гордой и великолепной лани. «По охотничьим поверьям, медной сайга отражает собою солнечный свет и не дает охотникам возможности правильно прицеливаться – потому то она долго и живет в степи, становясь легендой в устах народа» – пишет С. А. Елеманова [17, 109].

По своему музыкальному строению кюй исполняется в типичном для этого жанра музыки в квинтовом строе и передает имитацию скачки и бег сайги, что подчеркивается грациозной темой, связанная с ее образом. Движение на шестнадцатые ноты в верхнем регистре в быстром темпе, создает имитацию полетности и передает изящество и грациозность данного анималистического образа.

Заимствованный народным композитором Ыхласом Дукенулы, известный народный кюй «*Жез қиіқ/ Медная сайга*», возможно не так популярен в сфере современного профессионального музыкального искусства, в отличие от своего предшественника – кюя «*Ақсақ құлан*», но в тоже время он входит в репертуар многих современных исполнителей, ансамблей и коллективов в стиле этно-рок музыки («*Ұлы тау*», «*Қоныр*», «*Тұран*» и др.).

Озвученная в свое время мысль М.Х. Балтабаева о том, что «Восприятие художественных образов достигается посредством интеграции различных видов искусств, основным из которых является музыка» приводит к выводу, что в передаче и постижении образа, нет непроходимых границ между жанрами и видами искусств [18, 119].

Наряду с шедеврами Н. Поганини и А. Вивальди, кюй в обработке и переложении на другие струнные музыкальные инструменты (бас-гитара, электро-гитара), требует от исполнителя виртуозной техники исполнительского мастерства и художественной отточенности в передаче пассажей, обилии штрихов, форшлагов, что причисляет ее к числу сложного и одновременно изящного инструментального опуса.

В степных условиях народные игры кочевников-казахов были не только самой забавой, но и средством развития жизненно-важных навыков в становлении и развитии молодого поколения. Поскольку ритуальные обряды и традиции, охотничьи и бытовые сцены, в передаче житейского опыта наставниками, посредством игр и танцев, имели воспитательную роль в духе физической выносливости и здорового образа жизни. Скачки на лошадях, спортивные игры – это прямое отношение к данному символу степной культуры.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Такие события, как *атқа отырғызу* – посадка на лошадь для умения ездить верхом; *қыз қуу* – игра-догони для умения показать быстроту, ловкость, свое право на нее, что не обходилось без главного атрибута этой игры – коня. Свообразными играми считаются: *аламан байге* – скачки на дальние расстояния; *жорға жарыс* – скачки на иноходцах; *көкпар* – состязание двух соперничающих групп всадников за овладение тушей забитого козла; *жігіт жарыс* – соревнование двух всадников на быстроту седловки и прохождения определенной дистанции; *жау қашты* – погоня за условным неприятелем с целью осадить его плетью; *аударыспақ* – перетягивание друг друга из седла; *жамбы ату* – стрельба из лука; *құміс алу* – подъем монеты на полном скаку; *қазақша күресі* другие [2, 32-33], были не только удивительными событиями и развлечениями для молодежи, но и прививали навыки, необходимые в военных действиях и сражениях, как смелость, сила, ловкость, бесстрашие, не без участия верного спутника – коня.

Произведение Агайши Исагуловой «*Көкпар*» на слова Ж. Жакыпбаева звучит в исполнении автора в речитативно-поэтической форме [19]. Симбиоз музыки, слова и хореографии выражает широкий спектр человеческих эмоций. Куплетная форма песни, переменный лад и темп, упругое ритмическое движение передает импульсказахской национальной игры – кокпар, где доминирует образ скакуна в имитации техники домбрового сопровождения.

Быстрый, почти моторный темп движения мелодии на мелкие длительности, устойчивый мажорный лад в куплете передает настроение, соответствующее этой национальной игре: в духе соревновательности, неудержимого соперничества, пальма первенства и лидерства. И контрастная, медленная композиция – монотонно тягучая, опевающая основные ступени минорного лада в запеве, демонстрирует картину на джайлау, ее просторы в момент ее спокойно-созерцательного, философско-повествовательного характера музыки, передаваемая поступенными ритмическими и инновационно-выразительными особенностями этого раздела песни.

Как возрождение национального духа одноименная песня А. Исагуловой «*Көкпар*» стала визитной карточкой не только самого автора-исполнителя, но и всей казахстанской профессиональной композиторской школы XXI века (участие в международных и республиканских конкурсах). Бравурный возлас «Ей!» в конце произведения, звучащий на длительное исполнение крупных слигованных между собой нот в быстром темпе в сопровождении, передает имитацию скачки и бег лошадей, домбрового созвучия и выражает безудержное ликование, радость, задор и торжество победы.

Святость национальной игры, ее правил и приближение его к разряду достойных спортивных состязаний отождествляется в данном произведении ярким национальным колоритом в технике исполнения: местами гортанного звукоизвлечения, использование особых поэтических строк и орфоэпии, не входящие в основной литературный текст, как «*Хай-ли-ли-ли-ляй! Хай-ли-ли-ли-ляй! Хай-ли-ли-ли-ляй!*» на шестнадцатые ноты, устремлением мелодии вверх с чередованием пауз передающее интонацию национального говора, в свое время явилось новаторской трактовкой композиторского письма отече-

ственной классики со времен Б. Байкадамова, М. Мангитаева, М. Сагатова и других. Выразительность фразировки, виртуозное вокальное исполнение выделяет песню «Көкпар» как национальное достояние республики.

Незатейливо-игриво звучит лирико-бытовая зарисовка, юмористического склада в новой современной страктовке песни Кенена Азербаяева «Көкшолақ» (кличка лошади) [20]. Знаменитая на всю страну фраза «Айт-чу, Көкшолақ!» – была популярна на современной эстраде в середине XX века. Использование слогов «Илигай-гай-гай-гай-гай-гай, илигай-гай-гай-гай-гай» в духе народного говора, распевы на гласные слоги, типа «а-а-а-а» и «и-и-и-и», имитация наигрыша на домбре и звучание народных инструментов – шанкобыз и асатаяк – придают музыке песни, несмотря на ироничные нотки протеста, достаточно шуточный, веселый, непосредственный характер:

*Смелей скачи, Кокшолак!  
 Быстрее скачи, Кокшолак!  
 Скачи этак, Кокшолак!  
 Скачи так, Кокшолак!  
 Чтоб чума тебя взяла,  
 Уцехвостый, Кокшолак!*

Таким образом, напрашивается вывод, что присутствие вечного спутника казаха – коня, в содержании музыкальных произведений, исходит от образной действительности и общественной деятельности народа: в быту, повседневной жизни, военных походах, на празднествах. И это было неслучайным, так как анималистический тип художественного мировоззрения народа соотносится с его жизненными ориентирами, ценностями материальной и нематериальной культуры.

Заложенные с эпохи патриархальных времен, они дошли до современности путем своей аксиологической и гносеологической сущности в определении миропонимания и мироотношения к окружающей действительности.

Наряду с конским культом широкое распространение обожествление получили и другие животные. По отношению к коню – культ волка, также занимает лидирующую позицию. Религиозные верования кочевых народов связывались с его сакральной сущностью. Они одевались в его шкуры, подражали манерам и повадкам, перенимали способы охоты и манёвра; носили амулеты и атрибуты этого хищного животного (клыки, когти, шкура), тем самым отождествляя себя самих приверженцем данного тотема. Для них образ волка представлялся неким божественным созданием, бесстрашным, героичным, оберегающий свое жилище, землю, территорию. И эта связь не рушится и в наши дни, когда нарицательно именуются имена и наименования, обнаруживая давнюю связь с многовековой традицией кочевых и полукочевых народов.

В народном фольклоре образ волка имеет свое определенное значение. И не всегда оно было позитивно. Приведем пример музыки Доненбая Ботбаяева, написанную к экранизации рассказа Мухтара Ауэзова «Көк Серек/ Любимый», снятый в 1973 году на студии «Казахфильм». «Серек» в переводе озна-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

чающий «особенный», ставит образ волченка-волка в центре всех жизненных и бытовых событий. В данном случае анималистический образ волка, на наш взгляд, здесь представлен аллегорично. Обращает на себя внимание вопросы обращения с дикими хищными животными.

Уместно сказать, что образ Коксерек хоть и архаичный, но наделен далеко не положительными качествами. Все исконно человеческие и духовно-нравственные ценности отражаются в поступках главного героя Курмаша, в частности, маленького мальчика, далекого от жестокости и несправедливости, встречающий на своем пути – непредвиденную месть и злость от милого на первый взгляд, но как оказалось дикого и хищного животного.

Дирижирует оркестром несравненный метр дирижерского пульта сам Нур-гиса Тлендиев – композитор и дирижер, педагог и виртуозный домбрист своего времени. Исполнение симфонического оркестра отражает драматический характер музыки, рассказывающий об одном из эпизодов драматического столкновения человека и дикого животного. Звучание медных музыкальных инструментов и ударных в соперничестве со скрипками передает тревожность, скованность, внутреннее переживание.

Интонации секундовых созвучий, обилие диссонансов, сложных гармоний, насыщенная фактура придает музыке особо грозный характер. Развитие анималистического образа достаточно динамично: от милого, послушно-забавного до свирепого и жестокого, характеризует основную тему резкими, угловатыми мелодическими мотивами, хроматическими ходами, диссонирующими аккордами, чередующиеся с унисонами. И только светлый лейтмотив лирического характера в исполнении соло домбры на фоне звучания всего оркестра носит спокойно-повествовательный, светлый характер музыки, передающее размеренность жизни, устоявшие традиции бытования казахского народа.

Пример, «*Көксерек*» – это трагедия, демонстрирующая противоречие между личностью и обществом в показе нравственных и духовных ценностей, между взаимоотношением человека и дикого животного мира. Фильм достаточно поучителен, а сама музыка к фильму носит драматический характер, что ставит его в ранг со многими яркими образцами отечественной киноклассики. Прекрасная постановка, замечательное исполнение оркестром музыки Д. Ботбаева нацелена на показ сущности затрагиваемого вопроса, когда анималистический образ волка стыкуется в многообразии жизни и деятельности современного человека.

В ряду других известных анималистических образов достойное место в песенном и инструментальном искусстве современного Казахстана занимает образы священных птиц. Самым распространенным традиционным анималистическим образом можно считать лебедя или лебедей – символа небесной поддержки и защиты, мудрости и долголетия. Образ лебедя-акку символизируется также с образом Вселенной: во взаимосвязи с небесным сводом и земной поверхностью.

Казахский народ причислил данный образ к чистоте любви и взаимности влюбленных. Различные эпитеты, применимые к образу лебедя, передают вос-

хищение его красотой, преклонение к перед духовным богатством, добрым отношением к нему. Известные песни и народные кюи с одноименными названиями лежат в сокровищнице народного традиционного поэтического и музыкального фольклора.

Подлинную народность в сочетании с современными новаторскими приемами композиторской техники, высокую гражданственность, тончайшую, поэтическую лирику, философскую углубленность в музыку в демонстрации образа лебеда внес композитор и исполнитель Нургиса Тлендиев в своем неизвестном произведении. Кюй «Аққу», озвученный в фильме режиссера С. Ходжикова «Кыз-Жибек», как жанровая лирическая миниатюра, тонко передает душевное состояние девушки, ярко воссозданный в передаче образа, олицетворяющая образ лебеда – символа любви и верности ей [21].

По словам очевидцев и из рассказа самого композитора, для запечатления в объектив камеры мерно плавающих на зеркале вод и взлетающих в воздух лебедей – составило объективные трудности в процессе съемки картины. Выходом послужило оригинальная методика, придуманная композитором. В прибрежной тишине среди камышовых тростников были размещены все технические оборудования (камеры, усилители звука, микрофоны) и разместился сам автор и исполнитель.

Когда с первыми звуками домбрового исполнения кюя «Аққу», лебеди, без страха и риска стали приближаться и свободно и грациозно плавать, это позволило всей операторской группе и режиссеру картины с одного дубля снять замечательный фрагмент, позднее вошедший в кадр фильма. Стоит отметить о высоком профессионализме исполнения: настолько звукоподражательные, изобразительные и выразительные возможности музыки, как и техника игры на домбре, позволило установить тончайшую связь и невидимую нить между дикими лебедями и неиссякаемой силой музыкального искусства.

Данный эпизод позволяет утверждать, что в воссоздании образа лебеда есть нечто сакрально-значимое и ценностно-ориентированное. Ни один из видов искусства, наверное, не имеет такой силой воздействия на чувственно-эмоциональную сторону, как музыка. Имея в арсенале интонационную по природе сущность, в соединении с ритмом и гармонией, она смогла сблизить духовное единство между человеком и птицами.

Мелодия и гармония произведения отличается прозрачностью и изяществом. Опираясь на истоки народного искусства – песенность, мелодичность, интонационное своеобразие, ритмику, композитор, в этом сочинении создал один из шедевров национального современного инструментального искусства. Музыка кюя – не столько изображение лебедей, сколько отображение человеческих чувств и мыслей в процессе слияния с природными явлениями.

Оригинальная трактовка содержания, программность сочинения легло лейтмотивом, и прошла красной нитью через все композиторское и исполнительское творчество Н. Тлендиева, что даже на надгробной плите знаменитого казахстанского маэстро XX века изображен полет лебедей в небеса, как символ вечности и неиссякаемой силы искусства.



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Интонация kloкочущих лебедей, взмахов их крыльев, лежащая в основе музыкального образа, эмоционально насыщена и откладывает отпечаток на особенности музыкального языка. Ритмический рисунок темы акку проходит через все произведение и является своеобразным средством художественной выразительности и музыкальной изобразительности. В нем заключена спокойная, грациозная сила, размеренность, постоянство.

Придающее звучанию кюя богатое тембровое разнообразие, интересные, неожиданные приемы, использование композитором особой техники исполнения для передачи интонации клекота и имитации хлопанья крыльев лебедя, использование щипкового исполнения методом *pizzicato*/пиццикато на струнах домбры, не входящее в основной регистр, очень высокая тесситура, раскрывает взволнованность и трепетность сердечных чувств. Это создает ощущение воздушного звучания при довольно плотной аккордовой фактуре.

Средняя часть звучит более взволнованно, напряженно. Всплеск волн от запаха крыльев птиц, гогот и лебединое воркование передает характер, приближенный к радости и ликованию. Этому способствует повышение общей тесситуры звучания, насыщенное и подвижное оркестровое сопровождение, плотная и насыщенная фактура, имитационный склад, особенности тембра и ритма.

Композитор тонко воспроизводит в произведении мелодические обороты имитации домбрового сопровождения, характерные для инструментальной музыки нашего столетия. Важнейшие элементы музыки и выразительные средства музыкального языка композиторского письма Н. Тлендиева – мелодико-интонационный и ритмический строй, композиция, гармония и оркестровка, динамические и тембровые особенности произведения «Аққу», главным образом, передают природу современного музыкального искусства. Через звуки особого рода в передаче эмоционального переживания и сопричастности с анималистическим образом прослеживается историческая и тематическая связь с фольклором прошлого.

Образ акку находит свою преемственность через поэтическую прозу в вокально-хоровых сочинениях современных композиторов Казахстана. На слова Т. Молдагалиева и музыку Н. Тлендиева в переложении для хора Т. Сабитовой, в произведении «*Көзім көрді аққудың жылағаның*» прослеживается духовная связи близость человеческих чувств с этими священными птицами. Инструментальная музыка Н. Тлендиева находит свою авторскую трактовку в музыке вокальной. Песня посвящена другу и в ней отчетливо прослеживаются скорбные нотки об утрате, которая ассоциируется с гибелью лебедя:

Ән айтайын дегем жоқ досқа мұңды,

Мен аядым аққуды жас қайыңды.

Жыламышы жан құрбым өмір барғой

Тастамашы аққу құс аспаныңды.

Пронзительно печальная мелодия, изложенная в вальсовом шестидольном размере в средней тесситуре звучит как реквием [22, 114–123]. Строго сдержанный, но внутренне эмоциональный характер произведения, написан-

ного в куплетно-вариационной форме для женского хора *a'capella*, требует тщательного и точного показа дирижерского жеста исполнителя и точного интонационного исполнения вокальной партии мелодии хора.

Важная задача – это показ разнообразных динамических и нюансовых (*фр. слово – «оттенки»*) особенностей музыки: от *pp* (пианиссимо) до *ff* (фортиссимо), длительных, на протяжении нескольких тактов исполнения *crescendo* и *diminuendo* – постепенного усиления и постепенного ослабления звучности. Компактная хоровая фактура хора, энергичный показ дирижерского жеста и амплитуды, интонационные особенности и тонкая нюансировка – все это помогает передать музыкально-художественный образ сочинения.

450

Прекрасное значение хорового письма, тесситурных и динамических возможностей хора, использование богатства тембровых красок, глубокое проникновение в природу песни, умение точно выбрать приемы изложения и фактуры для полного раскрытия образа – все это ставит хоровые обработки педагога-дирижера, великолепного хормейстера и музыканта, знатока современного искусства Т. Сабитовой в один ряд с лучшими произведениями казахской хоровой музыкальной литературы.

Дополняет данный образ пример современной эстрадной песни «Аққу әні» на музыку и слова К. Салыкова:

... Қалқиды аққу айдында, қалқимайды  
Баяғыдай бойжазып шалқымайды.  
Сыңарынан айрылып қалған күні  
Бұл өмірдің қызыял жартылайды.

В песне сохранены характерные черты народной песенности: диатоника, переменный размер, минорный лад, вальсообразный метр, обилие слоговых распевов. С удивительным ощущением стиля народной песни песня «Аққу әні» звучит и исполняется широко, распевно. Начинаясь с низкой тесситуры одногласно, *piano* (тихо), она набирает силу и становится насыщенной на *forte* в припеве, а к концу звучность постепенно спадает, и замирает вдали.

Традиционным образом в искусстве многих народов, и в частности, казахского, считались, прежде всего, парные вещи: пара голубей, пара лебедей, которые в народном фольклоре олицетворяли неувядаемую, бессмертную любовь и верность своей паре, которую невозможно разлучить. Философская трактовка песни – жизнь продолжается, несмотря на одиночество и потери друга-спутника.

Стоит также немного остановиться на песне «Гәкку», прообраза лебедя, которая стала популярна в народе благодаря тому, что из песни народного акына через арию Жибек она превратилась в поистине народную и любимую. Романтический эпос повествует историю любви Толегена и красавицы Жибек (в переводе имя девушки означает «Шелковая девушка»), разворачивающаяся в эпоху образования казахского ханства из числа многих степных родов и племен в начале XVI века, был записан предположительно в XIX веке.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Как свидетельствуют источники, впервые он был издан в 1894 году в Казани, а в 1988 году поэма была переведена на русский язык Бахытжаном Канпьяновым. Существующие версии данного эпоса позднее легли в трактовку новых видов и жанров искусства. Так, на либретто Габита Мусрепова и музыки Евгения Брусиловского в 1934 году родилась одноименная опера, а в 1970 году режиссером Султан-Ахмет Ходжиковым был снят художественный фильм.

По мотивам казахского эпоса знаменитым хореографом, руководителем Государственного академического театра танца Болатом Аюхановым на музыкальную интерпретацию казахских мелодий Аиды Исаковой был поставлен балет «Гак-ку». В 2003 году в серии «Эпос народов Евразии» была выпущена книга «Кыз-Жибек», в 2008 году, в связи с 500-летием эпоса, Юнеско включила его в календарь знаменательных дат.

Историческим событием казахской музыкальной культуры XX-го века стала появление на театральной, а впоследствии, и оперной сцене представительниц лирико-колоратурного сопрано: «соловья казахской степи» – Куляш Байсеитовой и не менее легендарной певицы, соловья оперного искусства Казахстана – Бибигуль Тулегеновой.

С их именами связано органичное соединение синтеза классической вокальной школы и особенности традиционного национального пения, а также образ Кыз-Жибек в первой казахской одноименной оперы композитора Е. Г. Брусиловского. В опере было использовано с полсотни народных кюев и песен казахского народа. Одной из таких песен стала интерпретация песни акына Ыбрая Сандыбаева «Гакку», главной партии Жибек, ставшая лейтмотивом всей оперы.

В характеристике главной героини отождествляется анималистический образ лебедя: изобразительные интонационные особенности музыкального и поэтического языка. В качестве арии-романса она звучит и по сей день на волнах телерадиовещания, в концертных залах и площадках филармонии. Мелодия песни-романса на широком дыхании кантиленного склада звучит в основном в высоком регистре. Переменный метро-ритмический размер (5/4; 3/2; 3/4; 4/4), обилие, свойственных народному песнопению, слоговых распевов, скачки мелодии на широкие интервалы, высокая тесситура должным образом отражаются на трудности ее вокального исполнения:

*Аралап талай жердің, ай, дәмін таттым,  
Құс салып айдын көлде, ай, дабыл қақтым.  
Айта алмай Гаккуімді, ай, ешбір адам,  
Маймаңдап қоңыр қаздай, ау, мамырлаттым-ау.  
Гакку, гакку, га-га-га-га-га-га-га Гак-как-га-а...*

Непревзойденный образ девушки Жибек, которую всегда олицетворяет образ лебедя, оставил глубокий след в истории становления и развития казахстанского профессионального музыкального искусства и в новой, уже профессиональной трактовке преподнес публике казахскую традиционную музыкальную культуру.

Такова ретро хронология образов в интеграции и синтезе различных видов искусств. Таким образом, включенная в культурное мировое наследие человечества, образ девушки Жибек через образ лебедя, стал связываться с культурным наследием нации. Изменения в её исполнении и интерпретации не повлияли коренным образом на общее восприятие данного образа. Хотим подчеркнуть, что образ Кыз-Жибек – это неотъемлемый элемент нашей национальной культуры и достояние казахстанского и мирового искусства. Синтез различных видов искусств укоренил данный образ свидетельством того, что незыблемым остается высокое искусство и духовно-нравственные ценности народа.

Другим образам птиц также были посвящены музыкальные произведения, которые ярко отразились в современном вокально-хоровом искусстве Казахстана: «*Ақ көгершін*» и «*Қарлығаш*» Ахмета Жубанова, «*Бұлбұл*» Латыфа Хамиди, «*Қос қарлығаш*» Евгения Брусиловского, «*Бозторғай*» Алтынбек Қоразбаева, лирическая песня «*Құстар әні*» и музыка к мультфильму «*Қарлығаштың құйрығы неге айыр?*» Нургиса Тлендиева, «*Бозторғайым*» Ескендир Хасанғалиева и другие.

Истоки уже известных и популярных сочинений берет начало от традиционной песенной и инструментальной музыки казахского народа: через песни «*Бозторғай*» и «*Бұлбұл*» Кенен Азербайбаева, «*Гәкку*» Ибрая Сандыбаева, кюи «*Бұлбұл*» Даулеткерей, Курмангазы, Дины Нурпеисовой и Еспая, домбровые и кобызовые кюи «*Аққу*» Ыкыласа Дукенулы и многие другие. Все они так или иначе отождествлялись с образами птиц. И проведя параллель и связь между жанрами и видами искусств они устанавливали идею преемственности архаичных образов с историей, традицией, культурой и искусством казахского народа.

С возникновением в XX веке жанра массовой песни особую роль и популярность получили романсы и песни, значение которых трудно переоценить. Современная, близкая и понятная каждому, они несли в себе огромный эмоциональный заряд и накал.

Шедевром современного вокального искусства является произведение для голоса «*Бұлбұл/Соловей*» Латыфа Хамиди – композитора, дирижера, исследователя, педагога, большого знатока и собирателя казахской музыки. Он стоял у истоков сохранения, записи и переложений казахских народных песен и кюев, и наряду с другими композиторами начала XX века (Б. Ерзакович, Д. Мацуцин, Е. Брусиловский, А. Жубанов и другие) был приближен к богатой духовной сокровищнице искусства казахского народа.

Мастерски и с большим профессионализмом написан им романс, являющийся на протяжении двух веков уникальным сочинением виртуозного исполнения голосом вокальной имитации и подражания трели соловья. Песня-романс Л. Хамиди написана для высокого женского голоса – колоратурное сопрано. Безусловно, подлинную ее народность и популярность получила песня с исполнением небезызвестных артистов.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Ее исполняли легенды казахстанского музыкального искусства рубежа XX века – Куляш Байсеитова и Бибигуль Тулегенова. Многие молодые талантливые артисты современности исполняют ее и сейчас в переложениях и обработках с сопровождением для фортепиано, оркестра, в аранжировке для эстрадной музыки – Салтанат Аман, Молдр Бакытнур и другие.

Музыка песни-романса изящная, грациозно привлекательная, воздушно-полетная. Обилие вокальных трелей, форшлагов в припеве, напоминающее трель поющей птицы, и общий эмоциональный тонус вводит слушателя в лучистое созерцание, упоение от красоты мелодии и чисто народной ее мелодичности. Стилизация образа соловья через творчество народных композиторов, жанры песни и кюя, в современной трактовке автором-композитором казахского вальса, придает жанрупесни «*Бұлбұл*» особую оригинальность и неповторимость и в подаче виртуозно-вокальной техники исполнения и в содержательной концепции всего произведения.

Среди многочисленных одноименных песен, посвященных соловью (наряду с песней «*Бұлбұл*» Кенена Азербаетова, кюев «*Бұлбұл*» Даулеткерее, Курмангазы и Дины), соловьиная трель в произведении Латыфа Хамиди, по своему ритмическому рисунку, различных вокальных пассажей в высокой тесситуре, четкости музыкального языка, эмоциональной возвышенности и насыщенности занимает особое место в музыкальном творчестве казахского народа.

Как бы ни были разнообразны эти сочинения по содержанию, форме, стилю и скалу изложения, есть в них общее: посредством конкретного анималистического образа соловья, глубокое проникновение авторов и исполнителей в народное музыкальное творчество; стремление наиболее полно отразить в музыке интонационные и национальные черты искусства.

Еще одним ярким примером вокально-хорового искусства Казахстана является произведение Е. Брусиловского «*Қос қарлығаш/Ласточка*». Стоит отметить, что в музыкальном искусстве очень важен символизм, поэтому изображение ласточки, к примеру, дает небывалый эмоциональный эффект. Светлая, прозрачная мелодия овеяна грустью, связанная мыслью о непрочности счастья, об уходящей любви, о расставании, о тоске по любимому и родному краю, в котором уже нет очага:

Көктем болып күн жадырап  
Еске түсті туған жер.  
Ұясына орың берген,  
Сағындырды мейірімді ел.  
Алыстан аңсап асығып,  
Қос қарлығаш жөнеледі.  
Теңізді басып, тау асып  
Әндетіп зулап келеді.

Мелодия полетная, зыбкая, как струйки дыма или легкого ветерка, то движется вверх, то спускается вниз, то как бы заворачивается в кольцо закругленными музыкальными фразами, то широкими интервальными скачками устремляется снова вверх.

Написанная в типичной для вокального исполнения в трехчастной вальсовой метро-ритмической структуре, произведение было переложено для исполнения трехголосным женским хором, с сохранением основной кантиленной мелодии, мелизмов, триольного движения в припеве на традиционные слоги казахского текста «а-а-а-а», придающие музыке хора волнообразное движение, зыбкость и прозрачность хоровой миниатюры.

454 Имитационные попевки, вариационность мелодических фраз, легкое оркестровое сопровождение находятся в непрерывном гармоническом движении и развитии. Решению изобразительности в музыке служат также девятидольный размер, придающая вальсообразность движению, и сопровождение, то дублирующее мелодию хора, то создающее для нее «мерцающий» фон. Исполнение в умеренном темпе и, несмотря на танцевальность ритма, музыка хора звучит напевно и лирично на вокализ, заменяющий припев всего сочинения.

Произведение «Қос қарлығаш» Е. Брусиловского очень сложное в вокально-техническом исполнении, требующая от исполнителей крепкого вокально-хорового дыхания и широкой тесситуры, легкости и подвижности вокального голоса и хоровых партий. Только светлый лирический образ ласточки, средствами изобразительности является имитационным изложением вокально-хоровых голосов. Анималистический образ ласточки пользуется особым и заслуженным уважением, как в народном поэтическом фольклоре, так и в искусстве, передающиеся музыкальным языком особый символизм.

Число «семь» имело магическое свойство, сакральное значение в определении свойственному для тюркских народов мировоззрению, – «в переплетении жизни и смерти» (по С.Ш. Аязбековой). По заключению автора, за другим старинным музыкальным инструментом, как *жетыген*, закреплена связь «в гармонизации вертикального членения пространства, в установлении связи с верхним миром – духами-арухами» [1, 206]. В легенде, записанный Б.Сарыбаевым, об истории этого инструмента, название «жетыген» означает «семь поющих струн». В определении его звучности С. А. Елеманова пишет: «Жетыген отличается мягким, певучим звучанием» [17, 73]. И в настоящее время реконструкция данного инструмента претерпел множество изменений (до 15 струн и т.п.), что расширил его диапазон и стал пользоваться большей популярностью в фольклорных и этнографических ансамблях и оркестрах.

Так, известная народная песня «Қарлығаш/Ласточка» – лирическая и напевная, в стиле народных мелосов, в новой уже современной трактовке получило новое тембральное звучание в исполнении детского фольклорно-этнографического ансамбля студии «Каракат» под руководством Каракат Абельдина. На протяжении всей своей звучности, наполненная проникновенностью и душевной любовью, музыка песни отличается выразительностью мелодией, кантиленностью. А в сопровождении группы инструментов – жетыгенов, усиливается национальный колорит и особенность казахского музыкального языка:

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

*Қарлығаш қанатындай әнім жеңіл,  
Сан қызық ойын, өрле ағыл-тегіл.*

Совсем по иному воспринимается песня «Қарлығаш/Ласточка», написанная А.К. Жубановым на одноименную народную песню для исполнения четырехголосным женским хором, в переложении для хора В. Мамизеровым (она также звучит в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди).

Стилизация народной протяжной песни с характерными внутрислоговыми распевами, диатоникой минорного лада, остановками в конце фраз, использование фермат и вокализы в припеве, ее исполнение выдержана в классическом стиле.

С учетом интонационных, метро-ритмических, ладовых, тембровых особенностей, песня «Қарлығаш/Ласточка», возродив профессиональную казахстанскую вокально-хоровую школу, нашла новую современную трактовку многоголосного исполнения и на эстраде и в профессиональном хоровом творчестве. С особым проникновением она звучит в детском хоре «Елім-ай» под руководством хормейстера и главного дирижера О. Романовской.

Выразительно-теплая мелодия песни Ахмета Жубанова на слова Н. Баймухамедова «Ақ көгершін/Белый голубь» проникнута гордостью и любовью к красоте родной земли. Голубь символизирует мир и мирную жизнь на земле, поэтому и содержание песни несет воспитательную функцию музыки: формированию патриотических и гражданских чувств и гордость за страну, служащую оплотом мирного существования:

*Ақ көгершін, көгершін,  
Қолқанат құс сен едің.  
Бар, кезіп қайт, ел үшін  
Кең дүниенің көлемін.  
«Әділеттің құсы» деп,  
Көз алмастан жолыңнан,  
«Бақыт болып қоншы», деп,  
Ұшырамын қолымнан.  
Ел тілегін алып ұш  
Адамзаттың бағына.*

Размеренный средний темп и движение мелодии от низкого к высокому регистру песни, приводит к кульминации в припеве звучанием на *f* и *ff* (форте и фортиссимо – *ит. слова*, означающее усиление силы звука и звучности), когда вся песня звучит мощно, компактно, воплощает патриотизма и оптимизма всего народа.

Обращение к символу мира не случайно: оно отождествляется с борьбой и призывом против войн, происходящих на разных участках земли и голубь мира – это надежда и атрибут, который сплачивает все народы за идею сохранения и утверждения мира на всей земле и мирной жизни. Светлый и жизнеутверждающий характер песни, ставшая впоследствии, крупным хо-

ровым многоголосным сочинением, полной энергии, бодрости, торжественности вводит слушателя в мир праздника и радости. Так анималистический образ голубя, символизируя собой, мир и благоденствие, стал выражением современного состояния музыкального искусства – стремление и утверждение мира на всей земле.

Самобытно и ярко раскрывается образ жаворонка в песне Алтынбек Корзбаева «*Бозторғай*». Печально и тоскливо звучит начало песни на выдержанные ноты, что придает музыке размеренность и монотонность, свойственную народным песням-протестам. В ней слышится широта и мощь народных напевов, повествующая эпически-неторопливое повествование о мужестве и силе народа, стремление к свободе и независимости.

Через образ маленькой птицы, тоскующей о свободе, рождается мощная сила, что придает характер музыке решительность и уверенность. Популярная в 80–90-е годы XX столетия, в эпоху становления гражданской позиции и с принятием Независимости и суверенитета Республики Казахстан, формированием новой страны, песня особо была популярна и не сходила с эстрады и телерадиовещания.

Написанная в стиле современной песни, композитор создал глубоко патриотическое произведение, которая вселяет надежду на лучшее будущее и призывает к миру и солидарности. Взятая за основу из песни Кенен Азербая «*Бозторғай/Жаворонок*» олицетворяющая собой беспросветную жизнь, о мечте и свободе, в песне современного композитора, она служит мотивом к стремлению независимости и свободе. Если в песне народного акына сдержанность подчеркивается глубокой тоской и печалью автора-скитальца, то в песне современного автора – это надежда и устремление в светлое в необозримом будущем

Большой популярностью пользуется казахская народная песня «*Қараторғай*» и песня «*Қараторғай*» на слова Акан серэ Корамсаулы. Одноименные песни имеют различные трактовки не только в плане исполнения, но и содержания. Если первая – это воспевание достоинств птицы; она мелодичная, светлая, пронзительная теплая и душевная, то вторая – своего рода «реквием» об утрате, посвященная ловчому беркуту (кличка), смерть которого тяжело переживал автор песни акын-импровизатор и певец Акан сери. В исполнении группы CHICK FLICK, ролик выполнен в стиле slideshow (2011) наполняет музыку песни светлыми оттенками [23].

Лирико-повествовательная мелодия, выдержанная в духе традиционной народной песенности, смогла отразиться в исполнении современными музыкантами в передачи образа птицы символизирующая образ прекрасной молодой девушки. Поступенность и степенность мелодической фразы, подчеркивает грациозную поступь девушки, спокойная и незатейливая мелодия – выдержанность характера и ее достоинства.

Этим и привлекательная народная мелодия, что модуляция в гармонии, инструментальные импровизации на клавишных инструментах указывают на ее близость к народному мелосу. Сдержанная, эмоциональная окрашенность



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

в звучании и тончайший мелодизм в современной аранжировке народной песни «Қараторғай» продолжает волновать и привлекать свою слушательскую аудиторию.

Так, в обработке для смешанного многоголосного хора *a'capella*, сделанная талантливым молодым композитором, дирижером и хормейстером А. Родионовым, небезызвестная всем казахская народная песня «Қараторғай» звучит в авторской трактовке в новом жанрово-стилевом преломлении:

Құс болсаң жібектен бау тағар едім.

Күмістен тұғырыңды жабар едім.

Мойныңа сары алтыннан алқа тағып

Қолға алып сылап сипап бағар едім.

Салайын мен әніме қараторғай

Ха-ля-ля-ку ли-ля-ляй ли-ля-ля-ку ли-ля-ляй.

Лейтмотив народной песни исполняется вначале небольшим четырехтактовым вступлением в медленном темпе, в аккордовом архаичном изложении фактуры, которая как бы вводит в мир традиционной музыки того времени.

Далее основная мелодия, гибкая, полупрозрачная исполняется партией женских голосов – сопрано на фоне всего хора, которому отводится сопровождающая роль. Интересные синкопированные ритмы в партии мужских голосов характеризуют музыку хора изящной, легкой, полетной и грациозной.

Сложность фактуры, ритмических особенностей, типичных для современного музыкального языка, а также использование специфических особенностей национального говора, типа «ха-ля-ля-ку-ля-ля-ляй ли-ля-ля-ку ли-ля-ляй», имитация домбрового сопровождения на слоги «дң-дң-дң-дң, дғ-дң-дң» в сопровождении хора (партии басов, теноров и альтов) основной мелодии, исполняемой партией сопрано, говорит о наличии определенных исполнительских, вокально-технических и ансамблевых сложностей данной хоровой партитуры [24, 39–43].

Совершенно противоположным характером обладает музыка, написанная на песню «Қараторғай» на слова Акан серэ Корамсаулы. Различные ее импровизации, будь то инструментальные, в переложении А. Абильда, или вокально-хоровые в исполнении солиста или хора, в обработке Д. Мацуцина, С. Морозова, В. Мамизерова и других, на эстраде – в исполнении Алтынай Айниязовой (2013), Владимира Ступина (2015), Димаша Кудайбергенова (2017) и многими другими, во все времена было притягательным.

Композиционное построение мелодии и авторские трактовки в ее сопровождении современными музыкально-выразительными средствами отмечают связь народного мелоса и фольклорного анималистического образа [25].

Трогательная и печальная мелодия указывает на скорбь и невыразимую утрату по поводу потери друга в лице беркута – спутника казаха-кочевника-охотника. Дорог он сердцу был не только как представленный дар, а отличался свойственным ему характером – преданностью, мужеством, стойкостью. Разные трактовки в передачи данного образа свидетельствуют о том,

что беркут являлся неотъемлемой частью жизни, атрибутом и достоинством мужчины-воина.

Песня Акан-сери в обработке С.Морозова, написанная для смешанного четырехголосного хора *a'capella* звучит мелодично непринужденно [26]. Хорошая миниатюра народного мотива талантливо было передано в передаче музыкального образа с сохранением лучших традиционных средств – песенности и кантиленности, размеренности нотных длительностей и спокойно-медленного темпа, звучание в минорном ладе, передающие умиротворенный характер музыки хора.

458

И только небольшая кульминация хора на слова «*бейшара*», усилением звучности хора, его высокой тесситурой во втором регистре в партии сопрано, использование ферматы (*ит. слово* – музыкальный знак, увеличивающее звучание ноты по длительности), аккордовая фактура придает музыке компактность и насыщенность, драматизм образа:

*Қараторғай ұштың зорғай*

*Бейшара, шырылдайсың-ай*

*Жерге қоңбай-ай.*

Произведение насыщено мелодическими распевками. Вся музыка хора *a'capella* выдержана в стиле скорбной песни об утрате. В центре внимания композитора и автора обработки – человек и его отношение к птице, его переживания и воспоминания. Синтез лирики и средств музыкальной выразительности способствуют выявлению национального колорита в хоре.

Исполнение в переложениях и обработках народных песен является ключом к раскрытию традиционного анималистического художественного образа посредством музыкального языка, изложенного на современный лад и стиль произведения, что приближает, как исполнителей, так и слушателей к духовной сокровищнице казахского музыкального искусства, прокладывая параллель и преемственность жанров

Если обратиться к песне, широко известного и любимого в народе Н. Тлендиева «*Құстар әні*», стоит отметить истинно народный творческий стиль – песенный и задушевный характер ее содержания. Словами, сказанной Г.Н. Искаковой можно отметить, что: «*Құстар әні*» – это высоко парящая песня, где каждый миг ее восприятия словно вечность, в которой прошлое и настоящее слиты и неделимы, а лицезрение полета птицы рождает ностальгию по безвозвратно ушедшему детству» [27].

Трехдольный ритм, вальсовый характер, натуральный лад повествовательного характера произведения выдержан в форме «*қара өлең*». Мелодия дублирует мелодическую линию вокала, что свойственно произведениям с домбровым сопровождением. «Гармоническая же функция может держаться неизменно три, и более тактов; это характерная черта творчества Н. Тлендиева», – пишет она. В обработке О. Переверзева песня композитора написана для фортепиано. В целом композиция сохраняет песенный склад, но звучит в эстрадной фортепианной версии, которая и привлекает слушателей.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Благодаря современным обработкам казахских классических шедевров мы можем прикоснуться с историей, культурой и музыкой казахского народа, которая несет в себе высоко воспитательный характер, гражданскую позицию, сохраняя идентичность и культурный код нации.

Народному творчеству присуще было сближение с миром природы не только через светлые анималистические образы животных и птиц, но и не совсем привлекательными образами насекомых. Так, в обработке кюя Еспая «Бөгелек» для фортепиано А. Толыкпаев смог сохранить основное содержание и замысел народного композитора прошлого века. В традиционной казахской философии *бөгелек* (овод) – это насекомое, враг коня, символизирует противопоставление богатого простому народу. Образ *бөгелек* олицетворяется с властью богатых и имущих, разоряющих простой народ.

Легенда гласит: «На одной встрече известная исполнительница Алтынай сыграла кюй «Кербез-Керік», домбрист Әлімұлы «Лек-лек», а кюйши Байұлы сыграл «Бөгелек». Все произведения были изящного характера. Когда очередь дошла до Еспая, он сыграл свой вариант «Бөгелека», в котором простое насекомое представлено назойливым, жалящим и безжалостным».

Замысел кюя Еспая «Бөгелек» заключался в сравнении бая (богатого), подавляющего простой народ, с оводом. В этом кюе можно заметить мужество кюйши, который воспел долю простого народа. «Бөгелек» современного композитора А. Толыкпаева прекрасно передает звучание домбровой игры и национальный колорит. Написано это сочинение в тональности в ля-минор, с имитацией звучания двухструнной домбры для фортепиано. За счет насыщенной диссонансами гармонии присутствует драматизм. Кюй «Бөгелек» представляет собой сочетание домбровой игры и невербальных движений.

Например, в последних тактах композитор просит играть трель левой рукой, а правой, прикладывая ее к уху, изобразить прислушивание к трепету, пойманного овода. И с последним аккордом раскрыть ладонь, как бы отпускающая овода на свободу. Очень сложно изобразить на фортепиано специфическое звучание домбровой игры, тем более передать особенности кюя. Очень много репетиционных приёмов игры, требующих постоянной собранности и ловкости. Сложность для пианистов представляю аккорды, состоящие из разных интервалов.

Благодаря необычным гармониям и интересному ритму, коротким неожиданным паузам, кюй звучит по-современному, по-эстрадному. В творчестве А. Толыкпаева фольклорная музыка сочетается с современной, внося новые, свежие краски в традиционное созвучие. Благодаря фортепианным обработкам многих композиторов, в том числе и Адильжана Толыкпаева, народные произведения становятся доступнее для всех категорий слушателей.

Исполняя народные произведения в обработке, мы популяризируем их, они становятся любимыми и исполняемыми. Услышав эти обработки, слушатель может заинтересоваться историческим происхождением данных произведений, их создателями, и оригинальным звучанием», – пишет в своем исследовании молодой ученый [28, 50–52].

С древнейших времен жанр танца занимал ведущую роль среди других форм художественного творчества. Как и музыка, он долгое время существовал одновременно как творческое и исполнительское искусство. Танец – «язык жестов» отражает не только происходящее действие, но и «поток звуков» в «потоке действий», – отмечал Юрий Боров.

Хореография и сценический танец в частности, как явление достаточно эфемерное, возникает из музыкально-ритмичных, выразительных движений, пластики, выражая конкретно зрительное эмоциональное состояние. Накопленный на сегодняшний день опыт процесса развития и становления хореографического искусства Казахстана свидетельствует о том, что оно проходило в двух направлениях: в национальных музыкальных спектаклях и в академических концертных программах театра.

Ярким примером театрального сценического мастерства является танец «Бақсы», написанный композитором-современником Саматом Малимбаем. Премьера танца состоялась в стенах ГАТОБ имени Абая в 2015 году на юбилейном вечере ансамбля в постановке художественного руководителя и главного балетмейстера Государственного ансамбля танца Республики Казахстан «Салтанат» Гульсауле Орумбаевой. Исполнитель танца солист ансамбля, лауреат конкурса «Алтын Самұрық» Ернур Карыкбол.

В статье Г. Т. Жумасеитовой, опирающейся на труды китайских ученых, по исследованию происхождения казахского танцевального искусства, можно найти свидетельство того, что танцы шаманов являлись одним из истоков народной хореографии. Датированные к II–I тыс. до н.э. источники материальной культуры – петроглифы и наскальные изображения на территории Казахстана, дошедшие до нас древние рукописи и словари, указывают значения слова «би» на названия танцевальных кюев и искусство баксы [29].

Служитель культа в тенгрианстве, образ шамана или баксы находит интерпретацию и творческий подход в преломлении истории через синтез искусств: музыку и хореографию. В пластике хореографии и общей драматургии танцевальных движений современная трактовка образ шамана-баксы – это собирательный образ многих животных и птиц, в отличие от кюя Ыкласа «Бақсы», где прослеживаются мотивы для размышления на тему «жизнь и смерть» и «смерть и бессмертие».

В музыкальной постановке зрительный образ шамана через танцевальные движения вызывают различного рода ассоциации (специфические и музыкальные) и эмоциональный отклик, приближенный к воссозданию ряда анималистических образов, бытовавших и почитаемых древним культом.

Доминирование на протяжении всего произведения ударных и медных музыкальных инструментов, олицетворяющие данный образ, наличие синкоп, акцентов и диссонирующих гармоний, пассажей в оркестре в ходе движений шестнадцатыми и синкопами, оживляет звучание и типичные действия, изображающие бег и прыжки, манеры и повадки животных и птиц, имитацию звукоподражания крикам, улюлюканьям и воплям, создавая атмосферу патриархального уклада и действий шаманской атрибутики. В оркестре имитирует

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ся звучание инструментов – кобыза, кылкобыза, асатаяк, конырау, дабыла и других, пользующихся шаманами во время проведения ритуалов.

О назначении использования выше названных мембранных ударных инструментов в проведении баксы ритуалов, основываясь на исследование Б. Сарыбаева<sup>168</sup>, указывает в своей работе С. Ш. Аязбекова, которая пишет: «с помощью ударных инструментов, звучание которых имеет грозный характер, баксы, по-видимому, запугивал и отгонял злых духов, с одной стороны, а с другой – использовал их как средство «оповещения», «приглашения» духов-аруахов на процесс камлания.

Можно предположить в связи с этим, что для первого случая (запугивания и изгнания) служили *дангыра* и *кепшик*, а для второго (оповещения) – *дабыл*» [1, 205]. Особого значения имел инструмент *асатаяк* (название означает, как «посох», «трость», «жезл»), который по предположению автора, символизировал и Мировое Древо в «продвижении духов-аруахов» и символ философии казахов – жизнь (7 колокольчиков), четыре стихии, четыре темперамента, пять чувств человека [1, 205–206]. Исследователем кобызовой музыки Г. Омаровой, по словам С. Аязбековой, было установлено, что *кобыз*, «возможно был одним из главных предком музыкальных инструментов мира». Ученый также отмечает, что «кобыз создает, поддерживает и сохраняет гармонию микрокосмоса... и становится основным ритуальным средством деятельности шамана/баксы, а впоследствии, и в творчестве жырау, поскольку этот инструмент, обладающий магическим свойством, помогал им войти в состояние транса, концентрируя его на подсознательные ощущения [1, 200–201]. Еще одним широко распространенным инструментом, пользующимся в ритуальных действиях баксы, является *конырау* (колокольчки).

Магическая связь с музыкой всех выше названных инструментов давали «благословение на творчество и вдохновение творцам-исполнителям» [1, 216]. И, таким образом, использование и в музыке и в танцевальной постановке этих музыкальных инструментов или их имитации в звукоподражании и звукоизвлечении, было авторской находкой в экстраполяции образа баксы.

Богатство гармонических средств, обилие модуляций, варьирование тем, имитационный склад изложения, делают образ баксы ярким и динамичным, а музыку оркестра – красочной и насыщенной. В целом, музыка всей сцены (С. Малимбаи) представляет собой яркую стилизацию, производящее впечатление подлинной архаичной, театрализованной постановки. Virtuозное исполнение танца и музыки оркестром – симбиоз звука, пластики и жестов, наиболее правдиво отразилось в показе синтеза анималистических образов, бытовавших в историческом прошлом и возродившихся в современном языке искусства.

<sup>168</sup> Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы, Жалын, 1978. – 172 с.; Сарыбаев Б. Ш. Казахские народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее, усовершенствование и исполнительство: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Алма-Ата, 1979. – 252 с.

На современном этапе развития музыкального искусства также известны произведения, созданные на основе преемственности между различными жанрами и видами искусства. Например, известный и популярный в народе инструментальный танец «*Қара жорға/ Вороной иноходец*», опосредованно и неопосредованно вошел на рубеже XX-го начала XXI-го веков в атрибут современного танца.

Широкий резонанс получил этот танец свидетельством того, что танец «*Қара жорға*» не является национальным и был перенят из другой культуры (по словам историка и доктора наук Г. Мендикуловой), но возможно бытовал в народе под названием «*Буын би/ Танец суставов*» (по словам профессора Т. Изим), и благодаря СМИ прочно вошел в повседневную действительность, исполняющаяся на эстрадной сцене, телерадиовещании, народных празднествах и торжествах [30]. И как указывают респонденты, впервые о танце «*Қара жорға*» заговорили после постановки пьесы М. Ауэзова «*Айман – Шолпан*» (1934)

Популяризация этого танца началась с описания его в книге «*Казахские народные танцы*» Д. Абиоровым и А. Исмаиловым [31]. Из одних источников свидетельствуется, что на «вторую жизнь» приложил участие Арыстан Шадетулы, занимавшийся «возрождением» казахский народных танцев, в число которых и причисляется солный мужской танец «*Қара жорға*» [30]. В основе исполнения танца, по словам историков и этнографов Ж. Бабалыкулы и А. Даулетхан, отнюдь не лежит музыка народного кюя «*Қара жорға*» – которая в основе своей «не быстрая и интенсивная, а медленная и размеренная» [30].

В других источниках мы находим, что в свое время известная танцовщица, педагог и мастер хореографического искусства Шара Жиенкулова, которая непосредственно принимала активное участие и содействие развитию танцевального искусства в республике, возрождению и изучению национального традиционного танцевального искусства в 30–40-е годы наначала XX века, танцевала наряду с другими танцами казахского народа – танец «*Қара жорға*» [32, 317].

Но несмотря на всю полимекую вокруг этого танца, темпераментность самого танца производит неизгладимое впечатление. Живая непосредственность и особая его эмоциональность причисляющий этот жанр танца к народно-бытовому, несмотря на то, что нет достоверных исторических источников о том, что этот танец как таковой бытовал и имел место в бытовом и культурном наследии казахского народа в далеком прошлом.

Стоит отметить, что под воздействием симфонизма новой музыки XXI века появилось сочинение нового жанра – театрализованная постановка, синтез музыки и танца, ритма и пластики. В основу художественного решения в создании танца «*Қара жорға*», на наш взгляд, был положен некий собирательный образ (охотника и его верных спутников – скакуна и птицы), демонстрирующий особые специфические движения и манеры поведения на охоте, комплекс которых указывает на совершение определенного рода ритуала и показ самого процесса охоты. В процессе исполнения сольного мужского танца «*Қара жорға*» исполнитель изображает ловкость, сноровку, то есть все навыки искусства наездника, гарцующего на верховом на коне.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Если взять во внимание исполнение танца «*Қара жорға*» в дуэте, то его исполнители (а в последнее время это массовое исполнение) органически могли связать традиционные движения с новыми элементами, заимствованными из других видов танца, обеспечив при этом единство музыкальной и пластической интонации и гармонии – имитация скачки и гарцующих движений коня, полет и взмахи крыльев охотничьей птицы, захват добычи, ликование по поводу удачной охоты и т.п.

Хореографические инновации определились, прежде всего, новым качеством музыкального материала – размеренного темпо-ритмической организации музыкальной ткани, свободное тесситурное и регистровое построение, доступное мелодическое и аккордовое сопровождение, формулирует идею танца, который в синтезе с непринужденными пластическими телодвижениями способствуют созданию художественных образов – вороного коня и охотничьей птицы в процессе своей неимоверного превосходства.

Используя формы и движения – покачивание корпуса, скрещенных по внешней стороне стоп обеих ног, активное движение плечевых и локтевых суставов в такт ритму корпусом вперед и назад, исполнители закладывают здесь основы народно-сценической хореографии.

Если рассматривать танец-дуэт с позиции мужского и женского начала, то круговые движения и пластические «па» женского образа возможно символизируют поэтический образ птицы-беркута или сокола в создаваемом образе; мужское – это сильный поток мужской энергетики, превосходство, сила и отвага мужского начала в действии охотника, образно символизирует духовное слияние и тождество вороного скакуна с сильной птицей, как беркут или коршун.

В целом осмыслить внутреннее содержание танца помогают интонационно-ритмический музыкальный материал в единстве с танцевальными движениями, подчиняя этим целям технические возможности исполнителя.

Таким образом, современный танец «*Қара жорға*» стал относиться к наиболее распространенным танцам, подражательного характера, передающие повадки животных и птиц в синтезе музыки и хореографии, что позволило со временем сочинить к ним текст. Так стал бытовать и пользуется большой популярностью в народе песня-танец «*Қара жорға*», дошедших до наших дней и заимствованный из традиционного фольклора в современный популярный эстрадный жанр искусства.

Таким образом, музыка и танец являются важной и неотъемлемой частью жизни, быта людей, их религии, традиций, культурной самобытности, мировоззрения. В более ранних мифологических и религиозных его формах они являются ключевыми для доведения людей и их исполнителей до экстаза; позднее – в передаче церемоний и обрядовых ритуалах.

В современных жанрах искусства и хореографии музыка и танец используются, чтобы выразить человеческие чувства и переживания, состояния и потребности, отношения и собственное видение современных явлений и процессов, что еще раз показывает, насколько существенным элементом они являются в жизни людей.

**Заключение.** Казахский народ создал и развил на основе богатого общетюркского наследия свой неповторимый национальный музыкальный и поэтический опыт шедеврами произведений инструментального, песенного и исполнительского искусства. Об этом повествует фундаментальный пласт научно-исследовательской, культурологической, искусствоведческой, музыкальной литературы<sup>169</sup> На рубеже конца XIX-го начала XX-ого веков, внесшие в кочевую жизнь казахов возникновение и процветание профессионального музыкального искусства, благодаря творчеству народных и профессиональных композиторов, педагогов-музыкантов, а также талантливых национальных исполнителей и исполнительниц, стали ознаменоваться эпохой золотого времени, когда музыкальный свет и казахское общество соприкоснулась с европейскими жанрами и формами музыки, как хоровым пением, оперой, балетом, камерной и музыкой симфонического оркестра.

Творческий синтез традиционного и нетрадиционного с классическим искусством уже в XXI-ом веке, в новом преломлении стал внедряться в музыкальную жизнь республики с появлением выдающихся музыкантов, деятелей культуры и искусства, их творений, посредством преломления, адаптации, интерпретации образов, жанров искусства.

И по справедливому замечанию Г. Кузбаковой, «синтез традиционной музыки на рубеже XX и XIX веков с различными видами европейской и мировой академической и неакадемической музыки неизбежно ведет к интеграционным процессам» [33, 144].

Именно трансформация казахской национальной музыки (создание новых видов искусств, жанров, интерпретация казахской музыки и др.), новые виды творчества (импровизация; компьютерная обработка кюев; мультиинструментальные композиции с применением этнического вокала с горловым пением; создание этно-фольклорных групп, рок-ансамблей, джаз-бендов; включение этнических музыкальных инструментов в состав классических симфонических и вокально-инструментальных ансамблей и мн. др.) способствовали бережному сохранению подлинного традиционного национального в укреплении идентичности отечественной культуры в мировом культурном процессе.

И через анималистические образы, берущее начало с мифологии, ритуалов, верований, зачатками культуры и развитием народного творчества казах-

<sup>169</sup> Аравин П. В. Жанры казахской инструментальной музыки. Вып.1. – Алма-Ата, 1970, 67 с.; Аравин П. В. Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – А., Жалын, 1978; Гизатов Б. Г. Социально-эстетические основы казахской народной инструментальной музыки. – Алма-Ата, Наука, 1989, 136 с.; Жубанов А. Казахский народный музыкальный инструмент – домбра //Музыкальное знание. Вып. VIII–IX. Алма-Ата, 1976. С. 8–20; Жубанов К.К вопросу о возникновении казахского музыкального жанра кюй. Замечания по языку и истории //Жубанов К. Шығармалар мен естеліктер. Сост. А. Жубанов. Алматы, 1990, С.8–38; Жубанов А. К. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.; Жубанов А. К. Струны столетий: Очерки из жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата, 1958, 390 с.; Затаевич А. В. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.; Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.; Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата, Наука, 1966, 401 с.; Сарыбаев Б. Ш. Народные музыкальные инструменты дореволюционного Казахстана. Алма-Ата, 1970. – 133 с.; Темирбекова А. З. Казахские народные песни. – Алма-Ата, 1975, 153 с.



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ского народа они становятся ключевыми знаниями о художественной культуре и современном музыкальном искусстве.

Осмысление аспекта данного феномена, уходящее своими корнями в древнейшие времена, позволяет отражать предназначение анималистических образов животных и птиц, посредством изобразительного (наскальное изображение, каменные изваяния), фольклорного творчества, декоративно-прикладного (орнамент, узор, ткачество и изделия из металла и многое другое), устно-поэтического, литературного и музыкального искусства.

Таким образом, любое из выше приведенных составных являются элементами культуры, моментом видения мира в материальных и не материальных ценностях.

В целях передачи национального колорита использование интонационных, музыкально-слуховых впечатлений, ритмических и тембровых особенностей, звуко-выразительных штрихов, изобразительных средств, в имитации и передаче интонации подражания анималистическим образам, музыкальные произведения представлены через особенности казахского музыкального языка, приемы вокально-хоровых и инструментальных изложений, средства музыкально-художественной выразительности фактуры, программность произведений и их содержательность.

Как убедительно раскрыто в творениях казахстанских композиторов стелевая общность, образное единство, жанровость, что составляют стержневую доминанту и некоторую закономерность следования устойчивым аналогиям из традиционного прошлого.

Все указанные и перечисленные выше элементы в совокупности и каждый в отдельности ассоциируются со своим предназначением. Одни, связаны с эмоциональной чувствительностью, к примеру, образы птиц; другие – символизируют рост и развитие творческих способностей и умений, формируют фундаментальные знания – сакральные, кармические.

Исторически доказано, все они, являясь устойчивыми архетипами, определенным образом взаимодействовали друг с другом, трансформировались и перерождались, и в процессе практической эволюции искусства имели возможность распространяться в различные виды и жанры, течения и направления современного искусства.

Преимственность через историю, культурные и музыкальные традиции, некоторых фундаментальных анималистических образов позволили сохранить их в новых трактовках, в различных современных жанрах и видах музыки. Заимствованные из прототипов «мира природы» эти образы нашли свое преломление в архетипах современного музыкального языка и жанра.

Отсюда прослеживается связь времен и эпохи, многовековой истории и быта кочевого народа в единстве с такими показателями, как народность и доступность, где прослеживается, прежде всего, то, о чем думал народ, что его волновало, и на какие культурные ценности ориентировалось его саморазвитие. Созерцание анималистических образов ощущается в гармоническом слиянии мысли с глубиной чувств, пронизанные духом и стилистиче-

скими свойствами фольклора. А эмоциональное восприятие искусства через музыку, слово, пластику, знаки-символы, во все времена учили отзывчивости и эмоциональности, потребности общаться с миром искусства, воспитывали эстетические чувства, развивали художественный вкус и способствовали формированию художественного мировоззрения.

Все это вкупе не могло не отложиться в миропонимании и восприятии анималистических образов на развитии духовного потенциала нации, где приоритетным во все времена в вопросах сохранения ментальности, устойчивости ценностей, была и есть фундаментальная роль традиционной художественной культуры, значение музыкального и хореографического искусства в жизни общества и каждого человека в отдельности.

Следовательно, рассмотренные выше аспекты развития национального традиционного искусства в музыке и хореографии на рубеже XX и XIX веков со всеми ее вытекающими последствиями с одной стороны, и интеграционные процессы, имеющие быть в современном искусстве Казахстана определяют их актуальность и объективную данность как объекта культурно-эстетического потенциала нации и идентичность отечественной культуры.

**ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: Монография. – изд. 2-ое. – Астана, 2011. – 284 с.
2. Еламанова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000. – 188 с.
3. Кульбекова А. К. Теория и методика преподавания казахского народного танца в вузах культуры и искусств: дисс... к.п.н. – Москва, 2001. – 219 с.
4. Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, – 2011. – № 2. – С. 155–160.
5. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев. // В кн.: Казахская традиционная музыка и XX век: сб. научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 217–228.
6. Асафьев Б. Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки. // Музыка народов Азии и Африки: сб. статей. Вып. 5. / Сост. и ред. В. С. Виноградов. – М.: Сов. Композитор, 1987. – С. 26–30.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 248 с.
8. Ордалиева Ж. С. Звук и слово в казахской культуре (К проблеме музыкально-поэтического синкретизма). // Шелковый путь и Казахстан: Матер. научно-практ. конф. (2–3 сентября, 1998 г.). – Алматы, 1999. – С. 313–320.
9. Утегалиева С. Представление о звуке и музыке в специальной музыкальной терминологии тюркских народов. // Музыкальная академия. – Москва: Композитор, 2009. – № 4. – С. 160–165.
10. Кузембаева С. А., Егимбаева Т. Ж. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005. – 271 с.
11. Композиторы и музыковеды Казахстана (справочник). – Алматы: Өнер. – 1983. – С. 121–122.
12. Джанибеков У. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – Алматы, Өнер, 1990. – 304 с.
13. Кульманова Ш. Б. Теория и практика воспитания младших школьников средствами казахской народной музыки. – Алматы, Ғылым, 1999. – 361 с.
14. Кабалецкий Д. Б. Музыка и музыкальное воспитание. – М., 1984. – 64 с.
15. Музыкальное образование в Казахстане: Учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений. Вып. I. / Сост. Р. Р. Джердималиева, А. А. Момбек, З. Р. Ахметова. Алматы, 2007. – 272 с.
16. Ибраева К. Е. Народная музыка в формировании личности будущего учителя: Монография. – Алматы, 2006. – 163 с.
17. Казахская музыкальная литература: Учебник. / сост. и общ. ред. С. А. Елемановой. Алматы: Өнер, 1993. – 208 с.
18. Балтабаев М. Х. Педагогическая культурология: Учебное пособие. РИК КАО им. И. Алтынсарина. – Алматы, 2000, 268 с.
19. «Көкпар». Муз. А. Исагулова, сл. Ж. Жакыпбеков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gPgKM2W4tp4>.
20. Кенен Азербайев. Экскурсии на памятники казахским певцам Восточного Казахстана. [Эл. ресурс]. – Режим доступа: // <http://silkadv.com/ru/node/941>.
21. Аққу. Музыка Н. Тлендиева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://audio.nur.kz/1071463-nurgisa-tlendiev-akku>.
22. Көзім көрді аққудың жылағаның. Музыка Н. Тлендиева, слова Т. Молдағалиева. Переложение для хора Т. Сабитовой // Хрестоматия по дирижированию хором: Учебное пособие. /Сост. Л. Какимова. Нотное издание. – Алматы, 2008. – 150 с.
23. Қараторғай. Казахская народная песня. Алтынай Айниязова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yQqZakaE0oo>.

24. Қараторғай. Казахская народная песня в обработке А.Родионова. // Хрестоматия по дирижированию хором (Репертуар курсовых хоров по специальности 5В010600 – Музыкальное образование) / Учебное пособие: Сост. С. Т. Балагазова, Л. Ш. Какимова. Нотное издание. – Алматы, КазНПУ им. Абая, изд-во «Ұлағат», 2016. – 84 с.

25. Акан сері «Қараторғай». Песни Димаша Кудайбергенова: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dimashblog.ru/Димаш Кудайбергенов, конкурс в Китае «I Am a Singer»](http://dimashblog.ru/Димаш_Кудайбергенов_конкурс_в_Китае_«I_Am_a_Singer_»). 2017.

26. Қараторғай. Акан сері. Обработка для хора С. Морозова // Какимова Л. Ш., Айтжанова Ж. Н. Хрестоматия по дирижированию. Вып. № 4. Нотное издание. – Алматы, 2014. – 93 с.

468 27. Искакова Г. Н. Национальные истоки песенного творчества Н. Тлендиева: автореф. дисс. ... канд. иск. – Алматы, 2010. – 27 с.

28. Сауханова Р. К. Эстрадно-джазовые обработки для фортепиано в Казахстане: дисс... академической степени магистра искусствоведческих наук. – Алматы, 2016. – 65 с.

29. Жумасейтова Г. Т. Народные танцы в аспекте их сохранения и развития казахской диаспорой Китая и Монголии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/19\\_AND\\_2013/MusicaAndLife/2\\_142322.doc.htm](http://www.rusnauka.com/19_AND_2013/MusicaAndLife/2_142322.doc.htm).

30. Каражорға. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0\\_%D0%B6%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B0#cite\\_note-1](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D0%B6%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B0#cite_note-1).

31. Абиоров Д., Исмаилов А. Казахские народные танцы / Под общ.ред. Н. Львова. – Алматы, Өнер, 1984. – С. 41–102.

32. Жетысу. Энциклопедия. – Алматы, «Арыс» баспасы, 2004. – 712с.

33. Кузбакова Г. Звуковое пространство в Казахстане на рубеже XX и XXI веков: развитие национальной культуры и современные интеграционные процессы // Тенденции и перспективы культурной интеграции: матер. междунаучно-практ. конф. (27–28 ноября, 2014) – Астана, ТОО «Идан», 2014. – 418 с.

### 3.3 «МЫ ВСЕ ИЗ ОДНОГО ПЛЕМЕНИ»: АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАЗАХСТАНА

Один из разделов поста В. Баевой под названием: «Умная анималистика: игровая наука в кино» [1] назван «Мы все из одного племени. Племена, живущего на Земле». Эта фраза очень подходит к контексту нашего научного поиска символических связей анималистических образов и казахстанского кинематографа.

Этот подраздел представляет собой краткий культурологический обзор особенностей анималистической символики в казахстанском игровом кино и мультипликации. Автор не претендует на глубокий киноведческий анализ, нашей задачей здесь является определение наиболее характерных зооморфных персонажей, символика которых привлекает современных отечественных кинематографистов.

Интерес к символическому контексту казахского кино возник у нас давно, и отдельные аспекты уже попадали в исследовательский фокус [2], [3], [4]. В целом, отечественное киноведение уже накопило определенный материал, но символическая роль животных в нем практически не затрагивалась.

**Зоообразы в игровом кино Казахстана.** Кинематограф, пожалуй, в социокультурном пространстве Казахстана стал наиболее революционным феноменом. «Движущиеся картинки» были для степняков гораздо более увлекательным явлением, чем живопись или театр. Отечественная киноиндустрия начинала свой путь в 30-х годах XX века, наравне с другими видами искусства, и за сравнительно небольшой срок сумела достичь больших высот.

Безусловно, мы не преследуем цель «пересчитать» овец или лошадей, попавших в кадр. Нам интересны животные и птицы – представители степного бестиария, вводимые сценаристами и режиссерами в пространство кинокартины с целью создать особую символическую ауру, донести через такой образ некий месседж. Это особенно характерно для исторических и фольклорных сюжетов с выраженным национальным своеобразием, однако кинематограф новейшего времени все чаще прибегает к метафорическому и символическому языку, в котором существенное место отводится зооморфным образам.

Древний древнетюркский тотем – Волк, возможно, чаще других животных присутствует в казахском кино. Думается, это потому, что Волк/Волчица ярче всего воплощают этнические культурные константы. Одним из наиболее показательных примеров этому выступает кинолента «Лютый» (1973) режиссера Т. Океева, созданного по мотивам повести Мухтара Ауэзова «Серый лютый».

Сложный и драматичный фильм построен на метафоричной антропологии, где исподволь прослеживается связь между волком – *Көксереком* и дядей главной героя маленького Курмаша Ахангулом. Оба они – один в своем естественном природном состоянии зверя, другой – одичавший и злой – метафоричный человек-зверь противостоят друг другу в течение всего экранного времени, держа в напряжении зрителя. По этому поводу Л. Б. Дядюченко пишет: «Это противостояние – по сути, кульминация фильма. Все остальное – лишь необходимое развитие и подтверждение этой темы... режиссер в разных своих высказываниях выдвигает на первый план то тему свободы, то одиночества, то проблематику взаимоотношений волка и человека... [5, 13].»

В свое время в адрес фильма было много и критики, и положительных отзывов. Критиковали фильм за вольную интерпретацию текста оригинала, по мотивам которого он создавался, а вот положительные отзывы адресовались созданию вполне самостоятельного художественного произведения.

Б. Р. Ногербек пишет: «Необычность – в авторском переосмыслении литературного сюжета, в режиссерском образе фильма. Вряд ли будет плодотворным, да уместным сравнение фильма и повести. Это вещи разные, если хотите, даже разнящиеся. Толомуш Океев в суровой и многослойной повести Мухтара Ауэзова обрел именно то, что было ему нужно. Зрелищность. Фильм в цвете. Много природы – почти все времена года, немало выразительных сцен охоты на волков, терзаний, драк [6, 2]. Но фильм удался и продолжает вызывать неподдельный интерес зрителей и волновать своей неоднозначностью.»

Тему взаимоотношений мальчика и волка в казахстанском игровом кино продолжает Талгат Теменов в киноленте «Волчонок среди людей» (1988). Главный герой – мальчик Саят находит в лесу маленького волчонка и забирает его домой. Впоследствии охотник, убивший мать волчонка, находит его и делает из него чучело. Фильм не столько о друге, и не столько драма, раскрывающая взаимоотношения современного человека с природой, далекого от эталонов традиционной культуры, сколько история, повествующая о тонкостях и непостижимости людской души, помогающая понять, насколько мы человечны и кто же из нас на самом деле зверь.

«Волчью тему» продолжает и наш современник, представитель «новой волны» казахстанского кинематографа – режиссер Ермек Турсунов. Фильм «Келин» (2009) Турсунова – это начало трилогии: если первый фильм гимн Женщине-матери, второй «Шал» (2012) – это посвящение поколению Отцов, а «Кенже» – детям/молодежи (2015).

Лента «Келин» вызвала неоднозначную реакцию зрителя. Это картина-притча, в определенной степени собирательный сложный сюжетный сплав из древнетюркских мифологических представлений о Великой Матери, являю-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

щейся людям в образе матери-волчицы. Это рассказ о людях, живущих как часть природы, когда первостепенными задачами было выжить, продолжить род. Мы не будем подробно пересказывать содержание, просто ограничимся очень краткой характеристикой основного сюжета.

Словно вне времени, в заснеженных алтайских горах живет маленькая тюркская семья, главой которой является Мать двоих сыновей. Она – шаманка и старается жить в полном согласии с Природой, олицетворяемой в фильме Волчицей. Старший сын приводит в дом Невестку, и жизнь с тех пор уже не будет прежней. Любовь, месть, страсть, ненависть, жизнь и смерть, – все это и еще многое другое составляет концептуальное ядро фильма.

Через всю кинокартину красной нитью проходят образы Матери-шаманки и Волчицы, которая время о времени мелькает в кадре. Она терпеливо ждет своего часа, и будучи воплощением самой Природы, пока живет своей жизнью. Один за другим погибают из-за невестки сыновья, но у Матери не поднялась рука отомстить беременной снохе. Приняв у нее роды, Мать-шаманка, осознав свое предназначение, отправилась ночью в горы, чтобы призвать Волчицу.

Воя на Луну как настоящие волки, шаманка воззвала к своей небесной покровительнице. Недавно оценившаяся Волчица позволила ей подоить себя, и это молоко стало первым, что вкусил новорожденный младенец. Женское молоко вперемешку с молоком Матери-Волчицы призвано было наделить человеческое дитя, сына Невестки, особой силой, наполнить его будущую жизнь смыслом, который многие поколения уже утратили.

Выполнив задуманное и оставив позади обиды, простив Невестку, защитив ее и дитя, Мать-шаманка передает ей свой шаманский посох и уходит в горы, где давно ждет ее Волчица, чтобы человек вернул то, что даровали ему духи в свое время, – жизнь. Мы видим здесь, что людям так же требуется защита и верное направление, и Волчица обязана выполнить свое предназначение перед тюрками.

В традиционном казахском фольклоре устойчиво бытуют легенды о волках-сырттанах, обладающих наибольшими способностями, кроме того «иногда волк выступает в качестве орудия или исполнителя фатальной судьбы» [7, 99]. Как бы не сопротивлялся человек, волк все равно исполнит предначертанное, проявив в полной мере все свои звериные повадки: хитрость, ум, умение выждать и беспощадность.

А.И. Мухамбетова об игре главной героини в этом фильме отзывается следующим образом: «Ее актерская игра в фильме «Келин» – фантастическая!... Турахан играет не только хранительницу рода, но и передает духовность наших предков. Она не просто символ, рисунок ее роли насыщен богатыми психологическими деталями и глубоким смыслом. Как она, словно волчица, воеет на Луну! Как она доит голубую волчицу! В этих эпизодах чувствуется, что мы – часть животного мира. И при этом величие человеческого духа передано ею минимумом средств» [8, 25]. Сама Мать-шаманка, в эпизоде о котором пишет А. И. Мухамбетова выступает в ипостаси Волчицы-прародительницы.

Анализируя, образ волчицы в этом фильме киновед Б.Б. Ногербек пишет: «начиная с самых первых кадров, на протяжении всего фильма из эпизода в эпизод в кадре появляется волчица...В финале кинокартины, родившегося на свет ребенка кормят не грудным молоком матери-невестки (Келин), а молоком той самой серой волчицы, которую специально для этого подоила сама свекровь (Ене). Таким образом, волчица в фильме «Келин» выступает как своего рода фольклорно-мифологический герой – молочная праматерь всех тюрков» [9, 2]. Фильм заостряет внимание на сакральной природе молока Матери, в данном случае – волчицы. Мировая культура изобилует примерами чудесного спасения и вскармливания культурных героев молоком волчицы – это римская мифология (братья-близнецы Ромул и Рем), древнеперсидская легенда о волчице, воспитавшей Кира и мн.др. Следовательно, и младенца в фильме «Келин» можно рассматривать в качестве будущего вождя? предводителя.

Картину «Шал» (каз. «старик») называют настоящим национальным фильмом. Сквозь историю главного героя – старика ткется философская ткань бытия, сформируется притча о Боге, природе и жизни. История шала – это история предательства, мести и прощения. Старик, указывая охотникам путь, предает волчицу, а она его прощает. Сюжет формирует вопросы, в каком состоянии находится наше общество? это эволюция или деградация? Осколки космического мусора в степи, фигурирующие в фильме, вопиют о варварском отношении человека к природе, о тлене и деградации человеческих сердец и душ [10].

В одной из сцен шал говорит, что его Бог – «Дала» (природа), что символически демонстрирует истинное понимание тенгрианцами вселенной. Это, впрочем, не мешает шалу противиться и обижаться на Бога. В сцене с огнем шал похож на шамана, а одинокое дерево с ленточками персонифицирует Мировое Древо – Байтерек. В последних кадрах фильма волчица олицетворяет образ матери-природы, суровой и великодушной.

Если в картине «Келин» система бинарных оппозиций имела характер противостояния сакрального и профанического пространства, то в фильме «Шал» акцент смещен к системе социально мотивированных оппозиций. Здесь детали быта и реалии разрушенного хозяйства с одной стороны, и гаджеты в руках ребёнка с другой. Одряхлевший Орлик (конь старика, символ былых побед и преуспевания), с другой – мощный джип.

Так же на разных сторонах онтологического и бытийного находятся мазар (погребение) золотоволосой Алтынай и МЧС, имена бразильских и мадридских футболистов и прозвища баранов и т.д. Так же противопоставлены бесильные войска и испытывающие чувство вины соседи, которые не смогли спасти Касыма, с одной стороны, и ощущение экзистенциальной вины старика (показал охотникам дорогу к логову волков, нарушив старозаветные истины) и искупление греха борьбой за жизнь, спасением родившегося ягнёнка Марадоны, остатков стада, – с другой [11].

Кинолента Серика Апрымова «Охотник» (2004) – тоже фильм-притча. В этом фильме основоположник «казахской новой волны» С. Апрымов, изменяя своим прежним художественным принципам, решительно переключает-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ся на создание фольклорно-метафорического кино. Тут три главных героя – мальчик, охотник и волк.

Мальчик уезжает в город. Возвратившись, мальчик узнает, что Охотник погиб, и мальчик занимает его место – цепочка не оборвалась, традиция продолжается. Об этом фильме Б. Р. Ногербек пишет: «мальчик, берущий уроки добра и ненависти у Охотника, ощущает свою слитность с землей, горами, волком, ему тесно в городе. Город рисуется как тюрьма, как зловещее место, подавляющая волю человека, его естественное стремление к свободе и независимости» [12, 40].

В иносказательной манере «волчью» тему продолжает и другой казахстанский режиссер Хуат Ахметов в фильме «Волчий след» (2009), где Большой наркопуть метафорично представлен в виде волчьего следа. Также в фильме Сламбека Таукела «Жеруйык – Земля обетованная» (2011) «временем волчьего воя» называет главный герой 30-е годы XX столетия, трагическое время, время последствий страшного джута. Это – фильм-благодарность казахстанских корейцев, немцев, турков, чеченцев, курдов и других народов казахскому Жеруйыку, ставшему им второй родиной.

В исследуемом нами контексте, нам кажутся важными кинокартины, повествующие о казахских *салах* и *серэ*. В казахской культурной традиции, отмеченные поэтическим даром *салы* и *серэ*, часто обладали зооморфными духами-покровителями. Так, фильм Булата Мансурова Тризна/ Құлагер (1973) повествует о легендарном казахском поэте и композиторе XIX века Ақан-Сері (Ақан-Сэре). Каждый в степи знал Құлагера – знаменитого скакуна акына. В основу фильма легла поэма Ильяса Джансугурова «Құлагер». Согласно сюжету, в степи совершается тризна по всеми уважаемому баю Сагынбаю, где по традиции устраиваются скачки – байга. Поэт Ақан-Серэ выставил своего любимого скакуна Құлагера. Казалось, победа обеспечена быстроногому скакуну, но подлый выстрел недругов и завистников сразил Құлагера.

С историей создания фильма, его судьбой и многими коллизиями, сопровождавшими Б. Мансурова в работе, можно ознакомиться в очерке В. И. Фомина [13], специально пребывшего для репортажа во время съемок фильма в Алма-Ату. Так, В.И. Фомин пишет, что режиссером образ главного героя Ахана-Серэ задумывался как бы в двух ипостасях – сам поэт и судьба его легендарного коня Кулагера, убитого во время байги. «Кулагер, – говорил Мансуров, – это не просто красивый конь, любимец Ахана-серэ. Кулагер – символ красоты и силы, это как бы рвущаяся к свободе сама душа поэта, живое олицетворение его самых возвышенных стремлений и чувств» [13, 4]. И прав, А. Липков, отмечая: фильм Мансурова насыщен метафорами [14], а одна из главных метафор киноленты – это представление Құлагера в образе «конь-судьба». Как и его подстреленный конь Құлагер на полном скаку, так и сам *серэ*, разочаровавшись в людях умирает в полном одиночестве – непонятый и сломленный.

Интересен своей глубиной семантической кодировки фильм Досхана Жолжаксынова «Біржан сал» (2009), созданный по сценарию известного традиционного исполнителя Таласбека Асемкулова. Фильм можно назвать кодом в коде, где немаловажное значение играет и анималистический код, пронизывающий фильм от начала и до конца.

Кинолента повествует о жизни и творчестве легендарного казахского акына и композитора XIX века Біржан-сала Кожағұл ұлы (1834–1897) и его соратников и друзей, не менее талантливых музыкантов – *салов-серэ*. Сценарист фильма называет Біржан сала «посденим великим трубадуром Степи, для которого красивая смерть на поле битвы осталась недостижимой мечтой» [15, 212].

474 С первых кадров фильма зритель погружается в самобытную атмосферу казахской традиционной культуры, где изображается сцена зимней облавной охоты *салов-серэ*. Волка подстреливают солдаты, и сцена с окровавленным хищником глубоко поражает сала. Символику данного кадра зритель понимает только в конце фильма.

Образы *сал-серэ* исследованы в трудах Е. Турсунова [16], где автор, относя их общей традиции разграничивает в двух основных моментах: одежде и манере поведения, а также репертуаре. Для первых свойственна «броская экстравагантность» и «вызывающая яркость», их репертуар гораздо разнообразнее, чем у *серэ*. Последним свойственна сдержанность, элегантность, развитое чувство такта, тонкий вкус и изящество.

Мы остановимся только на одежде, так как в одном из кадров фильма представлена встреча *сал-серэ*, приехавших в один аул. Салы шумно и весело спускаются на джайляу Қойлыбая в нарядных и экстравагантных одеждах: один одет в лебеда – белое одеяние с крыльями и головной убор с головой лебеда; другой – в образе рыси – шкура рыси с ее мордой; третий – в образе волка, четвертый – лисы, и пятый – в образе енота. При этом, *салы* виртуозно воспроизводят голоса этих животных. Думается, что зоообразы, воплощенные в одежде *салов* визуальное представление концепции нагуаля – животного покровителя, о котором мы уже упоминали в разделе «Исполнительские искусства», свойственной казахской акынской традиции.

Фильм драматичен и эмоционален, также как экспрессивна и глубоко трагична судьба самого Біржана, полная взлетов и падений, разочарований, зависти и интриг, приведших в конце концов к трагедии. В конце фильма представлена сцена последних дней жизни сала, объявленного безумцем собственными же родственниками. В этом эпизоде сал обращается с молитвой к Қойбас-ана.

В целом, образ Қойбас-ана – женщина с головой овцы, покровительница домбрового искусства есть некогда известный, но со временем почти забытый персонаж древнеказахского фольклора. Полагаем, что корни этого образа намного глубже, чем представится нам сейчас. В детстве акына Женщина «с овечьей головой» приходила к нему то ли во сне, то ли наяву и предлагала на выбор маленького Біржана домбру или плеть. Разумеется, акын выбрал домбру. И жизнь сала не была легкой, как и судьба любого истинного таланта. Трагичен конец сала. В последних минутах фильма Біржан сал, связанный арканом, умирает в одиночестве, как тот самый подстреленный и окровавленный волк в начальном эпизоде киноленты.

Не менее интересен, связанный с образом волка и фильм «Аншы бала»/«Мальчик-охотник» (2012) творческого дуэта Ерлана Нурмухамбетова и Бегар-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

са Елубаева. Фильм признан лучшим детским фильмом в рамках ряда международных фестивалей, удостоен Национальной кинематографической премии «Кулагер» – 2012 и мн. др. Это история о мальчишке по имени Камбар, обычном городском мальчишке, который, попав в аул, превращается в настоящего мужчину, вступив в неравную схватку с Волком. Момент встречи с волком предстает переломным в психологии Камбара, этот акт взросления стал решающим в его судьбе.

Сквозной темой в фильме Султанова Ходжикова «Кыз Жибек» (1971) является архетипический образ Лебедя. В основе фильма – народный эпос «Кыз Жибек», который повествует о трагической любви двух влюбленных красавицы Жибек и молдого батыра Толегена. На наш взгляд, зрительский успех фильма «Кыз Жибек» обеспечен не только архетипическим сюжетом вечной любви, прекрасным актерским составом, натурными съемками, яркими костюмами, но и чудесным музыкальным сопровождением. На протяжении всего фильма звучат кюи Курмангазы, Туркеша и Нургисы Тлендиева.

О творческих поисках Н. Тлендиева для этого фильма специалисты сообщают: «созданная композитором лейтмотивная характеристика главной героини (лейтмотивом Жібек выступает непревзойденная тема «Гэкку») подчеркивает её индивидуальный характер, расставляет акценты сюжетного плана, доносит до зрительской аудитории сюжетные детали и т.д.» [17]. Специально для этого фильма Тлендиев написал одно из своих знаковых произведений – кюю «Аққу» (лебедь). Образ лебедя проходит в «Кыз Жибек» красной нитью с первых минут киноленты – естественного лебединого клича – гә-гә-гә... до последней «лебединой» песни самой главной героини красавицы Жібек.

Удивляет одновременно своей простотой и глубиной фильм Гульшат Омаровой «Баксы» (2008). По сюжету фильма в современной реальности вдали от шумного города проживает народная целительница-бақсы Айдай, к которой на лечение съезжаются из разных уголков Казахстана. Но ее «место силы» приходится по вкусу богатому бизнесмену, силой пытающегося ее изгнать со святой земли предков.

С художественной точки зрения интересны живописные картины, коорый зритель наблюдает во время титров. В них словно раскрываются разные грани номадической шаманской вселенной, где особое символическое значение приобретают анималистические образы – белая и черная овца, жираф, рыбы и другие персонажи. Священные животные играют главную роль в камланиях шаманки, они – посредники и покровители. Согласно сюжету, в каждом конкретном случае бақсы использует и «свой» тип жертвенного животного – белую или черную овцу, кровь и шкура которых используется в целительской практике.

Важен для нас фильм Дамира Манабая «Кек» (2006), где повествуется о вражде двух племен, издавна населяющих земли Мангыстау: туркменского – жаумитов и казахского – адаев. Это история о том, к чему может привести слепая ярость и жажда мести. Поэтому и называется фильм – кек, что в переводе с казахского языка означает «месть».

Фильм основан на повести известного казахского писателя Абиша Кекильбаева «Кюйши». Согласно сюжету, молодого казахского *кюйши* (домбриста-сочинителя), враждующие с его племенем туркмены, подвергают его невыносимой пытке с верблюжьей кожей.

Суть пытки заключается в натягивании сырой кожи на голову пленника, который впоследствии теряет память и становится манкуртом (производное от «мун», т.е. становится слабоумным, выжить из ума и «курт» – червь, насекомое) [18, 10]. Подобный сюжет есть и в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день», где повествуется о казахской женщине Найман-Ане, которая после долгих поисков находит своего единственного сына потерявшим память манкуртом.

По мнению А. А. Опарина, выбор именно верблюжьей кожи является неслучайным и продиктован не только тем, что в тех краях много верблюдов. Ибо «верблюд – персонаж традиционного пантеона Средней Азии и Южной Сибири. Верблюд – транспортное средство шаманов и символ бубна, и именно в верблюжьем обличьи являются к гадалке и шаману их духи-покровители. Верблюжьи черепа и шерсть используются как универсальные обереги». Таким образом, надетая шапочка из верблюжьей кожи – *шири* (в пер. гнить, разлагаться) на голову человека, символизировала полное обладание злыми силами над ним [18, 10].

*Шири* здесь обруч, «манкуртовский, трансформированный в обруч космический, «накладывавшийся на голову человечества» сверхдержавами в процессе соперничества на мировое господство...», пишет Ч. Айтматов [19, 6]. Поэтому первоначально автор задумывал назвать свой роман «Обруч». Верблюд выступает здесь символом конца, смерти, своеобразным «виновником» духовной «смерти» одаренного небом человека. В случае с сюжетом «Кек» – молодого *кюйши*, ставшего манкуртом.

Завершить наш краткий обзор «анималстической» символики казахстанского игрового кино хотелось бы кинокартиной «Тюльпан» (2008) режиссера Сергея Дворцевого. Фильм – творение совместного казахстанско-российского производства. По сюжету, бывший моряк – молодой парень Аса возвращается в родные края (Южно-Казахстанская область), где живет у замужней сестры. Вся семья занимается животноводством.

Аса мечтает стать чабаном, но для этого надо жениться, чтобы согласно установленному административному порядку получить стартовое поголовье овец. А на всю округу в пятьсот километров только одна девушка по имени Тюльпан, семья которой считает Асу неподходящей партией, а сама Тюльпан (которая, кстати, практически ни разу не появляется в кадре) отказывает ему, выдвигая смешную и обидную причину – лопухость потенциального жениха.

Ни разу не видя Тюльпан, но остро ощущая ее присутствие везде вокруг через звуки и краски родной земли, Аса влюбляется в девушку, образ которой навечно отождествляется у него с его мечтой, родиной и стремлением вернуться к своим корням, своему «Я». Конфликты в семье (для зятя Аса – обуза), невозможность получить заветное стадо (Аса все еще не женат), раз-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ность взглядов на жизнь с другом (парень «Бони» мечтает вырваться из периферии в город) и, наконец, отказ самой Тюльпан, могли бы сломить Асу, что почти и случилось. Но пыльная, высохшая земля казахского мелкосопочника, невозможные степные горизонты и словно затерянные между всем этим люди и животные (бараны, верблюды, собаки) становятся для Асы целительным источником силы и мужества.

Аса смог впервые в жизни смог принять роды у отбившейся от стада овцы, и новорожденный ягненок стал для отчаявшегося парня маяком во тьме, новой надеждой и знаком верно избранного жизненного пути. Как и по-детски корявый рисунок тюльпанов-цветов на изнанке воротничка флотской рубы, так и невидимая, но существующая где-то девушка-Тюльпан, – все это стало для парня, мечтающего стать чабаном, символом обновленного степного сознания, частью его жизни и судьбы.

Последний эпизод картины напоминает аллегоричный образ Тенгри (2008) художницы А. Менлибаевой, где тюркский Бог представлен в образе казахского мальчика-подростка в трико китайского производства «Adidas» с голым торсом, держащим на руках ягненка. «Типичный» мальчик из современного казахского аула нежно обнимает ягненка, уподобляясь Творцу. На наш взгляд, такова и трактовка эпизода с ягненком в фильме «Тюльпан». В образе будущего чабана Асы воссоздается символика Небесного Отца-Тенгри – создателя всего живого на земле.

Анималистические образы в кино явно или опосредовано присутствуют с самого начала формирования отечественного кинематографа. За несколько десятков лет уже пройден непростой путь от классического натурализма (с прямым введением в кадр животных и птиц, играющих значимую роль в жизни и быте казахов) до уровня метафорической символики, где через семантику священных для кочевников животных и птиц современным образным языком раскрываются фундаментальные натурфилософские представления кочевников-казахов о природе и вселенной, в том числе и анималистический код.

**Анимационные фильмы и степной бестиарий.** Мир животных и птиц – самые близкие детскому восприятию мотивы, органично вписывающиеся в юное сознание и во многом формирующие ядро уже «взрослой» психологии.

Так как в основном, мультипликация опирается на «детский» фольклор – сказки, легенды и т. д., то животные и птицы – неперенный элемент киносюжетов. Тем более, что степной фольклор практически основан на различных видах зоолатрии.

Первый казахстанский мультипликационный фильм Амена Хайдарова «Почему у ласточки хвост рожками?/Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» (1967) создан по мотивам казахской народной сказки. Это – известный сюжет, вероятно, знакомый каждому взрослому казахстанцу. Дракон – повелитель казахских степей стар и дряхл, и ему для жизни нужна самая сладкая кровь. На ее поиски отправляется верный слуга злодея – комар, который обнаруживает, что самая сладкая кровь у младенца.

Хрупкая ласточка, распознав злой умысел, бесстрашно вступает в борьбу за спасение жизни маленького мальчика. В борьбе за кровь младенца дракон вырвал у ласточки из середины хвоста несколько перышек и, рухнув на землю, ударился о камень и испустил дух. С тех пор у ласточки-спасительницы хвост «рожками», а казахи еще больше чтят и любят ее.

Образы злого дракона, подлого комара и бесстрашной ласточки «родом» из древней степной мифопоэтики, формировавшейся на пересечении множества евразийских культурных традиций. В каждом из этих и других персонажей, живущих в мире мультфильма, закодированы многовековые представления людей об окружающем их мире.

Сюжет о происхождении раздвоенного хвоста ласточек характерен для многих народов мира, и в целом, мотивы тут идентичны. Ласточка – символ Верхнего мира, готова жертвовать собой ради невинной человеческой жизни, и здесь мы сталкиваемся с архетипической традицией женского самопожертвования для продолжения рода. Женщины и девушки, превращающиеся в ласточек, – универсальный сюжет в мировом фольклоре.

Другой мультипликационный фильм Амена Хайдарова «Ақсақ Құлан» / Хромой Кулан (1968), создан по мотивам народной легенды о происхождении отверстия на деке домбры. Мы уже обращались к этому сюжету в подразделе «Исполнительские искусства», где анализировали символику народного кюя «Ақсақ Құлан». Согласно легенде, хан обещал залить горло свинцом того, кто сообщит ему злую весть. Так кнүйши с помощью домбровой мелодии сообщает отцу горькую весть о гибели царевича в охоте на құланов – степных лошадей.

Хан держит слово и велит залить «виновнице»-домбре «горло» свинцом, отчего и появляется привычное нам отверстие в деке. Образ хромого кулана сопрягается с символикой смерти за бесцельное насилие над силами природы и непослушание перед заветами предков. За охоты ради забавы придется платить своей жизнью, – вот сему учит степная старинная легенда.

Продолжение темы необдуманной охоты и последующей за ней неминуемой кары Природы становится смысловым стержнем мультфильма Адая Абельдинова «Аңшы/Охотник» (2010). Мультфильм «Аңшы» совместный проект «Казахфильма» и студентов Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, выполненный в формате дипломного проекта.

Согласно сюжету, Охотник – главный кормилец аула, жители которого восхищаются и уважают его. Но слава и гордыня затуманили разум Охотника, и он стал охотиться без разбора. Конец человеческой жадности и безумию может положить только сама природа. В обоих мультфильмах мы наблюдаем несоблюдение охотниками традиционного степного регламента охоты – древнего неписанного закона кочевников о запрете убивать зверей и птиц сверх меры необходимости.

О других особо почитаемых в степи животных повествуется в ленте Махсута Жаримбетова «Сага о сайге» (2006) и «Сага о сайге – II» (2008). Последний признан лучшим мультипликационным фильмом в номинации «Программа для

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

детей и юношества» на Международном экологическом телевизионном фестивале «Спасти и сохранить», проходившем в городе Ханты-Мансийск (Россия).

Фильм задуман режиссером как часть международной экологической программы «SOS-сайга». Это анимационная лента поднимает проблему сохранения популяции диких сайгаков. Сегодня, как никогда прежде, перед нами встает проблема сохранения и увеличения поголовья этих уникальных степных животных. Поэтому проблема по спасению сайги является международной.

Этот фильм – одна из возможностей не только воспитания современной молодежи средствами искусства, но и попытка привлечь внимание широкой общественности к проблеме сайгаков. Главными героями являются Ча и Та – маленькие сайгачата, которых сразу после рождения ожидают разные опасности: с одной стороны – стая свирепых волков, с другой – браконьеры. По большому счету между первыми и вторыми нет абсолютно никакой разницы.

Интересен и мультипликационный фильм Артура и Игоря Краус «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» (2014). Этот фильм создан по одноименной древнеказахской поэме XIII–XIV вв. о трагической любви прекрасной Баян Сулу и отважного Қозы Көрпеша. Анимационный фильм создан в формате 3D. Мы не будем пересказывать весь сюжет фильма, а остановимся только на начальных сценах ленты, которые повлекли за собой и все последующие трагические события. С первых минут ленты изображается охота давних друзей на волка, где Сарыбай подстреливает зверя, который на самом деле оказывается злой и мстительной колдуньей-старухой – Жұмбақ кемпір. Ее проклятие распространяется не только на самого Сарыбая, который вскоре и погибает, но и на всю его семью.

Примечательно кукольная картина Е. Абдрахманова «Как Барашек и Тушканчик добро искали» (1981). Эта сказка о том как глупый Барашек, «в поисках своего счастья пробежавшем мимо добрых дел, нежном, внимательном к окружающим Тушканчике, обретшим верных друзей» [20, 866]. Фильм характеризует разнообразие изобразительно-пластических решений, и конечно же традиционный драматургический прием, прием экранного повествования, когда авторами фильма умело используется классическая форма фольклорного рассказа.

Аллегоричен фильм Батырхана Дауренбекова «Қошқар мен Теке /Баран и Козел» (2009). Два главных героя – баран и козел уходят из родного дома в поисках новой счастливой жизни. Только пройдя через огромные трудности на своем пути, они понимают, что настоящее счастье – это жизнь на родной земле.

В фильме присутствует сквозной персонаж и, на первый взгляд, не связанный с основным сюжетом напрямую. Это – навозный жук, который все время катит свой шарик. В мировой культуре именно навозный жук – символ ученика и его пути к мудрости. Следовательно, путь главных героев настоящего мультфильма барана и козла – это путь к мудрости, к истине.

В 2012 году режиссер представил широкой публике и продолжение – фильм «Қошқар мен Теке – II», который повествует о других, не менее поучительных приключениях двух закадычных друзей.

Мы можем с уверенностью утверждать, что в жизни современных казахстанцев анималистический код по-прежнему занимает особое место. Да, это выглядит иначе, и, возможно, не в такой степени, как в старину, однако мы также нуждаемся в защите и одобрении наших пращуров и сил природы, как и сотни лет назад. Из нашей этнической памяти еще не исчезли реликты глубокой и чистой веры в нерасторжимость природы и человека, единство целей и путей их достижения.

Сначала сказки и мультфильмы, потом серьезные книги и фильмы, – все это формирует и возвращает часто даже внешне не очевидную связь между нами и окружающим миром, а животные и птицы здесь, так же как и ранее, выступают проводниками и защитниками.

\*\*\*

Как дополнение к основной теме, хотелось бы выделить десятиминутный документальный фильм казахстанского режиссера Алексея Каменского «Қымыз мұрындық» (2016), снятый на основе полевой экспедиции, организованной в рамках проекта Международного информационного сетевого центра НКН в Азиатско-Тихоокеанском регионе под эгидой ЮНЕСКО (ИЧКАП, Сеул) «Видео-документирование НКН в странах Центральной Азии».

Целью тут являлось исследование, документирование, фото- и видеосъемка различных проявлений культа коня: от петроглифов эпохи бронзы (урочище Теректы Аулие) до цикла традиционных обрядов современных казахских коневодов – «*бие байлау*», «*айғыр косу*» и «*қымыз мұрындық*» в селе Терсаккан Улытауского района в апреле-мае 2016 года.

Этот маленький фильм можно назвать во многом уникальным, так как тут, возможно, впервые привлекается внимание широкой общественности к важным граням национальной культуры, в частности – истокам и специфике степного культа коня от эпохи бронзы до современности. Заметим также, что местом съемок стали степи Центрального Казахстана – Жезказганско-Улытауского региона, где коневодство до сих пор является одной из основным жизнеобеспечивающим занятием жителей региона.

Итак, исследованные нами особенности бытования анималистического кода в современной визуальной культуре на материалах отечественного кинематографа, позволяют нам сделать некоторые выводы. Сегодня казахстанский кинематограф заслуженно имеет прочные позиции в Центральной Азии. По этому поводу известный киновед Абикеева Г. О. пишет, что в конце первого десятилетия независимости, а точнее, с 1998 года кинематографисты обратились к проблеме формирования своей идентичности, выявлению национального хронотопа – художественного представления о времени-пространстве, традиционном для автохтонной культуры. В этот период в кинематографе начала формироваться новая система образов – «дом» – «семья» – «нация» – «родина», существенно отличающаяся от существовавших ранее [21].

На наш взгляд, существенное значение здесь отводится анималистическим образам. В большинстве кино- и анимационных картин особую роль играет



### **РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА**

Волк/Волчица. Будучи диким животным, Волк символизирует дикую природу и чистоту сознания. Среди домашних животных бесспорно высокое положение занимают Кони, Верблюды и Бараны/Овцы. Самые важные «человеческие» символы, – они незримо сопровождают людей от рождения и до смерти. Священные птицы – Лебеди и Ласточки как воплощения женского начала по-прежнему необходимы нам, уравновешивая «мужскую» сущность человека – охотника и воина.

Мы рискнем озвучить наше мнение, что современных казахстанских режиссеров можно смело назвать в определенной степени анималистами, ведь «самыми первыми художниками на земле были именно анималисты. Изображая на стенах пещер различных животных, человек познавал не только зверей, но и себя самого, ведь «...все мы из одного племени...» [1]. Казахские режиссеры стремятся раскрыть через самих себя человеческую суть, надежды и искания, обращаясь для этого к образам священных животных и птиц.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Баева В. Умная анималистика: игровая наука в кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pere meny.ru/blog/12410>. Дата обращения 06.08.2017.
2. Кенжебаев Г. К., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. и др. Артобразование: учебник для вузов. – Алматы: КазНПУ им. Абая «Ұлағат», 2014. – 546 с.
3. Султанова М. Э., Михайлова Н. А. Волк в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии. // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. – 2013. – № 3. – Том 2. – С. 135–144.
4. Кулсариева А. Т., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Шаманская вселенная кочевников Центральной Азии: волки и волчицы. // Материалы Международной научно-практической конференции «Феномен номадизма в культуре, литературе и языковой коммуникации: философские, семиотические и антропологические аспекты». – Варминско-Мазурский университет в Ольштыне, Гуманитарный факультет (Польша). – 2017. – С. 47–51.
5. Дядюченко Л. Б. Толомуш Океев. – Бишкек: ЖЗЛК, 2005. – 374 с.
6. Ногербеков Б. Фильм – трактат. // Новый фильм. – 1973. – № 24. – С. 2.
7. Кондыбай С. Казахская мифология. – Алматы: Изд-во «Нурлы Алем», 2005. – 272 с.
8. Мухамбетова А. И. Лучшие женские роли 2009 года. // Территория кино. – 2009. – № 11–12. – С. 24–26.
9. Ногербек Б. Образ волчицы как тюркского мифологического героя в современном игровом кино Казахстана» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dasturbk.kz>. Дата обращения 06.08.2017.
10. Борецкий О. «Шал» достоин выдвижения на «Оскар» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://forbes.kz>. Дата обращения 06.08.2017.
11. Уразаева К. Б. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермака Турсунова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.viaevrasia.com](http://www.viaevrasia.com). Дата обращения 06.08.2017.
12. Ногербек Б. Р. Фольклорные традиции в казахском кино. // Санат. – Ташкент, 2010. – № 1. – С. 38–40.
13. Фомин В. И. Тризна. / В кн. Пересечение параллельных. – М.: Искусство, 1976. – 360 с.
14. Липков А. Сказания – иносказания. // Искусство кино. – 1988. – № 10. – С. 72–76.
15. Асемкулов Т. Сочинения в 5 т. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2016. – Т. 3. – 398 с.
16. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 322 с.
17. Мусахан Д. Музыка из легендарных фильмов: «Қыз Жибек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dalatunes.kz>. Дата обращения 06.08.2017.
18. Опарин А. А. Манкурты – наследие жужанского ханства // Обзор мировых вопросов. – 2012. – № 3. – С. 10–15.
19. Айтматов Ч. Т. Вся правда, девять лет спустя...// Айтматов Ч. Т. И дольше века длится день («Белое облако Чигисхана»); Лицом к лицу. – Бишкек, 1991. – С. 6.
20. История казахского искусства: в 3-томах. – Алматы: «Арда», 2009. – Т. 3. Искусство Казахстана нового и новейшего времени. – 896 с.
21. Абикеева Г. О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2010. – 47 с.

## 3.4 ТРАДИЦИОННЫЕ АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА 1930–2000-Х ГОДОВ

**Введение.** История казахской живописи насчитывает около ста лет, с момента появления этой новой художественной практики в 20-х годах XX века, но несмотря на столь краткий в историческом масштабе срок, является сложившимся феноменом, со своими узнаваемыми мотивами, приемами и спецификой школы. Анималистические образы занимают в живописной тематике казахских художников с 1930- до 1990-х годов значительное место.

При этом анималистический жанр, в школе казахской живописи не стал отдельным и самостоятельным. Но мотивы и образы животных имманентно присутствуют в общем художественном пространстве, как неотъемлемая, базовая составляющая архетипической национальной картины мира. В этих образах, стилистика и формат которых меняется на разных этапах развития национальной живописной школы, сконцентрированы важнейшие мировоззренческие и философские концепты казахской культуры. Генезис и развитие анималистических мотивов и образов неотделимы от процессов становления и эволюции казахской живописной школы вообще.

Философия традиционного национального миропредставления построена на единстве, неразделенности мира природы и человека, на включенности их в общее космологическое пространство, в котором все – живое и одушевленное. Анималистические образы в традиционной культуре казахов занимают едва ли не центральное место, без них немыслима жизнь человека. Поэтому и в музыкальном искусстве (кюи и песни), и в декоративно-прикладном (орнаменты баскуров, текеметов, узоры ковров) – анималистические образы и мотивы встречаются часто, проявляются ярко и сохраняют «живую историю безмолвно ушедших тысячелетий». Стоит только вспомнить самые древние кюи-легенды с названиями птиц и животных – «Акку» (Лебедь), «Каз» (Гусь), «Нар» (Верблюд), кюи о хромоногих существах и несчастной охоте – «Аксак кыз» (Хромая девушка), «Аксак кулан» (Хромой кулан), кюи-плачи об утонув-

ших детях и детенышах зверей – «Жорга аю» («Медведь-иноходец»), «Зарлау» (Плач), «Жетым кыз» (Девочка-сирота) и др.

Здесь образы животных одушевлены и получают глубокое философское осмысление. Без них немислимо существование человека, а значит и сохранение национальных кодов.

Именно в анималистических образах выпукло представлены важнейшие мировоззренческие установки и парадигмы национального сознания казахов. Существовавший с древнейших времён у древних тюрков дуализм неба и земли, был неразрывно связан с третьим компонентом – человеком, который изначально мыслился как посредник между этими космическими силами, как земной проводник воли Неба [1, 65]. Концепции природы и человека в казахской культуре вообще и в живописи в частности образуют единую, неразрывную систему. Образы природы и человека в казахском искусстве едины, имманентны друг другу.

*У истоков.* В период становления казахской живописной школы был задан нарративный, реалистичный вектор ее развития, который обозначился в творчестве Н. Хлудова и А. Кастеева. Характерные для Хлудова картины-этюды, написанные с натуры, на пленэре, это в большинстве своем пейзажи, в которых образы животных присутствуют фрагментарно.

Сходные анималистические мотивы у Кастеева и Хлудова получают совершенно различную интерпретацию. Образы животных в пейзажах Хлудова представлены как исключительные, выразительные фрагменты природы. В его творчестве большое количество натуральных наблюдений за отдельными элементами окружающего мира: и особое место здесь занимает серия животных. Довольно крупные композиции с отдельно представленными фронтально расположенными, чуть ли не в натуральную величину фигурами животных, как, например, в этюдах «Баран», «Овца», «Свинья» (хранятся сегодня в частных коллекциях). Это его обращение к анималистическому жанру носит почти документальный характер, образность которого – в максимальном реализме и сходстве с натурой.

Гораздо больший интерес в художественном плане представляют живые этюды, написанные им по непосредственным впечатлениям от многочисленных научных этнографических экспедиций, проводимых Русским Географическим обществом, членом которого был Николай Гаврилович. К лучшим образцам этого периода относится «Мальчик на быке» (ГМИ им. А. Кастеева), которая была написана в самый плодотворный период его творчества 1900-1920-е годы, время его творческой зрелости, когда накопленный разнообразнейший натуральный материал позволил художнику качественно изменить выразительный строй произведений – от конкретно-детализированному к обобщенно-образному.

Живопись Хлудова носит интимный камерный характер. В этом произведении композиционная структура имеет сходство с приемами так называемых лубочных народных картинок. Лубочное начало проглядывает не только в особой организации живописного пространства, в выраженной уплощен-

ности (как следствие – упрощенности) и фрагментарности изображаемого, в умении видеть каждый предмет отдельно, увлекаясь конкретной формой, прописывать его как бы на фоне, не вписывая в общее пространство картины. Но главное, что объединяет народные картинки и полотна Хлудова – это их общая «проникновенность и восторженность».

Образы животных в творчестве Хлудова – это фрагменты природы, органично существующие в собственной обособленной форме, как и лубочная картина. Об осязаемой связи с лубком свидетельствует и колорит его картин, построенной на мягких, сближенных, «натуральных» сочетаниях, стремящихся как можно точнее соответствовать природе в ее реалистическом понимании.

Такая своеобразная художественная дескрипция «простодушной убедительности», стремление к упорядоченному живописному изложению, к нарративному разъяснению ярко проявится в живописной манере А. Кастеева. Образ мальчика на быке в картине Хлудова – источает уверенность и спокойствие, потому что в этом цельном, сбалансированном композиционно и колористически полотне зримо возникает картина мира-дома. Внешне статичная композиция «Мальчика на быке» полна живых эмоций, которые одушевляют образ.

Анималистические образы в творчестве Абылхана Кастеева имеют другую семантику, которая тесно связана с архетипами национального сознания. Например, в одной из ранних работ Кастеева «Доеение кобылиц» (ГМИ им. А. Кастеева) – фигуры лошадей занимают центральное место в композиции картины и становятся смыслообразующим ее элементом. В этом небольшом по размеру произведении на самом деле сконцентрированы многие очень важные черты живописной манеры Кастеева и свойства его художественного мышления: лаконизм и выразительность композиционных и колористических решений, статичность и горизонтальность формата картины, фронтальность персонажей.

Трехчастное горизонтальное деление пространства картины подчеркивает единство и родство мира природы и человека. Фризовой лентой крупно на переднем плане картины выстроились фигуры лошадей параллельно плоскости холста. Чуть поодаль вторят им очертания юрт. Они дистанцированы друг от друга, и эта дистанция создает общий ритм – спокойный и величественный. Лента юрт венчает горизонт, и этот образный прием подчёркивает их значимость, важность, как одного из основополагающих элементов человеческого мира. Каждая юрта отличается от другой тонально и по размеру, в их очертаниях нет монотонности, но есть некое единство, которое обнаруживается и в фигурах коней, и в силуэтах далёких снежных вершин, и в пятнах, клубящихся на небе лёгких и быстрых облаков.

Трёхчастное горизонтальное деление подчёркивается не только линейной конструкцией, но и выражено тонально. Самые насыщенные цветовые пятна образуют определённый ритм – фигуры лошадей – выше и параллельно им – основания юрт – ещё выше – просветы яркой синевы неба между облаками. Этот пульсирующий ритм придаёт, казалось бы, абсолютно статичной работе внутреннюю динамику, делает её живой, дышащей. Удивителен в своей простоте и точности колорит этой работы. Сдержанность цвета – не от робости

и нерешительности художника, а от стремления выразить красоту в обыденном, в неприукрашенном моменте жизни.

Если в творчестве Хлудова анималистические образы – это отдельные фрагменты природы, а природное пространство всегда предстаёт как бы тесным, зажатым, то в полотнах Кастеева образы животных – неотъемлемая часть природного мира, который всегда одушевлен. Не просто природное пространство вообще, а пространство мира человека; оно разворачивается во всей своей необъятной шире. Для Кастеева картина мира складывается из отдельных, но важных элементов, среди которых образы животных – и река, и камни, и деревья, и каждая травинка – равноправные, обязательные составляющие части общего универсума, не мыслимые по-отдельности.

Одно из самых выразительных зрелых пейзажных произведений А. Кастеева – «Долина Таласа» (1970), картина, просто источающая ощущение безграничности простора, пространства, вмещающего в себя всю целостность мира природы, который трактуется здесь как органичная жизненная среда человека. Поэтому, включая в панорамное полотно «Река Талас» мчащийся грузовичок, мастер акцентирует своё внимание не только на узнаваемых универсалиях степной ойкумены, но и на ярких приметах нового ритма времени.

По масштабу эти миры – степи-универсума и сиюминутного момента, происходящего здесь и сейчас, контрастируют, подчеркивают и дополняют друг друга. Масштабная несопоставимость не делает их менее привлекательными для живописца. Кастеев не может обойтись без этого энергичного грузовичка в центре композиции, как и без фигур людей, коней, овец, верблюдов. Все они – фрагменты, россыпью разбросанные в пространстве картины. Но фрагменты, важные, необходимые, одушевляющие полотно.

В творчестве Абылхана Кастеева анималистические образы и мотивы занимают существенное место. Ни один его пейзаж не обходится без изображения животных. Чаще всего это домашние животные, верные спутники человека кочевого мира – кони, овцы, собаки, коровы, верблюды. Чаще всего это не отдельные изображения животных, а – целые отары, тучные стада, символизирующие благополучие и процветание. Но в сценах охоты это и дикие животные – лисы, волки, хищные и охотничьи птицы (беркуты, соколы).

Образы эти Кастеев трактует максимально реалистично, включая весь свой опыт наблюдений за жизнью природного мира. Программой работы в творчестве мастера является «Долина Таласа», как по размеру, так и по масштабу замысла. Это произведение – одно из самых привлекательных живописных произведений не только в творчестве Абылхана Кастеева, но и в изобразительном искусстве Казахстана вообще. Огромный, бесконечный, необозримый и обитаемый мир представлен на достаточно большом (69,5x299) панорамном полотне. Повсюду, куда проникает взгляд зрителя – табуны лошадей, отары овец, фигуры людей.

Пространство этой картины невозможно обозреть целиком ни при каких обстоятельствах, как невозможно это сделать в пространстве живой казахской степи. Её подчёркнуто вытянутый, горизонтальный формат задаёт неспешное движение взгляда зрителя вдоль холста. Полное отсутствие торопливости, суеты возникает в картине, несмотря на множество движущихся объектов. описа-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ние-повествование ведётся слева направо. Лошади и коровы, мирно пощипывающие травку в глубине пространства, олицетворяют вечную неизменность традиционного национального уклада жизни.

Мир в этом полотне поражает своей масштабностью, величием и спокойствием. Эта работа – не просто жизнеописание – это всеобъемлющая концепция природы А. Кастеева. Главная движущая сила, источник энергии и композиционный центр всей картины – сама река. Долина – её отражение, продолжение. Река на холсте образует выразительную текучую линию, с двух сторон уходящую, пропадающую, растворяющуюся в бесконечности. У нее, как и у мира нет начала и нет конца. Плавный, неспешный, характер движения реки сообщает пейзажу почти человеческие черты – умиротворенность и доброту.

Природа в живописи Кастеева не холодная, отстраненная субстанция, а среда обитания человека, его мир. Мир этот прост, ясен и прозрачен. Земля и небо делят пространство картины пополам. Обе стихии формируют пространство по-разному. Свободная от всяких частностей ширь неба усиливает динамичную энергию многочисленных фрагментов земной поверхности. Река одинаково ласково принимает в свои воды овец, пришедших на водопой, и купающихся мальчишек. Этот бесхитростный быт и простые радости становятся ёмким отражением времени. Точнее, его видения, понимания действительности в рамках социалистической утопии. Спокойно спускающийся со склона всадник-пастух, направляется к стаду коров. Он виден со спины, и потому выглядит не конкретным, а типизированным персонажем, как и все остальные герои картины.

Его фигура образует выраженную симметрию машинам; центром этой симметрии является человек с посохом, сидящий на пригорке, за спиной которого – отара овец, приближившаяся к долгожданной прохладе воды. И хотя отара располагается в глубине пространства картины, а человек с посохом – на самом первом плане (он занимает положение доминирующее, ближе всего находится к плоскости холста), их совмещение, своеобразное наложение (отары и фигуры человека) – далеко не случайный, но продуманный композиционный приём, позволивший художнику ещё раз подчеркнуть единство всех элементов человеческого мира, в традиционном национальном контексте.

Именно через фигуру главного персонажа открывается зрителю пространство картины. Он никуда не торопится, курит сигаретку, у ног расположилась большая лохматая собака с пушистым хвостом. Взгляд собаки, направленный на зрителя, как бы приглашает нас включиться в совместное созерцание. А лицо пастуха (с узнаваемыми чертами самого Абылхана Кастеева) – устремлено вдаль. Он погружён в эту мирную стихию, почти растворяется в ней, становится её частью.

Поражает способность Кастеева поднимать бытовое до бытийного, уметь осознать привычные, сиюминутные ежедневные моменты как моменты вечности, из которых составляется ткань жизни. Мир его картин – древний и юный одновременно, вечно обновляющийся.

*Продолжая путь.* В середине 1950-х годов начинается новая страница в казахской живописи, которую открывают Народный художник Казахстана М. С. Кенбаев и народный художник СССР К. Т-Б. Тельжанов. Анималистические образы этого периода формально трансформируются, но продолжают занимать важное значение в национальной концепции природы и человека.

Это поколение, получившее профессиональное художественное образование в лучших профильных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга, вернулось домой, вооружённое навыками реалистической советской живописи, самый востребованный художественный метод которой, импрессионизм, прочно утвердил свои позиции. Они вернулись домой, полные энергии и грандиозных замыслов, осуществив их вскоре в работах, составляющих сегодня золотой фонд казахского изобразительного искусства.

Со страстью и дерзостью, свойственной молодости, они ставили перед собой новые концептуальные задачи. Решая их, совершали открытия. Казахская пейзажная живопись этого периода эмоциональна и многоголоса. Первостепенное значение обретали темы национальной самоидентификации. Впоследствии подхваченные художниками-шестидесятниками, у которых эти темы получают развитие в другой, условно-символической интерпретации.

Поиски образов, выражающих архетипические черты национального сознания, происходили в русле трансформации реалистического повествовательного видения живописцев старшего поколения, обогащали его «эпико-романтическим пафосом». Образ советской родины персонифицируется в их произведениях в образ своей горячо любимой казахской земли. Здесь художники черпают энергию и идеи. Их творческие устремления совпали с начинающимся периодом «оттепели». Что сыграло свою положительную роль в том, как сложились их судьбы.

К особенностям структурных композиционных решений полотен М. Кенбаева относится укрупнённость фигур и приближенность их к плоскости холста. Такая конструкция переводила ракурс с всеохватности (например, кастеевской) на определённым образом выраженную камерность, домашнюю упорядоченность пространства природы. Степь в работах Кенбаева «Песнь чабана» и «Беседа» – это, прежде всего дом, образ дома, как места, где человек чувствует себя полностью защищённым, свободным и естественным. Именно благодаря подчёркнутой художником, уютной «обжитости», степное пространство в его пейзажах трансформируется в символ родного, «своего» места.

Этот постулат, выраженный с искренней пронзительностью, звучит выражением любви к своей родине, к своей земле. Высокое понятие Родина в работах Кенбаева обретает личностное, человеческое звучание. Созданию этого образа способствуют и образы животных, которые всегда сопровождают кочевника. Главный анималистический образ в творчестве Кенбаева – конь, лошадь. Этому посвящено его самое знаменитое полотно «Ловля лошади».

«Ловля лошади» превратилось сегодня в визитную карточку, узнаваемый логотип творчества не только самого художника, но и казахской живописной школы в целом. Это полотно хранится в экспозиции Государственной Третья-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ковской галереи в Москве. В нём аккумулируются ментальные константы казахского мировидения, в нём заложены магистральные векторы дальнейшего развития казахской живописи, с её тяготением к орнаментальной яркости и пластичности форм, с её стремлением к углубленной образности через иносказание, символическую метафору. Наконец, в нём эксплицируются концептуальные отношения между миром природы – внешним и человека – внутренним. Работа имеет многоуровневое прочтение, благодаря своей образной насыщенности и универсальной открытости символов.

М. С. Кенбаев – художник, рано сформировавшийся и очень цельный в своем неуклонном стремлении уловить, обнаружить гармоничность природы и человека, как единой жизненной силы. Ему исполнился 31 год, когда он завершил работу над самым значительным и зрелым своим полотном «Ловля лошади». «Скакуна удивителен бег, На горах ослепителен снег» – строки из эпической поэмы «Қобланды-батыр» [2, 81] прямо соотносятся с выдающимся живописным произведением М. С. Кенбаева «Ловля лошади». Это полотно знаменовало переход живописца на другой, более выразительный художественный уровень. Яркость, пластическая заострённость, прочувствованная декоративность условно-символической формы эксплицируют национальные архетипы, но их трактовка предстаёт в новой тональности.

Композиционная структура наполняется здесь иным ритмом и содержанием. Безбрежное степное море на первом плане теперь вибрирует и пылает. Радужный перелив весенних трав пульсирует всеми огненными оттенками под лучами закатного солнца. Резкие движения коней и всадников, резкие границы между светом и тенью на склонах гор, графичные очертания вершин сообщают энергичный характер пространству картины. Теперь перед нами жизнь, полная страсти, драматизма. Оранжево-золотой самый активный и сиренево-синий – два сложных дополнительных цвета, холодного и тёплого оттенков, встречаясь, образуют чёткие внятные границы.

Горы с их выразительно заострёнными линиями силуэтных изломов, степь, с её горящей огненной окраской – всё это теперь пространство, где разворачивается драматическое действие. Не осталось ни тени от спокойной умиротворённости «Беседы». Пафос восторга, движения, избытка сил и чувств, активной, молодой энергии пронизывает это произведение. Все три фигуры коней зафиксированы в полёте. Они схвачены даже не бегущими, но парящими. Это метафорическое выражение самого духа свободы, без которого немислим кочевник. Сложные пространственные движения летящих коней стилизованы, декоративно преобразованы. «Ловля лошади» – один из мировых шедевров изобразительного искусства.

В дальнейшем творчестве М. С. Кенбаева декоративная условность будет занимать всё большее место. Увлечённость стилизацией приведёт художника к занятиям монументальной живописью, в которой Кенбаев также достигнет высоких результатов. И в монументальной живописи анималистические образы и мотивы будут использоваться художником широко. Например, монументальное настенное панно, украшающее фасад гостиницы «Есік» в Алматы, ставшее на сегодняшний день бережно сохраняемым раритетом.

Для всех работ Кенбаева характерно особое музыкальное звучание, проявляющееся подспудно, ненавязчиво, но осознаваемое тем яснее, чем дольше длится созерцание полотна. Каждая живописная картина наполнена мелодичными ритмами, то энергично быстрыми и темпераментно отрывистыми как казахские күйи, то протяжно-длинными тягучими напевами народных песен.

В «Беседе» достигнута удивительная гармония между внутренним миром – человека и внешним – природы. Архетипическое национальное понимание концепций природы и человека здесь обнажено. Тот особый космизм, ощущение связи всех элементов мира, осознание собственной причастности к вечной красоте природы – существенные черты ментальности кочевников, заключены Кенбаевым в простую форму жанровой картины. Прозаичность и обыденность сюжета уходят на второй план, перестают быть видимыми, исчезают, так как эмоциональная импрессия картины захватывает зрителя, включает его в свою атмосферу.

Композиционное решение полотна (асимметрия, наличие свободного пространства перед всадниками по ходу их движения) сообщает работе гуманистический пафос, утверждает характер этой живописи, как оптимистический, с ярко выраженной устремлённостью в будущее, а также проявляет органичность отношений человека и природы. Степь в картине как безбрежное море – занимает большую часть холста. И сами всадники похожи на плывущие по течению лодки. Никаких резких движений, суеты. Фигуры не просто изображены на фоне пейзажа, но убедительно вписаны в степное пространство, которое и есть – пространство их жизни.

Полотно «Песнь чабана» появилось через два года после написания натурального этюда «На пастбище». Почти полностью сохранённая продольная композиция и приглушенно-монотонный колорит получают в этом полотне иное, чем в первоначальном варианте, образно-символическое преломление. Эпический ракурс выявляется и подчёркивается конструкцией произведения в целом: перед нами предстаёт типизированный, обобщённо-романтизированный образ казахской земли и народа, в своей нераздельной совокупности образующих единую духовную константу.

Если в этюде Кенбаев выстраивает как бы зафиксированное мгновение, своеобразный эквивалент кинематографического кадра, то в большой картине он, преобразуя и типизируя привычные, узнаваемые моменты жизни кочевника, добивается глобального эпического звучания. Довольно однообразное сдержанное колористически и композиционно пространство, оживляемое на первый взгляд лишь движением верблюда и поворотом корпуса наездника, на самом деле, наполнено внутренней динамикой, которая поддерживается линейно: контурно и фактурно – энергичными мазками краски.

Земля, как главная структурообразующая субстанция, стала занимать ещё большее место в пространстве картины; она так велика и бесконечна, что главенствует над небом, почти полностью вытесняя его из пространства картины. Пространство такое огромное, что земная поверхность закругляется прямо на ваших глазах, движение внутреннее и внешнее уравниваются, но не застывают. Это очень важный момент художественного метода Кенбаева –

умение уравновесить любую, даже самую динамичную композицию, избежав статичной застылости элементов и строгой симметрии. Большинство композиционных конструкций его полотен носят выраженный ассиметричный характер, что позволяет сохранить непосредственность жизненного момента, его яркую импрессию, даже в больших «сочинённых» тематических работах.

Стада просто растекаются в пространстве картины, подобно морским волнам, одушевляя, одухотворяя степь. Овечки столь многочисленны, что, также, как и степь, необозримы. В «Песни чабана» изменено движение верблюда, на котором, как на троне, восседает, возвышается чабан, что придаёт его фигуре особую величавость и торжественность, которые проявляются не только благодаря размерам, но и тонально-цветовой проработке деталей, более плотной и насыщенной, чем во всех остальных элементах картины. Вокруг фигуры чабана образуется пустое пространство. Дистанцированность всадника от всех остальных фигур, также работает на усиление подчёркнутой значимости, доминантности его в этом мире, человека, который позиционируется хозяином всех земных просторов.

Характерный «кенбаевский» взгляд на природу, как на пространство своё, родное, домашнее поддерживается неярким, не парадным колоритом, построенным на тончайших нюансах натуральных оттенков. Всё неярко – небо и выгоревшая на солнце степная трава, и только темнеющие силуэты барашков да фигура всадника пастуха выглядят контрастно тёмными пятнами на этом фоне.

Натурность окончательно преодолевается художником в работах 1960-х годов («Утро на жайляу» 1956, «Горы близ Алма-Аты» 1957). Прозаичность восприятия уступает место эпико-романтическому пафосу. Светотеневая моделировка приобретает всё более условный и декоративный характер.

В этих работах осуществляется переход от сдержанной палитры начального периода творчества к ярким, импульсивным краскам колорита зрелых и поздних работ, состоящего из открытых интенсивных контрастных цветовых сочетаний. В полотне «Горы близ Алма-Аты» приоритетное значение имеют не предметы и формы материального мира, а солнечный свет, преобразующий всё вокруг.

В картине, написанной широко, пастозно, без проработки деталей, яркие цветовые акценты разбросаны по всему пространству: красное платье девочки «пылает» на жёлто-оранжевом фоне травы и рядом с белоснежным пятном одежды «ажешки». Два главных цвета – зелёный и синий, поддержанные лаконичными вкраплениями красного, белого, как образные эквиваленты двух оснований мира – неба и земли, взяты художником в своей максимально насыщенной интенсивной контрастности.

Экспериментируя с формой и цветом, он каждый раз добивается иного звучания своих излюбленных анималистических образов. От громкого резкого гиканья-крика в «Ловле лошади» до интимно приглушенных интонаций «Беседы». Усиливающаяся стилизованность и уплощённость форм возникают в картине «У водополя» (1968). Трансформация натурального пейзажа реаль-

ности происходит на конструктивном уровне: барашки из отары разбросанные по всему склону образуют единый узор белых пятен на зелёном ковре холма, вместе с линиями тропинок составляя нарядные затейливо- орнаментальные элементы.

Нарочито упрощённая композиция холста «На предгорье» (1967), в условном характере которой эксплицируются архаические концепты, также является вариантом художественных экспериментов. В этой работе Кенбаев осваивает новый живописный метод – он не пишет, а как будто раскрашивает поверхность холста.

492

Наивный травянисто-зелёный цвет холмов однообразно-ровный, не отвлекает внимания от их очертаний, плавные круглящиеся линии которых напоминают казахский национальный орнамент. Все элементы картины – графические, волнистые. Их плавный ритм музыкален. Ригоризм в отборе цветовых и структурных элементов привёл к изысканной почти орнаментальной пластике.

Конструктивное и колористическое экспериментирование, поиск новых, более стилистически усложнённых методов работы на протяжении длительного времени, привели к обновлению казахской живописной школы, а вместе с тем привел и к трансформации анималистических образов и мотивов.

В своё время Ю. М. Лотман говорил, что «художественная модель всегда шире и жизненнее, чем её истолкование, а истолкование всегда возможно лишь как приближение» [3, 396]. С работами Кенбаева и Тельжанова удалённость во времени парадоксальным образом приближает их понимание.

Живописное становление К. Т.-Б. Тельжанова, как и большинства художников его поколения, происходило под воздействием традиций русской реалистической школы (с её актуализацией импрессионизма, как методологической основы) в русле развития советского искусства 1950-60-х годов. Но, как всякому большому художнику, Тельжанову были тесны любые догматические рамки и ограничения, как в выборе выразительных средств, так и в содержательном аспекте.

Анималистические образы присутствует во всех его больших полотнах, выступая на равных ролях с главными героями. Пейзажный фон формирует, поддерживает, уточняет их образ даже в этюдных пленэрных вариантах. К. Тельжанова увлекают не только натурные импрессионистические задачи, но поиск новой яркой выразительности, заключённой в стилистически изящную и семантически усложнённую форму. Он ищет варианты таких живописно-пластических решений, которые позволят создание картин не просто как поэтических воплощений, но как проявление глобальных философских концепций казахской культуры, выраженных цельно и обобщённо.

Живопись Тельжанова сочная, звучная, краски интенсивные, насыщенные. Экспрессия заострённых линий поддерживается фактурой и направлением мазков, ритмикой цветового и композиционного строя картины. Горизонтальная, внешне статичная композиция включает внутреннюю мощную энергетику напряжённого противостояния. Пожалуй, это тот редкий случай, когда образ коня превращён в самостоятельно действующего героя.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Глобальные национальные проблемы, которые породил XX век, как эпоха радикальных перемен, разрушения традиционных укладов, образно интерпретируются в этом полотне. «Земля дедов», облик которой изменён до неузнаваемости, выражает мгновенное и чёткое понимание, инсайт, всей трагичной сложности, противоречивой многозначности происходящих процессов времени.

В другом выдающемся живописном произведении К. Тельжанова «Көкпар» природная среда наполняет сюжетное пространство картины героическим пафосом. Живописное театрально-эффектное красочное закатное небо поддерживает активность атмосферы картины в целом. Низкий горизонт этой композиции сообщает ей репрезентативно-величественное звучание. Такой ракурс предполагает значительность изображаемого сюжета. Ярким, красочным всполохам небес вторят рвущиеся наружу, за пределы холста, краски земли, с её густым ковром трав, цветов, среди которых обнаруживаются полузабытые, но устоявшие, хотя и покосившиеся, древние балбалы, как символы вечной, непрекращающейся преемственности традиций. Таким образом, пейзаж становится неотъемлемой частью полотна.

К. Т-Б. Тельжанов – мастер контрастных заострений и поэтических импровизаций. Его привлекает движение ещё в большей степени, чем М.С. Кенбаева. Он свободнее, решительнее, смелее в своих экспериментах. Фигуры лошадей на его холстах всегда летящие, парящие над землёй. Даже прозаические сюжеты обретают у Тельжанова героически-эмоциональное напряжённое звучание.

В наполненной эпическим пафосом картине 1962 года «Чабаны», поэтизация преобладает над реальностью, окончательно вытесняя её. Светлая розовая земная поверхность лишена привычной прочной тяжеловесности. Её почти прозрачная, неожиданная чистота и лёгкость превращает фигуры чабанов, парящих над ней, в олицетворение неких удивительных сказочных героев, волшебных персонажей.

Момент полёта, парения, движения, скорости – ключевой в живописи Тельжанова. Он акцентирован во многих полотнах. «Охота с беркутом» – бешеное движение коня, всадника, лисиц, беркутов сопровождается пластической выразительностью пейзажного фона. Движение мощное, стремительно-неостановимое. Скорость, как экспликация максимального напряжения всех физических и духовных сил. Контрастность не только конструктивная, но тонально-цветовая. Фигуры – всегда прописываются насыщенными и плотными мазками.

Вселенная картин Тельжанова вообще молода, она аккумулирует, источает потенцию юности. Это свойство отчётливо проявляется в тематической работе «Поток» (1967), посвящённой революционным событиям; небо – мимо которого не пройти. Оно, как зарево – пылающее полотнище, сопровождающее происходящее внизу – поток коней, несущих своих всадников. Зрелые работы становятся всё более метафорическими, освобождёнными от диктата реальности. В «Скачках» (1967), с их строгой риторичностью и лаконизмом композиции, внимание художника сосредоточено только на передаче скорости.

Нежнейшие цвета голубых, зелёных, с жёлтыми оттенками полупрозрачных, тонально облегчённых красок, торопят зрителей включиться в упоительное наслаждение стремительного движения. Удивительно разнообразные живописные приёмы – от насыщенных плотных цветовых пятен, до воздушной эфемерности, разлитой в прозрачном пространстве.

Таким образом, в анималистических образах живописи К. Т.-Б. Тельжанова и М. С. Кенбаева осуществляется новое концептуальное понимание живописных задач, происходит переход образа в символ. Прозаичность восприятия уступает место эпико-романтическому пафосу.

Дальнейшая эволюция анималистических образов и мотивов связана со сменой выразительных средств в казахской живописи 1960-х годов, с появлением нового поколения мастеров. Как отмечал Мурат Ауэзов в сентябре 1978 года в своём дневнике: «Истина в наших условиях – прорыв к суверенности мышления, обретение способности мыслить деятельно, преобразующее, в масштабах исторической судьбы этноса» [4, 22]. В 1960-е эта роль анималистических образов и мотивов многократно усилилась, так как появление национальной живописной школы было тесно связано с образами казахской природы в целом. Через них осуществлялись процессы самоидентификации, через них экстраполировались архетипы национального сознания.

Понимание того, что человек тождественен природе, что натура формирует национальное мышление, философию, в 1960-х годах становится особенно острым. Настрой казахского изобразительного искусства в целом, а вместе с ним и анималистических образов, позитивный и светлый, отражающий мировоззренческие установки этого периода истории. «Жизнь диктует художникам наиболее существенные и актуальные темы, которые нередко разрабатываются многими мастерами» [5, 50].

В это время складывается художественный метод Сабура Абдрасуловича Мамбеева, и сразу постулируется как цельная формальная концепция, завершённая и самодостаточная. По точному определению Р. А. Ергалиевой С. А. Мамбеев: «...вывел взаимоотношения формального и содержательного на уровень создания собственного мета-языка» [6, 37]. Вот эта сосредоточенность Мамбеева на поиске принципиально новых художественных форм и выразительных средств привела к появлению особой, уникальной живописной изобразительной системы, которая была сориентирована на метафизическое, поэтическое восприятие окружающей действительности.

С. А. Мамбеев быстро отказывается от натурности, от тесной связанности живописного произведения с пленэром, от пленэра, как главного изобразительного принципа. Это не означает, что художник перестаёт наблюдать природу непосредственно. Но в своих работах он всегда преобразует реальность, а не просто её описывает. Импрессионистическая манера становится для него слишком «пассивным» способом живописного высказывания. Отражение мира природы в его натуральном реалистическом виде, дескрипция как идея, как главный творческий импульс казахских пейзажистов 1930–50-х годов, теряет свою актуальность. Творческая система координат Мамбеева иная. Его про-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

изведения направлены не вовне, не к общественным идеалам, а внутрь личности, к постижению уникальности человеческой души, концентрирующей в себе архетипические ментальные константы.

Поэтическое созерцание, самоуглублённость, определённая философская отстранённость, дистанцированность от конкретности деталей, от сиюминутности бытия, обращение к вечным ценностям, переживание творческого процесса как наивысшего наслаждения человеческой жизни – вот главные концепты его живописи. По выражению А. Ф. Лосева: «Символ основан, прежде всего, на созерцании действительности. Следовательно, он есть её отражение» [7, 248]. Символическое преображение реальности лежит в основе пейзажного творчества С. А. Мамбеева.

Его живописная манера построена на принципах стилизации, интерпретации, в которой художественная структура (колорит, композиция), обладает герменевтической и онтологической значимостью. В дилемме «как сказать» и «что сказать» приоритетным для него становится первый вопрос.

Старательно демонстрируемая неокончателность замысла, небрежная непроработанность деталей, нарочитая незавершённость полотна, давали возможность для свободного полёта фантазии, для мечтаний, создавали широчайший диапазон восприятия картин. К идеалу можно бесконечно приближаться, но достичь его нельзя. Эта недостижимость манит, увлекает живописца. С. А. Мамбеев – художник, в постоянном поиске идеального мира, идеальных героев. Свои идеалы он находит как в современности, так и в древности народных традиций. Оба этих мира он приводит к общему знаменателю, то есть решает их в дискурсе вневременности их существования.

Наряду с городскими мотивами в пейзажном творчестве Мамбеева продолжается интерес к традиционной жизни казахского народа, которая, синтезируясь в узнаваемых универсалиях, получает условно-образную интерпретацию. Поиск собственных истоков в прошлом национальной культуры, процесс самоидентификации становится мощным внутренним творческим импульсом.

Лишаясь конкретно-материальных, прозаических черт, сюжеты его картин преобразуются в образную формулу, получают своё символическое прочтение, типизируются, очищаясь от мелких частных деталей достоверности, переходят в иную плоскость – поэтическую. С. А. Мамбеева больше всего интересует поэзия, освобождённая от диктата соцреализма с присущими ему «идейностью» и дидактичностью.

Удивительная стилистическая изящность его работ, почти декадентски-модернистская – результат интеллектуально-творческого подхода, а не подсмотренное в природе впечатление. Знаковая живопись С. Мамбеева, с её условно-декоративным характером – это не просто иная трактовка природы, но иной способ видения.

Концентрацию живописного дискурса Мамбеева на метафизическом, трансцендентном ракурсе можно считать ответной реакцией на соцреалистические концепты с их имманентной «общественной значимостью», своеобразным от-

торжеством. Живопись Мамбеева резонировала идеям времени, осуществляла переход от конкретности, узнаваемости, нарративности к усилению субъективного, личностного видения. В основе художественной манеры Мамбеева можно выделить несколько составляющих субстратов.

В обобщённой геометричности всех элементов картины прослеживается влияние Сезанна, с его пристальным вниманием к пластической выразительности форм, к обобщённым объемам и полным пренебрежением вещественной фактурности мира. Удивительно нежная, утончённо-сложная, серебристая гамма его полотен созвучна живописным картинам-гобеленам М. Борисова-Мусатова. Но главным ключом к пониманию живописи Мамбеева становится традиционное национальное восприятие изобразительности, как иносказания, как опосредованного послания, зашифрованного в орнаментальных формах. Архетипы национального сознания в творчестве Мамбеева проявляются в настойчивом тяготении к декоративной выразительной лаконичной ёмкости, свойственной в целом казахскому национальному искусству.

Художник практически отказывается от линии, от контура, так как любой контур замыкает, ограничивает форму. В его полотнах все элементы плавно перетекают. Поверхность холста, ясно обозначенная композиционным строем с его фризообразной лентой сюжета, мерцает и вибрирует, как если бы мы смотрели на предмет через толщу воды.

Природа в полотнах Мамбеева – высшее воплощение мировой гармонии, но и жизненная среда для его героев, важный, главенствующий компонент в образном содержании картины. В декоративно-целостном полотне «Отколёвка» (1959), напоминающем гобелен и композиционно и колористически, тема родной земли звучит отчётливо. В дальнейшем она получит продолжение во многих произведениях мастера, например, в картине «В пути» (1963).

Сюжет, подразумевающий движение, наполнен трансцендентальным спокойствием, которое демонстрирует существенное отличие восточной философии, мировосприятия, как созерцательного недеяния, от полярной ей западной, с её побуждением к действию, к подчас агрессивной активности. Восточное и западное видение своеобразно синтезируются в живописи Мамбеева. Художник избегает пространственности и объёма. Фризообразная лента его полотен, выстроенная параллельно плоскости холста и близко к ней расположенная – любимый композиционный приём, подчёркивает статичность, основательность конструкции.

Тема таинства единения природы и человека получит свою выразительную и завершённую форму в лучшем живописном произведении С. А. Мамбеева – «Көктем» (1964). В композиции этой картины фигуры лошади, жеребенка и людей присутствуют, как – часть общего неразрывного узора, её обязательный, необходимый, но при этом не главный элемент. Степь – лёгким, светлым, праздничным, изысканно-нежным ковром свободно расстилается в пространстве картины, объединяя, собирая все композиционные элементы в единый круг.

Полотно состоит из нескольких модулей, в каждом из которых образные символы доведены до степени аллегории. Тема «весна» прочитывается и в трогательном движении жеребенка, тянущегося к материнскому теплу, и в уку-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

танном бело-розовой кисеей цветения тонком деревце, и в фигурах юноши и девушки, находящихся на некотором удалении от края холста. Их уединённость естественна. Влюблённая пара – органичный элемент весенней символики. В картине весна интерпретируется, как этап жизни, а не как природный сезон. Движения лошадей образуют замкнутый круг. Человеческие фигуры – также замкнуты друг на друге. Между ними происходит скрытое взаимодействие, молчаливый диалог.

Непрерываемая, закруглённая ритмичность расположения всех элементов картины органично связана с формами плавных, гибких узоров казахских национальных орнаментов. Отсутствие жесткой геометричности в казахском орнаменте обусловлено национальным мировосприятием, с его глубоко укоренившимся осознанием единства и бесконечности мира природы, восприятием природной гармонии как естественной и необходимой жизненной среды человека, с его настроенностью на природные ритмы и формы, чуткостью к малейшим их интонациям.

Орнаментальная семантика ярко проявляет архетипы национального сознания, которые возникают в «Көктеме» в виде особой мелодичности всей конструкции произведения. Весна, как начало жизни, как пора обновления этого древнего, вечного степного мира, но не как изменчивое состояние природы. Мамбеева не интересуется сиюминутностью, но только вечные, философские концепты.

Его в определенном смысле элементарный язык, построен по принципу народного искусства, когда из простых элементов складываются сложнейшие узоры национальных орнаментов. Их семантическая ёмкость скрыта за простотой и ясностью внешних видимых форм. Поиск важных незыблемых, непреходящих истин, глобальных оснований мира через формы национального мировидения – доминирующие концептуальные задачи пейзажного творчества С. А. Мамбеева.

Вершиной его творчества, самым наполненным периодом жизни художника стали 1960-е годы. Его новации носили столь креативный характер, что впоследствии избежать повторов, достичь того же градуса выразительности оказалось проблематично. Отсутствие в его живописной практике внимания к передаче объёма, пространства, освещённости, стало, с одной стороны, следствием отрицания, преодоления европейской живописной традиции, результатом поиска собственного самобытного языка, опирающегося на национальное мировидение. С другой, отразило главную тенденцию трансформации соцреализма в «суровый стиль», который станет характерным явлением советской живописи позднее, в 1970-х годах.

В статичности всегда горизонтальных композиций С. А. Мамбеева прочитывается спокойствие, умиротворённость образов природы, в уплощённости – стремление к тишине, созерцательности. Красота собственно художественного произведения заботит его в первую очередь.

С. А. Мамбеев задаст магистральный вектор для развития живописи Казахстана, и в том числе анималистических образов и мотивов, как существенных и смыслообразующих. Многие художники 1970–80-х годов возьмут на вооружение его характерные приёмы и мировоззренческие установки: доминиро-

вание в творческом процессе экспериментального начала, преобразование формального-пластического языка высказывания, стремление к созерцательным, спокойным, тихим интонациям, к обобщённо- философскому прочтению природных сюжетов.

Таким образом, подводя итоги этой части научного исследования роли, места и значения анималистических образов в живописи Казахстана с 1920 до 1960-х годов, можно сказать, что казахская живописная школа этого времени, представляет собой сложившийся культурный феномен, обладает уникальными чертами, собственным неповторимым художественным языком, образной символикой и выразительностью. Анималистические образы и мотивы занимают в ней одно из центральных мест. Их смысловое значение и формальное решение трансформировалось с развитием отечественной живописной школы и развивалось от реалистической, повествовательной трактовки в период 1920–40-х годов, до монументально-эпической в 1950-х, романтизированной-поэтической в 1960-е, условно-символической в 1970–80-е.

Что касается самых анималистических образов, то они распределяются по видам искусства следующим образом. В живописи наиболее распространённым образом является образ коня (лошадь, кобылица с жеребенком). На втором месте – изображение верблюда, очень распространён образ собаки (тобет и тазы), и вообще – домашних животных (овцы, коровы, быки, ослики, козы).

Среди птиц наибольшее распространение получил образ беркута. Но также отмечены и лебеди, ласточка, сова, цапля и даже щегол. Что касается хищных животных, то в этом ряду доминирует тигр и волк, барс, как ни парадоксально, встречается значительно реже и только в произведениях после 1990-х годов.

В последнее десятилетие в живописи появляются образы крылатых барсов. Среди других диких животных встречаются лисицы, джейраны. Критерии отбора произведений живописи, графики и скульптуры: для анализа темы в исследовательскую базу были включены работы ведущих мастеров изобразительного искусства Казахстана (как корифеев, так и современных, но уже признанных художников) в хронологическом порядке от 1920-х до 1960-ных годов.

Аналитическая работа будет продолжена, но уже на данном этапе проявились важнейшие закономерности и особенности анималистических образов и мотивов в современном изобразительном искусстве Казахстана. Их развитие происходит – от натурности, реалистичности, повествовательности на начальных этапах формирования отечественной профессиональной художественной школы, когда образы животных в пространстве картины существуют как часть общей картины мира, как бытовой жанр. До пластической трансформации анималистических образов, преобразования их в условно-символические формы, наделенными самостоятельными внутренними смыслами.

В современном казахском изобразительном искусстве образы животных лет становятся знаками, семантически тесно связанными с мифологической

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

символикой, появляются фантастические животные (грифоны, крылатые кони, крылатые барсы).

Для понимания значения анималистических образов в живописи Казахстана были последовательно осмыслены важнейшие особенности и нюансы эволюционного развития этого жанра. С самого начала в казахской живописи утверждается лирико-поэтический, созерцательный ракурс, который первоначально реализуется главным образом через реалистическую форму. На этапе становления значимую роль сыграл Н. Г. Хлудов, творческая личность которого стала связующим звеном между русской художественной школой и казахским национальным искусством.

Живопись Хлудова, в которой образы животных занимают существенное место, послужила первоначальным импульсом, определила реалистический вектор развития казахской живописи. Первоначально заимствованная изобразительная система (станковая живопись) постепенно формируется в соответствии с местным культурным контекстом, прорастает собственными импульсами. В этот период определяются композиционные структуры, колористические константы, характер живописной манеры ведущих мастеров.

Анималистические образы особенно выразительно и остро проявятся в эпических темах, возникших в творчестве М. С. Кенбаева и К. Т.-Б. Тельжанова в 1960-е. В них аккумулируют важнейшие ментальные константы. Ключевым становится момент полёта, парения, движения, скорости, который получает контрастно-заострённую интерпретацию. Степь, с неотъемлемыми анималистическими мотивами, как главный художественный образ казахской живописи, эксплицирует жизненную энергию, свободолюбие казахского народа.

Музыкальное звучание ритмической организации композиции, сказочно-поэтическое и эпическое преобразование природных, а вместе с ними и анималистических образов, наконец – живописная импровизация – новые черты казахской живописи этого периода, проявляющие её самобытность.

Концентрацию живописного дискурса С. Мамбеева, на метафизическом, трансцендентном ракурсе можно считать ответной реакцией на соцреалистические концепты с их «общественной значимостью», своеобразным их отторжением. Живопись этого мастера резонировала идеям «оттепели». Настрой казахского изобразительного искусства 1960–70-х в целом, а вместе с ним и анималистических образов, позитивный и светлый, отражает мировоззренческие установки этого периода истории.

**Анималистические образы в казахской живописи второй половины XX века.** Анималистические образы в казахской живописи второй половины XX века отличаются стилистически и семантически от предшествующих художественных решений периода становления национальной живописной школы. Отказываясь от натуралистических и реалистических тенденций, художники новых поколений переводят живопись в более тонкий, более сложный метафорический регистр, они утверждают новый ракурс своих творческих исканий – выразить не просто себя, как человека советской страны, но обозначить, проявить, подчеркнуть свои национальные корни.

Наполняясь глубоким архетипическим смыслом, анималистические мотивы и образы в казахской живописи как бы возвращаются к своим истокам; художники сначала интуитивно, а позднее все более уверенно и определенно начинают опираться на историческую традицию древней казахской культуры, для которой характерны такие основополагающие черты, как мифологизация, образная символизация, стилизация, знаковая орнаментализация, но самое главное – глубинное автохтонное чувство единства мира природы и человека, гармонии их целостности и неразрывности, как изначальной матрицы степного бытия.

Меняется сам характер образного постижения мира. Подчёркнутая индивидуализация методов работы и живописных концепций, объединяется общим пониманием задач изобразительного искусства, прежде всего, как возможности узнать себя, суметь прочувствовать уникальность своего внутреннего мира и одновременно ощутить национальную, ментальную, поколенческую общность. Стремление одновременно к индивидуальности пластического выражения и универсальности, к типизации и личностному восприятию и выражению переживаний, составляют главные концепты эпохи, парадоксальным образом составляя единое целое. Субъективность видения переплетается с формальной обобщённостью. В этом заключается внутренний конфликт любого живописного образа тех лет, в том числе и анималистического.

Условная, поэтическая манера, особая одухотворённость и метафоричность, как главные живописные установки художественного видения поколения шестидесятников, выпукло обозначатся в картинах 1970-80-х. По своему масштабу, формату, подходу к решению образа мира, как единого неразделимого неразрывного органичного пространства человека и природы полотна эти станут олицетворением активных процессов самоидентификации, в которых запечатлены идеалы поколения «оттепели».

Сосредоточенность на поиске истоков гармонии человека и природы, ясное осознание исторически обусловленной вечности и неразрывности этого единства. Воодушевление космосом традиционной национальной культуры, апеллирование к главным глобальным, общечеловеческим темам и вопросам бытия, позитивное их решение, устремлённость в будущее – все эти черты в той или иной степени будут характерны для анималистических образов большинства мастеров живописи 1960–70-х.

В эмоциональном плане безусловная праздничность и оптимизм интонаций живописи 1950-х сменилась на более вдумчивое, серьёзное, подчас «суровое» звучание. Процесс самоидентификации, осмысления собственной личности, своеобразное «вглядывание внутрь себя» тесно переплетался у шестидесятников с постижением смысла жизни, с разрешением актуальных проблем современности, рассматриваемых теперь в ракурсе поиска своего национального восприятия мира, прежде всего в герменевтическом и онтологическом аспектах. Живопись обретает характер аналитический, в формальном плане – более конструктивно обнажённый и декоративный.

Такая уплощенная условная форма в решении, в том числе и анималистических образов, не случайно возникает в это время. Именно шестидесятни-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ки первые начинают откликаться на архаическое, вдохновляться не «старинной» вообще, но историческим прошлым культуры своего народа, выявляя ее главные черты. Прозаичность восприятия, как и реалистический подход к натуре не в состоянии выразить новые императивы эпохи. Импульсы времени в решении анималистических образов наиболее ярко воплотились в творчестве Салихитдина Айтбаева, Шаймардена Сариева, Абдрашита Сыдыханова, Камилля Муллашева, Амандоса Аканаева, Бахтияра Табиева, Магауия Аманжолова, а чуть позже Зейнеб Тусиповой, Ерболата Толпебай, Марата Бекеева, Шамиля Гулыева, Аскара Есдаулета. Каждый из этих мастеров обладал яркой художественной харизмой.

В 1960–70-е годы анималистические мотивы Казахстана эволюционируют от живописи-констатации к живописи-анализу. Импрессионистическая тенденция окончательно преодолевается, уступая место семантически более сложным художественным формам. Процессы переосмысления существующих культурных парадигм актуализируют новые методы и образы живописного постижения мира, которые теперь опираются на архетипы национального сознания.

Символическое начало, проявившееся впервые в живописи С. А. Мамбеева, продолжится и усилится в работах Сахи Романова, С. Айтбаева, Ш. Сариева, О. Нуржумаева, Б. Табиева. Трансформируясь и преображаясь в метафоричных экспрессиях Кенжебая Дуйсенбаева, символическая линия продолжится и обретет необыкновенную заострённость в 1980-90-е годы в живописи Б. Табиева, О. Есенбаева, К. Закирова, М. Нарымбетова. Удивительно новаторские анималистические образы (птиц) проявятся в творчестве Сакена Гумарова.

Период «застоя», производил разрушения в искусстве не меньшие, чем эпоха сталинской борьбы с инакомыслием. В культуре и искусстве сквозят меланхолические и даже драматические ноты. Сквозь неопределённость, тупиковое оцепенение пробиваются ростки андеграунда. Правда, они становятся достоянием узкого круга избранных, посвящённых. Атмосфера общественной жизни пронизана предчувствием надвигающейся катастрофы. Жить по-старому больше невозможно, а новое пугает полнейшей непредсказуемостью и неопределённостью. Это время нарушения вынужденной изоляции, слома железного занавеса, прорыва к запретному и недоступному прежде западному искусству, постепенной смены культурных парадигм. В рафинированно-пуританскую советскую культуру проникают запретные плоды культуры западной, с их совершенно иной ценностной ориентацией. Естественно, что в изобразительном искусстве Казахстана появляются новые темы, отражающие неровный сбивающийся пульс времени. Анималистические мотивы, сохраняя свою сюжетную константу, меняют образный строй и наполняются иным содержанием.

Известный исследователь западноевропейской живописи Кеннет Кларк говорил, что «экспрессионизм – искусство отдельной личности, её протест против принуждения со стороны общества» [8, 292]. Его мысль в полной мере подтверждается примерами творчества выдающихся казахских живописцев К. Дуйсенбаева, М. Абылкасов, Ч. Кенжебаев, анималистическая линия которых наиболее ёмко раскрывается в экспрессионистическом ключе.

Живопись Кенжебая Дуйсенбаева (род. в 1941) – особая стихия, в которой цвет и форма едины. Мы узнаем живопись мастера по его программным работам «Дерущиеся кони», «Черное солнце» – выразивших «время сомнений» в девяностые. Как отмечала Б. К. Барманкулова, направление творческих поисков К. Дуйсенбаева изменилось после встречи с метафизической живописью Джорджо Моранди и с ним самим лично. Вот тогда «появилось желание работать в поле чистой живописи, искать истину высказывания в пространстве цвета».

502 «Дерущиеся кони» – это совершенно особое явление в казахской живописной школе. Написанное по следам и под личным впечатлением от глобальных трагических событий 1986 года, приведшим к радикальным переменам жизни народа и страны. «Архетипическое коллективное бессознательное», яростная борьба света и тьмы, добра и зла, – вот что мы видим в этом полном энергии полотне. Пастозно широко свободно написанные фигуры двух лошадей (белой и черной), вставших на дыбы и схватившихся в смертельной битве, растворяются во мраке ночи, из которого проглядывает щемяще-беззащитная фигура жеребенка, как символ надежды и продолжения этого мира, погрязшего в борьбе.

Это произведение – многогранное, многослойное, глубокое по смыслу, имеет множество трактовок, но самое главное, как точно выбрал художник главный образ, базовый символ жизни – конь. Не любой жизни, не жизни вообще, но – именно архетипический символ казахской ментальности. Как провидчески точно Кенжебай Дуйсенбаев выразил свое время! Пройдя через горнило испытаний, вернется утраченная гармония. К. Дуйсенбаев как бы выносит за скобки все несущественное, сосредотачиваясь только на главном – на самом образе коней. И это главное, мастер заостряет, форсирует, добиваясь такой образной выразительности, которой лишена обычная натура. Чтобы натура стала образом, нужен взгляд художника, горячий и пристрастный.

Дуйсенбаев – чрезвычайно эмоциональный живописец. Его темперамент проявляется в каждом этюде, в каждом штрихе, в насыщенности цвета и разнообразии форм и движений мазков. Он мыслит цветом, он строит форму пятном, обходясь без линий. Живопись этого художника становится абсолютно новым, в некотором смысле иным, нехарактерным для изобразительного искусства Казахстана явлением. Его экспрессивная изобразительность преодолевает реалистическое видение, в лучших работах, наиболее свободных и смелых, превращается в чистый символ, логотип пронзительной яркости и убедительности.

Расшифровывать работы Кенжебая Дуйсенбаева сложно. Его образы никогда не бывают однозначными, полны тайны, предполагают метафизический дискурс восприятия, пробуждают в душе зрителя бурю эмоций, адекватную той энергии, с которой творил мастер.

Колористически он тяготеет к монохромности, и эта избирательность и лаконичность цвета роднит его с традиционными декоративными произведениями казахских ремесленников – текеметами, баскурами, в которых редко единство цвета и формы приводило к строгому цветовому и тональному ба-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

лансу. Как и в метафизической живописи Дж. Де Кирико и Дж. Моранди, каждый образ в его картинах обретает свою трансцендентальность, непостижимость и значительность. В его работах почти отсутствует видимое движение («Дерущиеся кони» – исключение), но они наполнены внутренним кипением, выплескивающимся через энергичную пластику мазков.

Картины М. М. Абылкасов, также пронизаны трагизмом и горечью от потерь, принесённых эпохой, временем. Как и у большинства карагандинских художников, его живопись тесно связана с темой индустриального, промышленного города. В его работах 1970-х годов анималистический мотив даёт возможность эксперимента с формами, которые становятся предельно геометрическими (своеобразный вариант кубизма, в отличие от европейского, отстранённого и дистанцированного от человеческих эмоций, здесь анималистическая идея – главная). В дальнейшем, при сохраняющемся внешнем сходстве приёмов, композиции из заострённых кубов, призм и углов наполняются пафосом человеческих переживаний.

Художник Чингиз Бейсембаевич Кенжебаев (1927–1996) родом из Кызылорды. Красавица Кызылорда, старинный форпост восточного Приаралья на берегах легендарной Сырдарьи, первая столица современного Казахстана, всегда была богата талантами. Здесь открылся первый казахский музыкальный театр, где танцевала легендарная Шара Жиенкулова.

Своим талантом восхищали публику Калибек Куанышбаев, Серке Кожамкулов и многие другие. Кызыл-ординская живописная школа отличается своей эмоциональной выразительностью, яркостью колорита. Чингиз Кенжебаев – признанный мастер казахской живописи и графики. Он оставил значительное творческое наследие. После окончания Алматинского художественного училища (1954), поступил в Московский государственный художественный институт им. Сурикова (1954–1960), который закончил с успехом и сразу же был принят в Союз художников СССР (1961).

Его работа «Белый верблюжонок» (1984) безусловно относится к шедеврам казахской живописи, – так емко и ярко в ней сконцентрированы образ и тема – любовь к своей земле. Столько в этой работе настоящего теплого живого чувства и, одновременно, ощущения тайны, древней и вечной сказки! Лаконично и емко, выразительно и ярко переплетаются здесь смысл и форма. Статичная горизонтальная композиция, в которой небо и земля уравниваются друг друга исполнена четкой композиционной графичности и выразительности. Графически и тонально четко проработанная, точно вымеренная композиция очень музыкальна! Профильные фигуры верблюдов – смысловые и композиционные доминанты, на них сфокусирован взгляд художника, в них подчеркнуты величие и красота мира. Мира в онтологическом, бытийном понимании, мира как мифа. Которому под стать по масштабу только такие величественные гордые великаны – верблюды.

Удивительно наблюдать сходство художественных приемов Ч. Кенжебаева с пластикой анималистических образов скифо-сакского «звериного» стиля. Для которого характерен по точному наблюдению Г. А. Федорова-Давыдова «в высшей степени автономный самодовлеющий анималистический образ.

С его нарочитой замкнутостью линий фигуры» [9, 17] А также «создание замкнутого, уравновешенного единого целого, в гармонии пластически самостоятельных и вместе с тем связанных между собой частей» [9, 54]. Ритмичность и выразительность – основа композиции древних сакских рельефов и отличительная черта живописного почерка Ч. Кенжебаева.

Умение – даже в небольшой работе, даже в «простом» жанре – переходить от бытового к бытийному, встречается редко и отличает настоящего большого художника. В таком незначительном, на первый взгляд, жанре – анималистическом пейзаже, вместить и проявить картину мира – это и есть волшебство живописи, когда ее автор – талантлив. Вообще казахский ландшафт всегда оживлен, одушевлен, анимирован. Это мир, полный жизни. «Древний анимизм и аниматизм наделял изображение качествами живого существа, способного помочь человеку» – это наблюдение Г. А. Федорова-Давыдова в полной мере можно отнести и к живописным образам животных в творчестве Г. Кенжебаева [9, 22].

Ч. Кенжебаев художник с редким чувством радости жизни, которое проявляется в колорите кызылординской живописной школы особенно ярко. И еще на один момент хочется обратить внимание: несмотря на то, что этот шедевр написан в трудные девяностые, в нем столько надежды и веры в светлое будущее, что нам сегодня впору этому поучиться. Поучиться видеть светлую сторону жизни. Несмотря на все обстоятельства.

В дискурсе развития экспрессивной линии анималистических мотивов казахской живописи можно рассмотреть также творчество Сахи Романова (1926–1992). Он пришёл в живопись из кино, из книжной графики, т.е. из тех видов искусства, в которых востребовано мастерство стилизатора. От усилий декоратора во многом зависит выразительность персонажей и глубина образов. Его работа на киностудии Казахфильм в качестве художника-постановщика таких фильмов как («Следы уходят за горизонт» М. Бегалина, 1962, «Крылья песни» А. Мамбетова 1965, «Алдар-Көсе Ш. Айманова 1963 и др.), непосредственное знакомство с выдающимися казахскими кинематографистами, а также сама среда киноискусства – активная, шумная, деятельная, либеральная, повлияла на формирование личности Сахи Романова.

Голос художника Сахи Романова с самого начала прозвучал отчётливо, неповторимо, нестандартно. Смелость и решительность, как личные человеческие качества Сахи Р. проявились в склонности к поиску новых форм, новой изобразительной системы. Эти поиски поглощали его целиком. Он вообще, как увлекающаяся натура с головой погружался в каждое новое начинание, будь то кинематограф, книжная графика или живопись. Размах и глубина его темпераментной личности проявились, в том числе, в ярких живописных экспрессиях. Сахи Романов наполняет свои образы гносеологическими смыслами, приближает формально и содержательно к области «чистого духа».

Анималистический жанр в чистом виде у Сахи Р. встречается редко, в основном в виде этюдов, поисковых вариантов к большим тематическим картинам. Но анималистические образы, как средоточие темы традиционного древнего мира, как фактор аккумулирующий, собирающий и раскрывающий образ



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

и смысл картины, прочно утверждён в его творчестве. Выражаясь иначе, пейзаж в живописи Сахи Романова – это главный упорядочивающий, трансформирующий и структурообразующий элемент, без которого невозможны его произведения. Но не любой пейзаж, пейзаж как живое пространство жизни кочевника, тесно связанной с образами животных и птиц, и практически и символически.

Одно из первых живописных произведений Сахи Романова – полотно «Беседа» (1956). Семиотически и эмоционально оно сопоставимо с «Беседой» М. Кенбаева (1958), композиционно работы Сахи Р. и М. Кенбаева состоят из сходных элементов элементов: юрта, с расстилающимся за ней степным пространством, лошади, фигуры людей. Примечательно, что мужские фигуры всегда – трансцендентно-созерцательны, безучастно-свободны, а женские – всегда заняты работой: доением кобылиц, приготовлением пищи. Различная трактовка общей темы у С. Романова и М. Кенбаева определяется не только разными живописными темпераментами этих художников, но и разным пониманием задач самого искусства. От повествовательно-эмоциональной, реалистически-убедительной «Беседы» Кенбаева до символически обобщённой, декоративно-стилизованной «Беседы» Сахи Романова пролегает не такой уж большой хронологический отрезок. Время «оттепели», требовавшее обновления пластично-образных средств, актуализировало эту камерно-интимную тему.

В ней, может быть, впервые возникают не героические персонажи, не деятельные герои соцреализма, все время преодолевающие препятствия с большим напряжением своих физических и душевных сил, а типизированные образы «простых» людей. Новый, не героический, но камерный, частный взгляд на человека «обыкновенного», типичного возникает в казахской живописи 1960-х. И, как герои первых пятилеток, активно действующие, совершающие трудовые подвиги, сопровождались адекватными, активно-патетическими пейзажными фонами, так теперь, в 1960-е, сменившаяся общая интонация изобразительного искусства востребовала другие образы.

Эволюционное движение от индивидуализации к типизации, особенно выпукло представлено в портретном жанре; но сходная тенденция прослеживается в анималистических образах. В композиции картины происходит укрупнение, обобщение типичных, узнаваемых основательных черт казахской природы. Сахи Р. своим радикально-темпераментным письмом опережает время, обнажая суть формальных экспериментов, сводя поиск смысла к поиску формы, перенося акцент с сюжетности на саму живописную конструкцию произведения. Конструктивной четкости и ясности идентично колористическое решение «Беседы» – почти монохромное, построенное на контрасте сине-зелёных и белых (юрта, одежда, лошадь) цветов.

У Кенбаева – фигуры лошадей, наоборот, самое тёмное место, тональный акцент – вокруг них разлита теплота и мягкость летнего вечернего солнца. В «Беседке» М. С. Кенбаева находится место и неприметным голубым цветам, вдруг мелькающим в густом шёлке степных трав, и душистым струйкам дыма, указывающим на близость человеческого жилья. Его степь, с органично вписанными в пространство фигурами неспешно движущихся лошадей,

наполнена ароматом угасающего летнего дня, который вторит душевному спокойствию и безмятежности, умиротворенному состоянию главных героев. «Беседа» Сахи Романова озвучивает национальные, архетипические константы, которые художник выводит в этой работе на новый уровень прочтения. Знаменитые стихотворные строки О.Сулейменова «мы кочуем навстречу себе, узнаваясь в другом» проявляются в лучших живописных произведениях Сахи Р. [10, 156]. Остро ощущая собственную причастность к истории и жизни народа, художник типизирует и обобщает все важнейшие элементы национальной философии, доводя их, через пластическую стилизацию, до трансцендентного, сакрального уровня.

В раннем творчестве Сахи Романова встречаются и импрессионистические пленэрные этюды, всегда отличающиеся свежестью цветовосприятия и энергичностью композиционных конструкций. Постепенно от натуральных картин он переходит к метафорам. В поле зрения художника не попадают частности, подробности, фактурность окружающего мира, но только самые существенные черты («Вечер на джайляу»). Природа (в том числе и образы животных) и человек интерпретируется в пейзажах-символах. Даже в натурном, непосредственном взгляде на природу, Сахи Романов добивается определённого, острого образного звучания. В пейзаже «Жасыбай» запечатлён пугающе-суровый облик природы: тёмные громады скал, мрачно доминирующие, заполнившие большую часть пространства картины, как сказочные великаны-алыпы из казахских народных сказок.

Образы животных, наряду с природными, играют решающую роль в творчестве Сахи Р. Так, например, в картине «Освобождение от цепей», масштабность и монументальность главного героя Махамбета подчеркивается не только композиционно (фигура Махамбета занимает все пространство картины) и колористически (пылающие оттенки красного), но и бегущими на фоне этого могучего батыра нежными быстрыми и грациозными кошулями.

Их движения вторят движениям его рук по струнам домбры, но также и ритму линий горных склонов. Освобождённость от излишней материальности, от проработанности деталей характерна и для С. Мамбеева, но у Сахи Романова она проявляется иначе. Цвет его красок более интенсивен, а пластическое преобразование носит более радикальный, подчас brutальный характер. Интенсификация чувств осуществляется через экспрессивность красочных аккордов. Вся его живопись максимально экспрессивна и эмоциональна, и вместе с тем – стилистически отточена и семантически обогащена.

Главная идея его творчества – любовь к своей земле, к Родине. Ставшая сегодня хрестоматийным примером казахской национальной живописной школы картина «Под небом родины», тогда в 1970, была абсолютным новшеством по образно-пластическому выражению. Ритмическая пульсация контрастных полос цвета степи, гор и неба – данная в энергично-декоративном ключе, поддерживает цельный образ новорожденного человека как центра мира. Сахи Романова интересует не психологическая трактовка личности, а выявление типических черт: поколенческих, национальных, социальных. Сахи Р.

В этой картине каждый элемент обладает мощной семантической значимостью, сам становясь знаком. Не только бейсик, расположившийся на теке-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

мете, с мирно спящим в нем младенцем (занимающий центральное место на первом плане этой композиции), но и простирающаяся за ним степь, которую окаймляют горы. И все элементы этой картины-мира органично соединены между собой – от огромного пространства матери-земли, (степь здесь как материнское лоно) до едва видимых отар овец вдалеке, фигур спокойно пасущихся лошадей, чуть ближе и стремительно пролетающей ласточки над колыбелью младенца! И вот это соединение бейсика и летящей ласточки – мощные символы из глубины веков, которые соединяясь превращаются в знак такой силы и энергии, какой обладали только древние обереги – тумар, где ласточка, образует вершину его треугольника.

Органичная философия свободы, как квинтэссенции кочевой жизни метафорически ёмко и остро выражена в творчестве Сахи Романова. У Сахи Романова – этот образ облекается в ёмкую, экспрессивно-чёткую, контрастную тонально, радикально-условную формулу. Композиционная заострённость и колористическая экспрессия аккумулировали высокопарный пафос темы.

Типизируя, обобщая, освобождая от случайных деталей, Сахи Романов сохраняет, выявляет концептуальный субстрат, то основное и главное, что составляет суть предмета, универсализируя, превращая эту первооснову в изобразительный знак. Но его работы не просто обобщены, они семантически обогащают образ прочувствованной экспрессией красок, доходя иногда до максимальной колористической насыщенности и конструктивного упрощения. Активное личностное начало, отношение к миру, проявляется в каждой работе.

В сложном колористическом решении произведения «Под небом родины» Сахи Романов использует открытые, контрастные, яркие сочетания цветов (от алого, до пурпура и киновари). Синий цвет для Сахи Р. чаще всего связан с тревогой, он будоражит, а не успокаивает. Кстати, такое же отношение к синим оттенкам будет встречаться и у Айтбаева. В пейзажной живописи Сахи цвет обретает самостоятельное семантическое значение. Красный цвет – активный, праздничный, нарядный. В дальнейшем экспрессия анималистических образов Сахи Р. будет обретать всё более радикальный характер, приближаясь иногда к абстрактной композиции («Арасан-Қапал»). Одновременно с этим, будет нарастать их эмоциональная составляющая, доходящая подчас до пронзительно трагических нот.

Экспрессия живописи Кенжебая Дуйсенбаева и Сахи Романова при всём своём видимом сходстве носит различный характер, так как обусловлена различными векторами художественного поиска. Дуйсенбаев – художник более эмоциональный. Образы его картин всегда рождаются как бы снаружи, вне его сознания, он лишь улавливает импульсы времени в анималистических мотивах, чутко откликаясь на них. Сахи Романов – живописец аналитический, образное решение его произведений выстраивается не спонтанно, а является результатом глубокого серьёзного художественного осмысления всех актуальных жизненных проявлений. Объединяет их – темперамент и энергетика.

В 1970-е годы в изобразительном искусстве Казахстана произошли значительные перемены, которые были обусловлены многими факторами. Политическими: «оттепель», борьба с культом личности; и социальными: деклари-

руемый Хрущёвым курс на близкий и неизбежный коммунизм. Коммунизм, в свою очередь, трактовался как всеобщее благо и счастье. У осуществления давно обещанной всем советским людям мечты, наконец-то, появлялся хронологически достижимый срок. В Казахстане процессы культурного и политического диссидентства, нонконформизма дополнялись внутренними, этническими смыслами. Спасительные процессы самоидентификации, поиска утраченных национальных идеалов, обращение к прошлому традиционной культуры в 1960–70-е приобрели особую значимость.

508 Этому обновленному сознанию, изменению мировоззрения, требовались новые изобразительные формы, иные живописные средства. «Не испытывая никакой ностальгии по советскому прошлому, должен, тем не менее сказать, что героями советского времени были интеллектуалы – писатели, композиторы, академики, они же являлись наиболее состоятельными людьми того времени» [11, 12]. «Художники-шестидесятники» активно осваивали опыт стилистики XX века, решились на «философское» обозрение пространства бытия.

В искусстве 1970–80-х нарастает драматически напряженная интонация – сравнимая с острым чувством ностальгии по уходящим традиционно-степным ценностям кочевой культуры. «Главной причиной, определившей сразу же и привлекательность, и некоторую статичность направления, была потребность в действенном – через тему и её интерпретацию – диалоге нового поколения художников с новым поколением зрителей. А зритель был воспитан на изобразительно-узнаваемой форме, только через неё он мог понять смысл послания.

Поскольку люди ждали от искусства ответа на наболевшие вопросы, новый тематический репертуар облекался в достоверную, монументально узнаваемую форму, этим обеспечивалась убедительность ответа... Экспрессия жеста, упрощение силуэта, преувеличение в масштабе, резкость в обрисовке ситуаций и характеров давались живописцам не просто, как бы открывались заново. Ведь даже такие понятия как метафора, иносказание, символ, условность в конце 1950-х обсуждались, оспаривались и утверждались как новшество!» [12, 202]. В казахской живописи в этот период обостряется интерес к тематической, жанровой картине, формат которой позволял наиболее широко и убедительно проявиться процессам поиска «героя нашего времени».

Анималистические образы выходят на первый план, становятся неотъемлемой чертой традиционной картины мира, которая у каждого из художников этого периода, при всем сходстве стилистических черт, проявляется по-разному.

Среди всех художников, оказавших значительное влияние на казахскую живописную школу 1970–80-х годов, лидирующую позицию занимает фигура С.А. Айтбаева. В его творчестве осуществляется трансформация художественного видения, прежде всего, на концептуальном уровне, что, в свою очередь, привело к радикальной смене выразительных средств и форм.

Салихитдин Абдысадыкович Айтбаев (1938–1998), как и Сахи Романов, родом из южных областей Казахстана. Возможно, именно их общее происхождение обусловило насыщенность цветовой палитры живописных произведений обоих мастеров. Цвет в картинах Айтбаева обретает самостоятельное

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

значение. Он формирует эмоциональную интонацию. Формально-знаковые композиции Айтбаева, с их лапидарно обнажённой семантической заданностью, определит важнейшие тенденции развития казахской национальной живописной школы на ближайшее десятилетие. В поисках самобытного живописного языка он обращается к традициям восточных миниатюр. Его живопись чрезвычайно аналитична. Пульсирующая гогеновская мысль «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идём?» получила у Айтбаева национальное, архетипическое прочтение.

Одна из первых живописных работ мастера – «Вечерние мелодии» (1962) тематически и стилистически ещё близка живописной манере его учителя – М. Кенбаева. Узнаваемые кенбаевские интонации, с характерным стремлением к музыкальной гармоничности, безмятежной одухотворённости ранних работ, выработавшиеся под влиянием наставника, вскоре сменяются новыми, иными интенциями. Уже в композиции «Ферма на жайляу» (1962) – живописно-пластическая конструкция произведения отличается от всего созданного до сих пор в казахской живописи. Айтбаев практически полностью отказывается от светотеневой моделировки, а вместе с ней и от передачи объёма.

Материальная вещественность, освещённость, фактурность – все эти дефиниции остаются вне поля зрения художника. Айтбаева в живописи увлекает поиск фундаментальных, архетипических основ человеческой жизни через творческие эксперименты. В живописи Айтбаева синтезируются многие художественные традиции: от школы восточной миниатюры до монументальных произведений Хосе Сикейроса и Диего Риверы, от кубистических экспериментов до ясных и цельных форм Кватроченто, но ни одна из них не доминирует и не звучит в форме цитаты или повтора. Каждая интерпретируется художником в соответствии с собственным видением, которое в первую очередь эксплицирует константы национального сознания. В живописи Айтбаева, как ни в какой другой, выражено индивидуальное личностное начало.

Своё искусство он творит с горячим сердцем. Но это не эмоциональная восторженность А. Исмаилова или У. Тансыкбаева, это искреннее желание создать искусство основательное, вечное, национально-самобытное. Освобождая свои полотна от случайных деталей (да и вообще от всех деталей), Айтбаев стремится запечатлеть основу мира, то, что в нём остаётся неизменным на протяжении веков. При этом, постижение мира происходит через обращение к собственным истокам, к прошлому казахской культуры. Обращение к традиционному мировоззрению, как к главной, сохраняющей, оберегающей субстанции. Осмысление общечеловеческого, через национальное, проявляется как в тематике его работ, так и в образно-пластическом их выражении. Композиции Айтбаева становятся законченными и самостоятельными вариантами философского высказывания, заключённого в символическую, лапидарно-конструктивно-выразительную форму.

Так в произведении «Ферма на жайляу», при всём мирно-созерцательном характере сюжета, включающего типизированные этнические элементы (юрта, горы, конь, небо, река, мальчики) явственно ощущается оттенок напряжённости и тревоги. Это впечатление возникает благодаря насыщенной интенсивности красок и композиционной деформации: колорит упрощен и сведен

к трём главным составляющим – жёлтому, зелёному, синему цветам, а также благодаря заострённой угловатости форм всех элементов. Темнеющее плотное небо, контрастируя со светоносной землёй, создаёт нарастающее ощущение тревоги, которой вроде бы неоткуда взяться.

Природный мотив в работах Айтбаева всегда переосмысливается и превращается в символический знак, лаконичный и ёмкий. Интенсивно-синий, энергично-плотный цвет неба часто встречается в его пейзажах – тревожащий, будоражащий, беспокойный, выдающий накал собственных размышлений о самом важном, надрывающем душу. Фигура коня здесь – центр композиции, и это не случайно. Только этот символ вечного постоянства жизни может уравновесить изменчивость мира.

В живописи С. Айтбаева встречаются произведения разной эмоциональной наполненности: от спокойной умиротворённости, до драматического накала. Как обозначал важнейшие задачи для себя и своего поколения М. Ауэзов в 1978 году в своём дневнике: «Переступить, уйти из-под власти «реального» времени, обрести критерии «национального» времени с надеждой в будущем обрести и само суверенное национально-современное время – вот основные движущие мотивы во всём, что писал, о чём думал в последние годы» [11, с. 26]. Вопросы национального самоопределения, формирования национальной живописной школы ставились художниками С. Айтбаевым, Ш. Сариевым, А. Сыдыхановым заострённо, в силу своей первостепенной значимости. Любовь к Родине, не к абстрактной советской, а к своей родной казахской земле, к своему народу, переживалась почти болезненно и ставилась во главу угла.

Как древние казахские акыны, жырау – прежде всего «хранители и трансформаторы традиций от поколения к поколению» [13, 48], так и художники 1970–80-х ощущают в себе эту потребность, воспринимая её как духовное обязательство, как неотъемлемую творческую составляющую. Удивительно умиротворяющий, исключительный для творчества Айтбаева, пейзаж «Дворик с юртой» (1989), в котором предметы почти теряют свою материальность, превращаясь в таинственные и прекрасные знаки, служит тому подтверждением. Колорит сложно организован, из всё более рафинированных сочетаний, но цвета синий с жёлтым – неизменны.

В композиции «У пастуха» (1992) – ясно звучат драматические интонации. Цвет неба из яркого ультрамарина превращается в тёмный, угрожающе нависший над человеческим миром провал. В этой картине через природный мотив передаётся уже не просто ощущение надвигающейся катастрофы, но в ней содержится вопль, полный горестного восклицания. Все поколенческие, этнические боли, сомнения, тревоги, страхи, слились, соединились в этом полотно, трансформировались в выразительную живописную формулу. Один и тот же цветовой ключ соединения синего и жёлтого здесь обретает зловещую окраску, в отличие от «Дворика с юртой», где краски приподнято-нарядны. Жесткость форм в полотнах Айтбаева происходит от самой постановки задачи, прежде всего – себе самому. Сочетание синих и жёлтых оттенков – излюбленное, то более приглушённое, то максимально насыщенное, прояв-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ляет важный момент живописного видения Айтбаева – опору на традиционные восточные цветовые предпочтения. В поздних полотнах безмятежность, радостный настрой исчезают, сменяются тревожным, напряжённым ожиданием будущего, которое теперь мыслится малопредсказуемым. Вместо любимых мотивов 1960-х «утро» и «весна» в пейзажной живописи Салихитдина Абдысадыковича 1980-90-х возникают новые драматические ракурсы, которые реализуются в иных тематических сюжетах – «сумерки» и «ночь».

Радикальное обобщение впервые демонстрируется в анималистических образах казахской живописи, для которых до сих пор была свойственна плавная мелодичность и гармоничная музыкальность. Упрощая, заостряя формы, Айтбаев добивается трансформации образа от конкретно-бытового до вечного, бытийного ракурса. Концепции природы, животных и человека в композициях Айтбаева образуют единое целое. Произведения Айтбаева до 1990-х неизменно построены на контрасте. «Покатые холмы золотисто-жёлтой степи в полотнах художников этого поколения – символ Родины – любимой, дорогой, вечной. Она трактуется живописцами подчёркнуто ласково, в мягкую гибкость линий и теплоту охристых тонов они вкладывают ассоциации с образом матери, надёжностью её рук и теплом её сердца, передают в картинах своё восприятие степи как материнского лона нации. Ощущение стабильности, покоя и идеального счастья жизни народа на коленях ласковой степной земли-матери пронизывает их полотна» [14, 59].

Плавность и округлость линий, гармоничная цельность его лучших концептуальных произведений «Счастье» и «Молодые казахи» в дальнейшем в творчестве С. Айтбаева исчезают, сменяются иными ритмами. Пульс эпохи в буквальном смысле ощущается в живописи мастера, вернее становятся явными его перебои, приобретает всё более прерывающийся характер в 1990. Любимые анималистические персонажи Айтбаева, наиболее часто встречающиеся почти в каждой его композиции – кони, собаки, верблюды.

При этом кони – это не просто спутники человека, но неотъемлемая часть его героического образа, в творчестве художника часто символизируют путь, дорогу, вечное и непрерывное движение. А образ собаки (чаще – тобета) – родственен образу домашнего очага, пристани, берега, дома. Верблюды – эти легендарные корабли пустыни в картинах Айтбаева изображены со всем присущим им величием и масштабом. Если уж Айтбаев обращается к образу верблюда, то это животное занимает все пространство картины, даже если изображен не во весь рост (а чаще всего верблюд пребывает в состоянии покоя). Да и взгляд верблюда куда-то – вверх голов, мимо человека – сразу в вечность. Слишком разные у них масштабы. Салихитдин Айтбаев запечатлевает то вечное, неизменное, что присуще его национальной картине мира всегда, вне времени. И не случайно поэтому в его творчестве чаще всего возникают образы именно этих животных – конь, собака, верблюд – как три краеугольных камня, очерчивающих традиционное пространство жизни кочевника. Три верных спутника. Но разной степени близости. Если собака и конь – имманентно присущие неотъемлемые от образа человека персонажи, то верблюд – портал во внешний мир, безграничный и впечатляющий.

Другом и единомышленником Айтбаева был, также рано ушедший из жизни, выдающийся живописец «шестидесятник» – Шаймерден Тлемисович Сариев (1937–1988). Его живопись, структурно и идейно возвращавшаяся к национальным истокам, построена на гармоничном узорочье казахских орнаментов. Ш. Сариев принадлежит к поколению инакомыслящих. «Истина в наших условиях – прорыв к суверенности мышления, обретение способности мыслить деятельно, преобразующее, в масштабах исторической судьбы этноса. И средства – кочевье, прошлое, представление о будущем – ненадуманно. Это критерий продуктивного мышления» [11, 22]. И у С.Айтбаева и у Ш.Сариева в работах 1970-х – отсутствует время как категория. Все их пейзажи – вне времени, в типизируемом, узнаваемом национальном пространстве человеческой жизни – степи, визуализирующейся в условно-символическом формате.

В знаковой работе Ш. Сариева «Чабан» (1969) впервые используется сферическая перспектива. Линейная чёткость и подвижность округлых форм, находящихся в единстве и взаимодействии, сообщают полотну энергичную внутреннюю динамику, локальные, открытые цвета, типичные для полотен Сариева, декоративно обыграны. Круглые спины холмов продолжают и повторяют очертания юрт, а вслед за ними и каждая деталь картины – от формы головного убора главного персонажа, до движения его рук и ягнят – дублируют, усиливают, продолжают это неспешное, плавное течение. Овечка, по-матерински склонившаяся над ягненком, собака, прильнувшая к рукам хозяина – их очертания схожи, их движения почти синхронны – все подчиняется общему сферическому планетарному ракурсу.

Но вместе с тем – этот неудержимый круговорот природы, это неостановимое движение времени, только тогда обретают смысл, когда наполняются теплом человеческого чувства. И в этой работе Сариева, при всей её условности и схематичности, зашифрован тот же главный месседж, что и во всех великих произведениях мировой живописи – быть человеком – это значит любить! Любить свой мир, свою землю, оживлять их, одухотворять своим дыханием.

Эволюция художественного видения, поиск новой системы координат, апелирование к новым смыслам происходит в творчестве Абдрашита Ароновича Сыдыханова (1937–2011). Этот живописец являет собой пример неустанно генерирующего креативные идеи экспериментатора. Художественное осмысление мира в его творчестве получило своё разнообразное воплощение и трансформировалось с течением времени радикально. Сыдыханов – фигура на сегодняшний день, в определённом смысле, культовая для казахской живописи. Его творчество привлекает неизменный интерес зрителей и профессионалов. В ракурсе развития анималистических образов в живописи А. Сыдыханова примечательны следующие работы. «Зимовка чабанов» (следует отметить, что если предыдущее поколение художников запечатлеvalo конкретные личности, реальных людей, то теперь форма «Портрет чабана» – очень распространённая, приобрела черты ритуализированные).

Локальные цветовые пятна, заключённые в чётко обозначенные определённые границы – этот приём сближает его с Айтбаевым и Сарие-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

вым, но композиционный ракурс и как следствие ракурс видения – иной. У С. А. Айтбаева и Ш. Т. Сариева, даже в пейзажах фигуры укрупнены, именно на них сосредотачивается всё внимание живописцев. В «Зимовке» А. А. Сыдыханова – фигуры людей и животных разбросаны по всему полю картины в живописном беспорядке. Они не самостоятельны и не отделимы от плавных, медленно-тягучих форм природного пространства. Композиционное однообразие и монотонность подчёркиваются и продолжают монохромностью колорита. Каждый элемент картины символическим образом олицетворяет неизменяемость, постоянство природы и человека в традиционном национальном понимании их целостности.

А. Сыдыханов активно использует традиции восточных миниатюр, с их декоративной яркостью, выразительной нарядностью и пластической усложнённости. Отсюда свобода расположения фигур в пространстве картины. Художника заботит составление общего, единого узора из отдельных элементов: фигуры людей, животных, планет – все в его картинах превращается в красочные арабески казахского орнамента, в той же степени, что и у Матисса, при его работе над многочисленными аппликативными панно, или у народной мастерицы, вдохновенно сочиняющей узор текемета, алаша, сырмака.

Самое значительное произведение зрелого творчества Абдрашита Сыдыханова – «Доеение красной верблюдицы» (1986–87). Семантически и композиционно оно представляет собой полную противоположность работе К. Дуйсенбаева «Дерущиеся кони», хотя созданы они были в одно время. Если рассматривать картину Дуйсенбаева как спонтанный эмоциональный отклик на боль происходящих событий, то полотно Сыдыханова – это желание превозмочь трагедию времени, сосредоточиться только на вечном, это поиск выхода и спасения. В развернутой и озвученной в полную силу бытийности и масштабности «Красной верблюдицы» – философия национального духа!

Удивительно гармоничный колорит и вообще единство в взаимосвязанность всех элементов, обобщенных до уровня знака-символа. Тонально сбалансированные оттенки светлой охры, белых и терракотовых цветов – как умиротворяющие звуки бесконечной степной мелодии. В этой картине нет никакой орнаментальной игры, она проста, строга и бесхитростна, как сама жизнь. Она наполнена подлинным переживанием вечности бытия. Отказ от любых мелких деталей, от линий, от композиционного и цветового дробления, роднит это полотно с лучшими фресками Кватроченто.

Огромная, заслоняющая собой весь мир, занимающая все пространство полотна фигура верблюдицы – как зримо воплощенный дух степи. Она стоит, гордо вытянув свою могучую шею. Она символ неизменности мира, постоянства времени, непрерывности жизненного цикла человека, неразрывности его с природным ритмом. Она – космос традиционного мира, который один только и гарантирует гармонию, свободу, наполненность энергией жизни. Не случайно в название не просто «Красная верблюдица», но «Доеение красной верблюдицы». Она – нескончаемый источник жизни, источник тепла, источник мира, из которого черпает человек. Такое точное выражение через философии через живопись, такое точное превращение знака в символ возможно только в по-настоящему великом произведении искусства.

По словам профессора МГУ А. Панарина: «Жизненный мир... поразительно близок миру ценностному, его структуры инвариантны подобно инвариантному характеру высших, «нетленных ценностей»: он образует основу идентичности – залог самосохранения человека» [15, 9]. Таким образом, логика процессов самоидентификации, обогативших казахскую пейзажную живопись 1980-х годов новыми смыслами, просматривается на разных уровнях и планах культурно-исторического развития XX века. Этническая самоидентификация становится залогом жизненно важного культурного самосохранения.

514 Если «Доеение красной верблюдицы» А. Сыдыханова как бы завершает один этап развития живописной казахской школы, в которой анималистические образы начинают играть все большую роль и приобретать все большее значение, то произведение художника другого поколения Аскара Есдаулета «Красный бык» – знаменует собой радикально иное понимание живописности, актуальное новому наступающему XXI веку.

Хронологически между ними не такое уж большое расстояние. «Красный бык» написан в 1990 году, а «Доеение красной верблюдицы» – в 1987, но изменения, которые произошли в это время в стране – радикальные. И первый из отечественных художников, кто интуитивно пророчески уловил главное – начало большого, нового пути Казахстана в поиске своего неповторимого образа, был Аскар Есдаулетов. Опять этот гогеновский вопрос стал максимально актуальным: «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?». Но если Гогену казалось, что его родная европейская культура изжила себя, и он в поисках нового рая отправляется на острова Полинезии, то художник Аскар Есдаулетов абсолютно точно знает, где его рай – в глубине веков, в космосе традиционного искусства. Только нужно заново их открыть и пережить, и осознать. Именно этим и будет заниматься Аскар Есдаулетов во всех своих ярких художественных экспериментах. Интуитивно и потому очень точно воспринимая мир и время, художник многое улавливает провидчески объемно и выпукло.

И не случайно в живописи Есдаулетова образы животных сразу выходят на первый план – это возвращение к истокам, к сакскому звериному стилю, с его стилистической выразительностью и завершенностью. «Отточенный самодовлеющий анималистический образ. Нарочитая замкнутость линий фигур» животных – это Г. Федоров-Давыдов говорит о специфике этого стиля в 6 веке до н.э. Но этими словами можно охарактеризовать и живописный метод Аскара Есдаулетова.

Замкнутость, закрытость, уравновешенность, ритмичность – общие черты декора сакских бляшек и композиции «Красного быка». Следует отметить, что красный цвет не так уж часто встречается в казахской живописи. Гораздо более характерными для нее являются соединение синего (*кок*) и желтого (*каныр*) – цвета земли и неба. Такое научное исследование проводил в своей докторской диссертации «Национальное понимание цвета в казахской живописи» Байзаков Сабыр (работа защищена в 2013 году). Но в девяностые все меняется принципиально. Как будто обесточенное кризисом искусство нуждается в энергии цвета. А самая мощная энергия – именно у красного цвета. Не случайно этот активный цвет, цвет страсти так предпочитали другим все большие художники Нового времени – от Караваджо до Рембрандта.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

В картине Аскара Есдаулета «Красный бык» – красный – это главный акцент, доминанта, всполох на белом фоне. Фигура быка, как и фигура верблюдицы тоже занимает все пространство мира, но теперь она решена в абсолютно условной, почти абстрактной манере, и этот прием отчужденности от человеческого образа, превращает его тотем, в чистый знак.

Подчеркнутая трехчастная композиция, характерная для казахской живописи в целом (начиная с А. Кастеева) здесь доведена до предела, и уже зримо воплощает три разных мифологических уровня мира: нижний (потусторонний, inferнальный, обозначенный сакральными узорами орнамента), средний (жизнь, где, собственно, расположен и сам бык) и верхний – мир космоса и богов. Фигура быка центральная – он ось симметрии, статичная – он в трансцендентальном покое, но максимально насыщенная по цвету. Все оттенки красного (особенно яркого на белоснежном поле) переплелись в образе быка, олицетворяя его энергию и силу жизни. Если в «Доеении красной верблюдицы» Абдрашита Сыдыханова – покой и вечность, то в «Красном быке» Аскара Есдаулетова – энергия жизни.

Дальнейшее творчество обоих этих художников будет проходить в русле все больше стилизации и метафоризации. Но ни одна картина Аскара Есдаулетова не обойдется теперь без анималистических образов. Мир человека не возможен без лошади, собаки, птиц, без овец и баранов, без верблюдов и коз, без стремительных орлов и рыб. Вся космология тюрского (и даже шире – номадического) мифа оживает в его полотнах, питает художника и дает ему надежду на будущее.

Подводя итоги, отметим, что казахская живопись периода 1960–80-х годов весьма разнообразна как в образном, идейно-смысловом аспекте, так и формально-стилистически. Понимание того, что человек тождественен природе, что натура формирует национальное мышление, философию, в этот период осознаётся особенно остро. Настрой казахского изобразительного искусства эпохи «оттепели» – позитивный и светлый, постепенно к 1970–80-м годам сменяется на более сложное восприятие реальности, а вместе с этим и на появление в живописи эмоционально-драматических, подчас тревожных, трагических интонаций. Особенно ярко эта тенденция прослеживается в анималистических образах.

Поиск собственных истоков, процесс самоидентификации становится мощным внутренним творческим импульсом. Исторически в казахской культурной традиции «знак, рисунок, изображение не понимается как результат человеческой деятельности, творчества. Знаки посылаются богами или духами, передаются предками по наследству новым поколениям, и они нуждаются в расшифровке, толковании, гадании. Поэтому письменность (как и живопись) – это таинственная сакральная деятельность, в которую допускаются лишь посвящённые – жрецы, шаманы (художники). Знаки правят миром, и с ними следует обращаться очень осторожно, тщательно соблюдая ритуалы и предписания» [13, 48]. Метафорически насыщенная, знаковая направленность казахской живописи 1970–80-х годов связана с моментами «вспоминания» собственных культурных истоков, острой потребности самоидентификации, как единственной, спасительной, сохраняющей возможности противостояния гло-

бальной ценностной системе тоталитарного государства, в которой длительное время происходило нивелирование национальных культурных парадигм.

Лишаясь конкретно-материальных, прозаических черт, сюжеты картин преобразуются в образную формулу, получают своё символическое прочтение, типизируются, очищаясь от мелких частностей, от подробных деталей достоверности, переходят в иную плоскость – поэтическую. Эта тенденция ярко обозначается в решении анималистических мотивов.

516 Концентрацию живописного дискурса казахского живописи (С. Мамбеева, Сахи Романова, С. Айтбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова, А. Аканаева) на метафизическом, трансцендентном ракурсе можно считать ответной реакцией на соцреалистический канон с его имманентной «общественной значимостью», своеобразным его отторжением.

Но главным ключом к пониманию живописи 1960–80-х становится традиционное национальное осуществление изобразительности, как иносказания, как опосредованного послания, зашифрованного в орнаментальных формах. Архетипы национального сознания в художественной практике ведущих мастеров живописи проявляются в настойчивом тяготении к декоративной уплощённости и выразительной лаконичности, свойственной в целом всей концепции казахского национального искусства.

В сюжетах, подразумевающих движение, анималистические мотивы наполняются трансцендентальным спокойствием восточной философии, созерцательность С. А. Мамбеева сменяется подчёркнутым ощущением «вневременности» в анималистических образах С. А. Айтбаева, Ш. Т. Сариева, А. А. Сыдыханова.

Тема единения природы и человека получает разнообразную трактовку в живописи этого периода. Поиск самых важных незыблемых, непреходящих истин, глобальных оснований мира, и возможность их передачи через формы национального мировидения – доминирующие концептуальные задачи творчества ведущих мастеров художественной школы.

Начавшись с творчества С. А. Мамбеев, реализация новых тенденций живописи Казахстана, продолжится в художественной практике многих живописцев 1970-80-х годов. Следование характерным художественным приёмам и мировоззренческим установкам, осуществленным в его полотнах: преобладание в творческом процессе экспериментального начала, преобразование формального-пластического языка высказывания, стремление к созерцательным, спокойным, тихим интонациям, к обобщённо- философскому прочтению природных сюжетов, приведёт к впечатляющим результатам в пейзажной живописи.

Апеллирование к глобальным, общечеловеческим темам и вопросам бытия через призму национальной культуры, позитивное их решение, устремлённость в будущее – все эти черты в той или иной степени будут характерны для большинства мастеров пейзажа 1960–70-х.

В 1990 анималистические образы выйдут на первый план, обретая все большую значимость. Именно в них реализуется концепция архетипического, обретающая все большую актуальность в современном мире искусства.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Уплощённая композиция, лаконизм и контрастность, сложная декоративная организация цвета. Впечатление производит не правда видения, а красота живописи, свободной, радостной и сложной. Анималистический жанр (или его проявления) эволюционирует от живописи-констатации к живописи-анализу. Импрессионистическая тенденция окончательно преодолевается, уступая место семантически более сложным художественным формам. Процессы переосмысления существующих культурных парадигм актуализируют новые методы и образы живописного постижения мира. Всеобъемлющий переход от реалистической, натурной (пленэрной) изобразительности, к условно-обобщённой, декларативно-упрощённой трактовке природных форм в пейзажной живописи Казахстана осуществился в 1970–80-е годы.

В 1980-е годы в живописи Казахстана возникают новые имена: Б. Х. Табиев, К. Д. Дюсенбаев, М. С. Нарымбетов. Это художники нового поколения. В их творчестве произойдёт радикальная трансформация живописных анималистических образов, которые наполнятся новыми смыслами, обретут новые формы. Ключом к пониманию этой семантически усложнённой, метафорически-символической живописи могут служить слова М. О. Ауэзова: «Сгорбленная, свёрнутая в компромиссный узел духовность привела бы меня к катастрофе... Всё это для современного тюрка достояние, наследство, право на которое узаконено мной, моим жизненным путём. И обращаться с ним я стану бережно, как рачительный владелец, и непосредственно, как истинный хозяин. Точнее: тюркское духовное наследие – это я в прошлом, а сегодняшний я – это тюркская духовность, прокладывающая и утверждающая свой путь в современности» [11, 24].

Именно поворот к собственному культурному наследию, которое теперь переживается заново – остро и глубоко, на личностном уровне, послужит импульсом, будет питать всё казахское изобразительное искусство 1980-х. Процессы самоидентификации, начавшись в 1970-х в творчестве С. Айтбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова, теперь обретают особую актуальность. Они станут главными, существенными моментами переживаний, размышлений художников, подчас трудных и драматических. Они станут той почвой, той питательной средой, из которой вырастет искусство 1990–2000 годов. Искусство, как бы вырвавшееся на свободу, искусство, поглощённое поиском принципиально новых средств и форм выражения, адекватных задачам времени, пронизанное иными, незнакомыми прежним поколениям императивами, в короткий срок явит миру впечатляющие результаты.

Почти тотальный отказ от материальности и вещественности, перевод живописи в плоскость условных знаков и символов для казахских пейзажистов 1980-90-х годов – это не прихоть и не следование моде, а, наоборот, возвращение в лоно национальной идентичности, в большой степени нивелированной за годы советской власти. Этот процесс носит активный, и даже страстный характер. Настойчивое обращение к собственным корням в живописи теперь происходит не только уровне сюжета или мотива, но на формально-семантическом. Отсюда уплощенность и деформация элементов, отказ от светотеновой моделировки и передачи пространства.

Актуализируются архетипические, ментальные способы художественного высказывания. Доминирующий индивидуализм художественного видения определяет специфику анималистических образов у ведущих мастеров 1980–90 годов: Б. Х. Табиева, К. Д. Дуйсенбаев, М. С. Нарымбетова. В их творчестве анималистические образы радикально трансформируются в семантическом и формальном плане. По словам М. О. Ауэзова «этническое «я» обретает приют и убежище в личностном «я» [11, 29]. На этом этапе окончательно проявляются и закрепляются главные тенденции казахской живописной школы: метафорическая насыщенность, смысловая усложнённость, декоративная стилизованность.

Трансформация реалистических форм изобразительности в условно-знаковую систему координат, обусловило перевод идейно-содержательного ракурса от нарративной констатации натуральных наблюдений за природой, пусть даже и одухотворённых поэтико-романтическим пафосом, к более сложному пониманию смысла живописи, как средства самоидентификации (одной из приоритетных и насущных задач искусства этого этапа), области проявления духа времени.

По словам Б. М. Бернштейна: «Каждое крупное художественное явление не только определённым образом подготовлено; оно в известном смысле задаёт устремлённую в будущее перспективу традиции и одновременно – опрокинутую в прошлое её ретроспективу» [16]. Это в полной мере относится к анималистическим образам пейзажной живописи. Острая потребность поиска новых тем и выразительных средств, присущих традиционной культуре и отражающих национальное мировоззрение, реализовалась в самобытных и уникальных чертах казахской художественной школы, существенную и значимую роль в которой сыграл и продолжает играть анималистические образы.

**Заключение.** Изучение анималистических образов в парадигме эволюции живописной школы Казахстана привело к следующим выводам и результатам:

в казахской живописи аккумулируются важнейшие константы традиционной культуры, ярко проявляются архетипические черты национального сознания, поэтому анималистические образы играют ключевую роль в становлении и формировании художественной школы Казахстана.

– глобальные перемены XX века проявились в обращении художников к анималистическим образам, в которых космос привычного традиционного мира соприкасался с атрибутами новой реальности.

– важные черты казахской живописи, проявляющие её самобытность: музыкальное звучание ритмической организации композиции, сказочно-поэтическое и эпическое преобразование природных мотивов, наконец – живописная импровизация – ярко отразились и в решении анималистических образов.

– анималистические образы казахской живописи 1960–80-х эволюционируют в содержательном, формальном, типологическом аспектах от натурно-реалистических, подражательных практик до метафорически-знаковых, усложнено-символических. Традиционное и инновационное, синтезируясь, обогащает художественную систему Казахстана, проявляя феномен казахской живописной школы, которая, развиваясь в исторически краткий срок, сумела утвердить свою самобытность и уникальность. Процесс самоидентификации становится мощным внутренним творческим импульсом.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

– новаторство в области форм и цвета, поиск иных выразительных средств, оригинальной художественной манеры в 1980-е годы носило острый, радикальный характер. Формальный радикализм был адекватен метаморфозам и потрясениям 90-х. Анималистические образы актуализировались, преобразовывались в знаковую, метафорически насыщенную форму.

– Синкретизм анималистических образов казахской живописи детерминирован внутренними импульсами и архетипами национального мировоззрения. Условность изображения, тяготение к стилизации, к поиску собственного изобразительного языка стали характерными особенностями анималистических образов современной живописи;

– понимание целей и смысла изобразительного искусства, как системы, преобразующей реальность, ярко высвечивающей характерные моменты современности, не только на уровне сюжетов и тем: острота и вкус новой эпохи, проявляющиеся в обновлении каждого живописного элемента. Отношение к композиции и колориту в картине как к самостоятельным, деятельным субстанциям – характерные черты анималистических образов в живописи Казахстана.

#### ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Кодар А. Мировоззрение кочевников в свете Степного Знания: материалы Международного семинара, посвящённого 100-летию М.О. Ауэзова: Культурные контексты Казахстана: история и современность. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 56–66.
2. Казахский эпос. Под редакцией И. Сельвинского. – Алма-Ата: Казахское Государственное Издательство Художественной Литературы, 1958. – 668 с.
3. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – 704 с.
4. Ауэзов М. О. И дольше века длится год. Из дневника М. Ауэзова // Тамыр. – 2001. – № 3 (5). – С. 22–28.
5. Ванслов В. В. Что такое социалистический реализм. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 160 с.
6. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. – Алматы: НИЦ Гылым, 2002. – 183 с.
7. Лосев А. Ф. Логика символа. Контекст. – М.: 1972. – 186 с.
8. Кларк К. Пейзаж в искусстве / перевод Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
9. Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – Москва, Искусство, 1976, – с. 226
10. Сулейменов О. О. Избранное. Стихотворения и поэмы / составитель и автор предисловия С. Абдулло. – Алматы: Раритет, 2006. – 416 с.
11. Ауэзов М. О. И дольше века длится год. Из дневника М. Ауэзова // Тамыр. – 2001. – № 3 (5). – С. 22–28.
12. Степанян Н. С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
13. Нуржанов Б. Город и степь // Тамыр. – 2003. – № 2 (10). – С. 48–11.
14. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. – Алматы: НИЦ Гылым, 2002. – 183 с.
15. Панарин А. Жизненный мир и агрессия рациональности // Alma mater. Вестник высшей школы. – 2000. – № 7. – С. 3–11
16. Бернштейн Б. М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Сборник статей: Советское искусствознание 78. – М.: Советский художник, 1979. – С. 274–294.

### 3.5 ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ, ГРАФИКЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Анималистический код, который на протяжении всей монографии авторы рассматривают как одну из основных констант национального мировосприятия кочевников-казахов, в картине мира современных казахов особенно ярко и самобытно проявляется в изобразительном искусстве. Задачей настоящего очерка является краткий искусствоведческий обзор наиболее характерных образов степного бестиария в изобразительном искусстве Казахстана на примере искусства скульптуры, декоративно-прикладного искусства и графики.

**Скульптура.** Развитие профессиональной скульптуры Казахстана специалисты связывают [1; 2 и др.] с началом 1950-х годов прошлого столетия. Этот принципиально новый для казахов вид искусства стал активно развиваться в разнообразных стилистических направлениях.<sup>170</sup> Несмотря на основную линию развития – академизм, архетипические анималистические образы всегда присутствовали в пространстве казахского пластического искусства.

Первым профессиональным скульптором Казахстана по праву считается Х. Наурызбаев. Именно Х. Наурызбаевым создан принципиально новый для Казахстана образно-пластический язык, способный передать через призму западной реалистической школы свободный степной дух и национальный колорит. В этом контексте очень интересны ранние работы «Көкпар» и «Юноша с беркутом», в которых глубокие ментальные установки кочевников сопрягаются с академической формой.

Творчество другого казахстанского скульптора Н. С. Журавлева отличается разнообразием тематических жанровых композиций. Несмотря на то, что сам

<sup>170</sup> Автор имеет в виду непосредственно период формирования профессиональной национальной художественной школы Казахстана, начиная с 30-х годов XX века.



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

скульптор не этнофор, с ранней юности он стал казахстанцем и смог тонко прочувствовать дух казахской культуры и ее носителей. Здесь особо примечательна работа «Табунщик» (1958), где мастер создает не просто «композицию с лошастью», но улавливает и фиксирует в материале глубокую и прочную взаимосвязь человека и его коня. «Живописная лепка подчеркивает пластику всей композиции», – характеризует эту работу искусствовед Э. Ахметова [1, 47].

Сам по себе образ лихого табунщика в казахской культуре помимо своей важности для природно-хозяйственной системы, еще и окутан ореолом некоей таинственности, основой которой выступают взаимоотношения человека и животного. Поэтому такой, казалось бы, обыденный образ как табунщик, приобретает иное звучание и смысл.

Не менее символична работа Анатолия Билыка «Чабан с ягненком» (1959), где образ чабана воссоздан в совсем другом ключе, несвойственном своему времени, с его героической эпикой и подчеркнутой народностью. Скульптор постарался создать не просто портрет очередного героя труда, а собирательный, обобщенный образ Хранителя. Немолодой казах в традиционном головном уборе-*тымаке* держит за пазухой маленького ягненка – символический образ молодого и еще неопытного поколения. Композиция выстроена в виде треугольника, иначе – Горы, где ягненок – это сакральный центр, тщательно оберегаемое ядро – ядро традиционной казахской культуры.

В числе первых казахстанских скульпторов, обращавшихся к поэтике анималистических образов, можно назвать З. И. Береговую. Ей вообще свойственен особый взгляд на вещи, где наибольшую важность имеет эмоциональная составляющая человеческой природы. Возможно, именно поэтому животные и птицы не только выступают в ее работах своеобразными природными символами, но и проекцией тончайших эмоциональных нюансов людей.

Скульптурная композиция «Кыз-Жібек с лебедями» (1962), несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, очень пластична и нежна. У ног девушки, положив головы на ее колени, расположились три лебедя. В казахском фольклоре образ Кыз-Жибек всегда устойчиво ассоциируется с лебедями, они ее своеобразное отражение и небесные покровители. Символично число лебедей – их три, что, на наш взгляд, может олицетворять три уровня мироздания. Скульптором невольно создается впечатление, что лебеди будут сопровождать героиню во всех трех уровнях мироздания. Сама работа рассчитана на то, что ее можно рассматривать с разных сторон.

Другую и не менее известную героиню казахского эпоса Баян-сулу З. Береговая изображает со скворцом. Композиция так и известна как «Баян-сулу со скворцом» (1962). В самом эпосе скворец (ка. «*қаратоғай*») является предвестником несчастья, ведь согласно сюжету, судьбы юных влюбленных трагичны. Поэтому сама скульптура демонстрирует нам не только яркое мастерство скульптора, но глубокое понимание им традиционного фольклорного контекста и этнической символики.

О декоративных скульптурах З. И. Береговой искусствовед Э. Ахметова пишет: «статуэтки окружены неуловимой атмосферой поэтической созерцатель-

ности, выглядят легкими и воздушными, в них присутствует стиль, присущий малой пластике, – это изящество линий и пропорции» [1, 44].

Нам кажется значимой скульптура З. И. Береговой «Рыбачка» (1958). Крепкая, но изящная девушка тянет сеть, в которую попались две рыбы. Наличие в композиции именно двух рыб наводит на мысль об архетипических представлениях союза женского и мужского начал.

Чрезвычайно интересна работа Енсепа Молданиязова «Борьба» (1957), где изображены борющиеся быки. Думается, что этот мотив является традиционным для евразийской ойкумены со скифо-сакского времени. В скульптурной композиции монументальные фигуры быков, опирающиеся на задние ноги, выглядят мощно и одновременно грациозно. Рельеф мышц животных, выявляющий напряжение противоборства, подчеркивают блики света на поверхности скульптурного произведения.

Анималистическими образами увлечен и другой не менее известный казахстанский скульптор Б. Тулеков. О его творчестве специалисты пишут, что конные композиции стали одним из любимейших жанров скульптора. Внимательно изучив облик, характер, повадки этих животных, проведя многие часы за работой с натурой на Алма-атинском ипподроме, художник впервые в профессиональной скульптуре Казахстана создал практически цикл произведений, посвященных коню.

Любование упрямой силой, неукротимым духом, гордой красотой этого благородного животного, сообщено композициям сквозь призму этнической памяти» [2, 155]. Среди композиций художника особо выделяются «Кептер» (1982-83) и «Табун» (1972). Первая работа названа именем реального животного, позировавшего художнику в процессе создания образа В. Чапаева.

Вторая работа изображает табун лошадей, где «разнообразные движения конских голов, ног и грив, сплетаются в ней в единый порыв, пластически интерпретируя композицию как синтез идей – бега как преодоления пространства, скачки как стремления к победе, движения как условия продолжения жизни, и, наконец, свободы как непрременной для кочевника константы бытия [2, 155]. На своем творческом пути художник часто обращался к образу Коня – властелина степей.

Вообще, тема всадника и коня – одна из традиционных тем казахстанской скульптуры. В этом контексте выделяется работа М. Сеисова «Махамбет» (1986). Конная статуя Махамбета Утемисова – народного героя, поэта и борца за независимость казахов исполнена внутренней тектоники и героической лирики. В строго выверенном балансе структур, ритмов и движений между конем и его всадником возникает особая связь, внутреннее и внешнее единение, что сразу отсылает нас к символике кентавров [2, 165].

Конные монументы в нынешнем Казахстане переживают определенный ренессанс. Степные батыри и их верные спутники и покровители – кони, на наш взгляд, не просто дань «моде на родословие», но показатель растущей необходимости людей ощущать себя частью общей традиции.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Работа «Жертвоприношение» (1980) Михаила Рапопорта – одно из интереснейших произведений скульптора, отличающееся смелостью и оригинальностью пластических решений. Сама композиция воспроизводит архаичный ритуал жертвоприношения, присущий многим народам мира, но особо укрепившийся в мусульманской культуре.

По поводу «Жертвоприношения» искусствоведы пишут, что в этом произведении автор остро воспринимает происходящее, выражая это через композиционное решение. Скульптор усложняет динамику форм, вводит в композицию реальные предметы – стул с длинной спинкой и стол, подчеркивая этим контраст одушевленного и неодушевленного. Все эти детали обостряют впечатление происходящего действия. Герои композиции погружены в сферу только им присущего духовного пространства, обращены в будущее и введены в систему дня сегодняшнего [1, 79].

Самые важные животные казахского анималистического пантеона органично живут в пространстве работы «Караван» (1988) Рысбека Ахметова. Многофигурная скульптурная композиция представляет собой шесть разных по композиции, размеру и характерам глиняных фигурок. Женщины с детьми на верблюдах, молодой джигит со своим конем, верблюд и два барана-кошкара – каждая из этих скульптур может быть вполне самостоятельной, ничего не теряя в художественной образности. Но все они объединены общей целью и символическим смыслом. Всем фигуркам, даже несмотря на малые размеры, присуща некая монументальность и завершенность. На наш взгляд, декоративность образного языка этого замечательного скульптора «родом» из обобщенности-стилизации форм древних тюркских степных изваяний.

Полна экспрессии работа Бахытжана Абишева «Кулагер» (1970), посвященная знаменитому скакуну легендарного Ахана-сэре. Трагический момент падения скакуна, запечатленный в холодной бронзе, глубоко метафоричен. Даже падая, конь – известный на всю степь скакун, воспетый своим хозяином, все равно гордо задирает голову ввысь, стремясь подняться к Небу. Ведь он по представлениям казахов есть существо Верхнего Мира.

Своеобразно трактует анималистические образы, а точнее, образ верблюда Тилеуберди Бинашев. В его произведениях «Коркыт» (1981) и «Хаджимукан» (1980) верблюд – один из главных структурообразующих элементов композиции. Так, верблюдица тюркского Первошамана – Коркыта-ата Желмая изображена художником в выраженно стилизованной форме. Она горизонтальна, хотя вся композиция в целом тяготеет к вертикали, словно стремится ввысь, к Небу.

Другая работа скульптора посвящена легендарному казахскому палуану/борцу Хаджимукану (Кажымукану Мунайтпасову) – первому казаху, ставшем чемпионом мира по французской борьбе, многократному победителю всесоюзных и мировых чемпионатов по классической борьбе среди супертяжеловесов.

Палуан держит на плечах верблюда. Скульптор словно воспроизводит древнюю традицию казахских палуанов, которые на диво собравшимся под-

нимали на плечах лошадей, верблюдов и быков. Здесь верблюд не только самое тяжелое животное, но – символ космоса. Царственно восседая на плечах легендарного борца, верблюд демонстрирует силу и величие человека, которому небеса столь щедро одарили. Имя Хаджимукана прославило казахских палуанов на весь мир.

Часто к анималистическим образам обращался и мэтр казахстанской скульптуры Еркин Мергенов, которого считают одним из лидеров «новой волны» казахстанской скульптуры XX века. Особенно интересны работы художника, интерпретирующие мотивы казахского орнамента. Так, в работе «Ертек» (1990) скульптор, своеобразно выстраивая композицию, придает традиционному орнаментальному узору «*кошкар муйиз*» монументальное и вневременное звучание.

Превосходна и поэтична работа Даира Тулекова «Одиночество» (2003). Бронзовая композиция четко разделена на три части, три горизонтали. Это – Луна, Лошадь и Девушка. Девушка, слегка согнувшись в поясице и подогнув ноги, сидит на кобыле. А, кобыла, крепко стоящая на луне, словно в лодке, вытянула шею, и сама уподобилась натянутой струне или же тетиве.

Невозможно обойти стороной нестандартный творческий подход Толеша Шокана. Его композиция «Караван» (2013) призвана разрушить стереотипный взгляд на непрременность трехмерного принципа в скульптуре. Сильно стилизованное изображение всадника на одногорбом верблюде уверенно и безапелляционно возвращает нас в эпоху петроглифов.

Легка и практически невесома скульптурная композиция «Бегим ана» (2013) Мурата Садыкова, воспроизводящая девушку с лебедиными крыльями, которая словно еще секунда и взлетит ввысь. Лебедь – известный тотем казахской степи, своеобразный символ женского благородства и чистоты.

Скульптура посвящена знаменитой Бегим-ана, дочери известного святого Карабуры, эталону благородства и верности. Согласно легенде, Бегим обладала неопишуемой красотой и была женой Санжара – правителя огузского государства. Когда муж был на охоте, ее случайно увидел один из ханских батыров. Возвратившись домой, правитель Санжар от ревности отрубил руку своей жене, которая впоследствии чудесным образом выросла снова. Но Бегим не простила мужа и удалилась в одинокую башню, куда приходили женщины со своими проблемами, и она покровительствовала и помогала им в житейских трудностях. Башня «Бегим-ана» и место ее захоронения и сегодня является центром активного женского паломничества.

Лебедь оживает и в работах Нурлана Темирова. Художника привлекают не просто «готовые образы», а процесс трансформации идеи в образ. Изучая работу Темирова «Акку» можно сказать, что скульптору присуща творческая смелость и даже безудержность мастерства во взаимодействии с материей. Творческая энергетика Н. Темирова в композиции «Акку» позволила увидеть, как твердая бронза стала текучим и позволила запечатлеть момент трансмутации девушки в лебедя. Девушка-лебедь по воле мастера объединяет в одном теле человеческую приземленность и божественную силу Лебедя-Матери Умай – архаичного степного тотема.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Скульптурный портрет великого казахского композитора Курмангазы Сагырбаева изобразил Сенбигали Смагулов в своей одноименной композиции «Курмангазы» (2013). Сидящий в традиционной «казахской» позе, скрестив ноги, народный композитор напряженно смотрит вдаль, в одной руке у него домбра, а в другой – ласточка. Думается, что ласточка символизирует саму музыку, или композитор отождествляется художником в качестве «первой ласточки» – профессиональной казахской музыки.

А вот другая работа скульптора – «Девушка из рая» (2013) решена в условно-плоскостной манере, напоминающей древнеегипетские фрески. На голове у девушки художник изобразил водоплавающую птицу в виде головного убора.

«Птичий» мотив мы наблюдаем и в деревянной скульптуре Казыбека Дулатова «Степной мотив» (2002), где изображена девушка с маленькой птичкой в руках, скорее всего – скворцом. Художнику удалось через такой простой и ясный сюжет создать монументальный образ.

Очень интересны работы молодого талантливого казахстанского скульптора Данияра Сарбасова. В нужном для нас контексте особенно интересна серия его работ – «Романтик» (2015), «Олень» (2015) и многие другие. Скульптор изобразил мифических существ – одноногого тулпара с крыльями, оленя с лунообразными рогами, быкоподобного существо, упирающегося рогами в землю. Все работы выполнены в бронзе, которая благодаря своим техническим свойствам, углубляет светотеневые переходы от самой формы скульптуры и высеченных орнаментов на ней. На первый взгляд, его работы напоминают художественную организацию скифо-сакского звериного стиля.

Важное место анималистические образы занимают в самобытном творчестве Зульхайнара Кожамкулова. Его работы очень нестандартны, как и сам материал, из которого мастер предпочитает создавать свои скульптуры. Для создания своих огромных скульптур художник использует металлолом: отжившие свой век радиаторы, тормозные колодки, бамперы, выхлопные трубы, шестеренки, редукторы, амортизаторы и цепи, иногда детали от велосипедов и мотоциклов.

Композиция «Мерген» (2016) изображает стрелка, восседающего на лошади, а его «Бык» (2016) настолько «жив», что словно сию минуту готов вступить в бой. Неординарные работы художника выглядят просто фантастически благодаря своим размерам, пластике и материалу. Такое парадоксальное совмещение архаичной номадической символики и современного стимпанка сообщает композициям некий «универсальный» характер.

Особой энергетикой обладает работа российского скульптора Даши Намдакова «Жер-Ана» (Земля-мать), созданная мастером в 2008 году. Памятник установлен на одной из главных улиц Астаны. Монумент представляет собой сакскую царицу Томирис, стоящую на гигантском быке (длинной более 10 метров). Вся композиция располагается на огромном постаменте.

Томирис стоит, раскинув руки, ее охраняют два барса, сжимающих в своей пасти массивный меч в ножнах. Размах рогов быка достигает семи метров, а вся его фигура словно представляет собой огромную сжатую пружину.

ну, сгусток мощи, энергии и первобытной силы. Женщина на его спине легка, изящна, но обладает не меньшим могуществом, чем бык – символ Хаоса и Бездны. Бык здесь – символ мироздания, а барсы – олицетворения царской власти и благородства.

Обрами барсов вдохновляется казахстанский скульптор Бахытбек Мухаметжанов. Можно даже сказать, что образы кошачьих хищников – лейтмотив его творчества. Барсы могут быть то объемными, то плоскостными, но непременно напряженными, готовыми к прыжку. Одна из его наиболее ярких «анималистических» работ «Ирбис» (2005) показывает нам снежного барса – владыку гор в момент перед нападением или прыжком. Сильное, гибкое тело словно струна, невероятная пластика и сложный колорит бронзы рожают ощущение священного трепета, темной хаотической мощи и в то же время удивительного благородства.

Статична и грациозна «Борзая» (2004) Каната Нурбатырова. *Тазы* – одна из самых любимых пород собак кочевников-казахов, *тазы* берегли и почитали как достойного члена семьи, взамен собака становилась верным, грозным и неутомимым стражем. Борзая К. Нурбатырова выполнена в бронзе, скульптор прекрасно сумел передать ее гордую и в то же время настороженную позу и изящное сильное тело.

В «Джайляу» (2008) Алибека Мергенова словно сливаются воедино неторопливое, философское традиционное кочевническое мировоззрение и бешеный напор современности. У коня вместо одной ноги скульптор помещает металлические шарниры, отчего вся композиция приобретает какой-то неземной облик.

Удивительно неоднозначной выглядит и композиция со спутниковой антенной, водруженной на горб верблюда вместе с традиционным шаныраком юрты в работе «Кочевье» (2011) скульптора Тилеу Мырзагельды. И в «Джайляу», и в «Кочевье» четко прослеживается стремление художников отразить влияние современной жизни на традиционное мировоззрение кочевников. С помощью символических элементов прошлого – зооморфных образов и настоящего – продуктов научно-технического прогресса скульпторы доносят до нас идею взаимовлияния времени (прошлое и настоящее) и культур (Восток и Запад).

Таким образом, столь краткий обзор анималистических образов в казахстанской скульптуре все же позволяет сделать определенные выводы: степной бестиарий как часть традиционной картины мира, несмотря на коренное преобразование последней, частично сохранился и обладает в целом прежней символикой; скульпторы своеобразно преломляют традиционную семантику, руководствуясь намерением не изжить или изменить, а напротив сохранить ее и насытить ею современные художественные образы и сюжеты; исходя из анализа скульптурных работ за период с 30-х годов XX века до нынешнего времени, очевидно, что самыми важными и устойчивыми являются конь, верблюд, бык, кошачьи хищники – тигр и барс, а также птицы – лебеди, скворцы и ласточки.

**Декоративно-прикладное искусство.** Этот вид искусства, как и скульптура, профессионально в Казахстане начал развиваться с начала XX века. В начале 30-х годов в республике открывается ряд предприятий, связанных с декоративно-прикладным искусством – артели, небольшие цеха и экспериментальные станции.

Так, в 1935-м году в Алма-Ате открылась Научно-экспериментальная керамическая станция Казпромсовета, в те же годы в городах Алма-Ата, Кзыл-Орда и Семипалатинск образовались артели «Ковровщица», в 1939 году в Акмолинске открывается фарфоровый завод и мн. другие. Все изделия, производимые этими предприятиями, посвящены главным темам того времени: героям социалистического труда, эпохальным событиям советской действительности и т.д. Время диктовало свои условия, а искусство, в том числе и декоративно-прикладное, будучи очень эффективной идеологической стратегией, обладало огромными возможностями в формировании тех или иных представлений масс.

Одним из наиболее действенных приемов, способным сообщить изделию «национальный колорит» выступал традиционный орнамент (аутентичный или же стилизованный), а в орбите последнего самым представительным была «баранья» тематика – *қошқар мүйіз, қос мүйіз* и др.

Анализируя этот период развития казахстанского декоративно-прикладного искусства, С. А. Шкляева пишет: «новый контекст форм с часто нерешенными пропорциональными соотношениями и внедренными вариациями казахских элементов орнамента приводил к определенной эклектике, не выражающей гармонии эстетических и духовных идей интерпретируемых образцов» [3, 14], и далее исследователь размышляет о советском китче, который «ярко представлен в изделиях из кости и рога косторезной мастерской Семипалатинска – тяжеловесных многофигурных композициях, например, «Дойка кобылицы», «Всадник на верблюде» и других, воплощающих «ложный мимезис» массового сознания» [3, 18].

Но какими бы китчевыми изделиями не характеризовалось декоративно-прикладное искусство Казахстана того периода, пусть и с сильно «урезанным» смыслом, анималистическая символика все равно была одной из своеобразных констант, позволяющих новому декоративно-прикладному искусству быть преемником старых традиций.

Положительные символично-семантические подвижки в казахстанском декоративно-прикладном искусстве происходят в 1960-х годах на волне общего для изобразительного искусства феномена «стремления к истокам». Живопись, графика, отчасти скульптура, – все они ощутили необходимость «возвращения» к себе, собственной культуре и этнической памяти. Современная форма ничуть не спорила с творчески переосмысленными традиционными императивами.

Об искусстве того времени Р. А. Ергалиева пишет: «В способах обобщения, условности, символизме, тяготении к знаковому мышлению, метафоричности, роднящих пласты культурного наследия Центральной Азии, шестиде-

сятники пытались найти то мироощущение, что диктовало творцам древних и средневековых шедевров уникальный эстетический строй, ритм и канон. Сокровенность культурного наследия они воспринимали как лабораторию художественных приемов, развить и продолжить которые они пытались в своем искусстве» [4, 116]. Следовательно, именно древние культурные пласты как ментальное ядро стали для художников того времени тем самым неиссякаемым источником вдохновения и творческого полета.

В 60–70-х годах XX века открываются алма-атинская фабрика «Сувенир», знаменитая фабрика художественных промыслов и надомных форм труда «Тускииз» и многое другое. На художественной авансцене стали появляться самобытные художники – мастера декоративно-прикладного искусства, чье творчество постепенно укрепляло фундамент национальной художественно-ремесленной школы Казахстана.

Среди мастеров-«семидесятников» на поприще декоративно-прикладного искусства необходимо отметить творчество Курасбека Тыныбекова, чье имя связано со становлением национальной школы гобелена. Творческие поиски, глубокое понимание народных традиций и профессиональное мастерство позволили сформировать К. Тыныбекову свой неповторимый художественный стиль. В его гобеленах гармонично объединились традиция и современность», – пишет во вступительной статье к книге о творчестве художника искусствовед А. Калинина [5, с. 15].

В интересующем нас контексте привлекают внимание как минимум две работы мастера: «Чабан» (1980) и «Степная баллада» (1974). В первой работе на фоне степного пейзажа и юрты изображен молодой чабан с ягненком на руках. Вообще, сюжет чабана с ягненком (так называемый «добрый пастырь»), часто появляется в изобразительном искусстве Казахстана (скульптура Анатолия Билыка и перформанс Айгуль Менлибаевой «Тенгри»), поэтому его можно смело назвать архетипическим для современного казахстанского искусства. Яркий колорит и самобытный рисунок гобелена придает произведению вневременное и космическое звучание.

В «Степной балладе» художник мастерски обыгрывает древние символы кочевой ойкумены, где-то на левом углу фона в зигзагах холмов расположена священная птица Самрук. Колорит этого гобелена выдержан в коричневых тонах, что также видится нам весьма символичным. Ведь коричневый цвет в казахской культуре имеет особый статус. Так, лексема «*қоныр*» (коричневый) – семантически очень важное для казахов понятие, практически – философская категория. Это и особый мягкое, «бархатное» звучание человеческого голоса, и специфический тембр музыкального инструмента, и приятный прохладный ветерок и т. д. Поэтому работа художника насыщена семантикой «*қоныр*»: она нежная, лиричная и умиротворяющая.

О работе «Весна» (1974) М. Ф. Муканов пишет так: «Он и Она – Юноша и Девушка, Олень и Олениха, и апофеоз этого произведения загадочно-сказочный, сине-красный Тигрохауд (так назовем его), играющий на свирели. В отличие от предыдущих работ, «Весна» щедро насыщена пламенеющим густо красным, оранжевым и оттенками коричневого цвета [6, 28]. Можно сказать,



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

что К. Тыныбеков – один из тех художников, кто осознанно и целенаправленно обращается к священным для степного мировосприятия анималистическим образам.

Мастерица казахстанского гобелена Батима Заурбекова, также, как и ее учитель К. Тыныбеков, в своих работах глубоко переосмысляет и виртуозно творчески обыгрывает зооморфный орнамент «*кошка-мурзил*». Ее жанровая композиция «Простор» (1975) глубоко поэтична и гармонична, через нити гобелена как своеобразные струны жизни разворачивается лирическое повествование о жизни казахского народа. Всматриваясь, можно заметить, как на бескрайних просторах степи мчится легендарный Конь Акбозат, а высоко в небе парят священные степные птицы.

Но особенно интересна для нас работа с поэтичным названием «Птицы счастья» (2004), где в образах ярких, красочных стилизованных «птицах счастья» мастерица воплощает извечную женскую мечту о Счастье, Красоте и Гармонии. М. Ф. Муканов отмечает, что одной из особенностей гобеленов Заурбековой выступает их музыкальность «...в полотнах художницы имеет место умело организованному цветовому колориту и ритмично выстроенным деталям композиции» [6, 35].

Из года в год художница возвращается к теме «Птиц счастья», которая оформляется в целую серию прекрасных работ. Так, своеобразно по-женски музыкально и талантливо использует художница анималистические образы, в том числе и сакральные образы птиц. На наш взгляд, весьма метко о творческих поисках мастерицы отзывается У. Аязбаева: «Творчество Батимы Заурбековой глубоко национально и вместе с тем, очень современно. Она является одной из тех казахстанских художниц декоративно-прикладного искусства, кто пытается заглянуть вглубь истории, и по-новому открыть для себя древние этносимволы» [7, 21], в том числе и зооморфные.

Виртуозами своего дела являются чета Алибая и Сауле Бапановых, – знаменитые казахские мастера традиционного казахского ткачества и войлоковаления. Анализируя их творческий стиль, искусствовед К.В. Ли пишет: «...Мифологические образы служат духовным ориентиром, но проявляют себя в творчестве как эстетические универсалии» [8, 37]. В работах Бапановых анималистические образы проявлены четко и оригинально. «Священное дерево» (2001), «Стрелец» (2007), «Мировая гора II» (1997) и многие другие работы представляют собой творческое переосмысление степной натурфилософии.

Удивительна работа «Священное дерево», где на ветвях Мирового Древа согласно тенгрианской иерархии расположились стилизованные животные и птицы. Об этой работе очень поэтично отзывается М. Ф. Муканов: «При созерцании «Священного дерева» возникает чувство соприкосновения с чем-то архаично-первородным, представляющим собой замкнутую сложную систему, что-то вроде высокоорганизованного хаоса, имеющего свои неписанные законы» [6, 43].

Неизменно привлекает зрителя работа Бапановых «На пути к Тенгри» (2013), которая имеет два варианта – композиции на голубом и красном фо-

нах. Это не реплики друг друга, так как каждая из них по-своему самобытна. Огромный верблюд, словно зооморфная проекция мифического титана Атланта, поддерживающего небесный свод, стал импровизированным «домом» едва ли не для всех степных обитателей: коня, коровы, собаки, птиц и людей. Это – символическое духовное единение всех творений Тенгри, так, как и задумал их Творец.

Творческая чета Бапановых занимается и созданием гобеленов, и традиционных казахских войлочных ковров, в пространстве которых разворачиваются поэтические степные пейзажи и жанровые композиции, реалистические и фантастические натюрморты. Тут словно оживают древние сказания и мифы, где в ветвях Священного дерева поют райские птицы, летают рыбы, голубым божественным светом озарен путь всадника на верблюде к Тенгри, а животные, птицы и люди снова понимают друг друга, как и в глубокой древности.

В 2005 году творческая группа «Арт-Текстиль» в составе Г. Джураевой, К. Онгаровой и А. Кырыкбаевой начала работу над серией монументальных гобеленов для интерьеров казахстанского представительства корпорации «KAZANMYS» в Лондоне, Алматы и правительственных зданий Алматы. Были созданы гобелены «Кен дала», «Байтак дала» (4 произведения: 2,40 x 2 – 2 шт.; и 2,40 x 1,5 – 2 шт.; 2006), «Атамекен» (8 x 3 м; 2007) и «Мой Казахстан» (7,25 x 2,75; 2007). В этих гобеленах часто встречаются традиционные анималистические образы: верблюды, птицы и другие зооморфные персонажи.

Нежными акварельными переливами отличается гобелен Л. Калимовой «Верблюды» (2009), где изображены одnogорбый нар, двугорбая верблюдица и верблюжонок. Вообще, образ верблюда очень популярен в казахстанском художественном текстиле. К примеру, работы Е. Бегалы «Шелковый путь» (2001), В. Бейсековой «Святые места» (2012), войлочная композиция К. Жубаниязовой «Кызыл Кум» (1978), Г. Кабижановой «Караван» (2012) и многие другие концептуально «завязаны» на образе верблюда как воплощения номадического Космоса.

Пастельный колорит и плавный, изящный рисунок работы Г. Скоблевой «Туман» (2011), погружает зрителя в таинственную туманную дымку, откуда неожиданно вырывается Белый Конь – древний сакральный символ Неба. Поэтичны «Сакские мотивы» (2005) Г. Джураевой, где сцена терзания барсом оленя сразу перемещает нас в эпоху железа, когда господствовал звериный стиль.

Работы Зейнельхана Мухамеджанулы, выполненные в редкой художественной технике – старинном и практически забытом сейчас традиционном казахском вышивании *біз кесте*, «Степные миражи» (2012) и «Белая птица» (2013) словно воссоздают весеннюю степь. Верблюды и птицы как своеобразные стражи степи берегут ее очарование и незримую, но кипучую жизнь. Нежные серо-розовые и белые тона, выбранные мастером в качестве основных, умело и точно передают символичность сюжета.

С. А. Шкляева пишет, что творчество З. Мухамеджанулы – редчайший пример обращения художника к технике шитья. В сложное эклектическое время поисков «идентификации» усилия художника, чтящего одновременно

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

и ценностную архаику народа, и современные приемы изобразительного языка, – самозабвенный эксперимент, граничащий с нетерпеливым соблазном перевести визуальность в технику [3, 82]. В целом, все творчество художника пронизано анималистической символикой, потому что его верблюды, кони и птицы – это будто звенья древнего кода. Скорее всего, анималистические образы играют в творчестве Мухамеджанулы характерологическую и сюжетообразующую роль, что визуализируется через философскую оппозицию «вечное-повседневное» кочевников.

Главный тотем и прародитель всего тюркского эля, центральный персонаж генеалогии и фольклора – Синий Волк «Бори» (Бури) всегда ассоциировался с тюркскими ханами, сыновьями Ашины – «благородного Волка» [9, 23]. Гобелен «Ашина» (2013) Б. Досжанова представляет нам тюркского воина, стоящего на спине огромной волчицы. Мать и Сын, как Земля и Камень, Волчица и Ашина напоминают зрителям, где находятся корни великого народа. Символично и цветовое решение произведения. Яркое, разноцветное полотно повествует о том уникальном этническом многообразии, которым является Великий тюркский Эль.

Издrevле лошадь для кочевника есть символ солнца, плодородия, достатка, силы и власти. Сегодня за образом свободно скачущей лошади или лошадей прочно закрепилась символика быстрого и неумолимого бега времени. Возможно, именно так и представляет себе сакральное циклическое время казахской культуры Разах Сабитов в своей работе «Джайляу» (2010), где скупой, но удивительно выразительной техникой чия повествуется история лихих всадников, мчащихся на своих иноходцах через необъятные просторы Великой степи.

На рубеже XX и XXI веков казахский традиционный текстиль обретает новое звучание и смысл. К примеру, в войлоке помимо традиционных техник, сюжетов и композиций, мастера стремятся «разговорить» материал с помощью живописного языка. Среди традиционных естественных приглушенных тонов все чаще появляются «акварельные мазки» прозрачных ярких цветов, нежнейшие «вливания» цвета в цвет, а иногда красочные чередующиеся «линии», выполненные разноцветными стежками нитей, – устойчивый технический прием в народной вышивке.

Орнаментальные мотивы трансформируются в новые для них формы и ритмы, и современное казахстанское войлоковальное, отталкиваясь от древних традиций кочевников, обретает новые смыслы. Сейчас это не только художественное творчество, но весьма эффективный аспект в креативных индустриях.

Вероятно, ювелирное искусство теснее других связано с анималистическим кодом. Зооморфная символика традиционных орнаментов и защитная функция самих ювелирных украшений обусловили формирование самых крепких и устойчивых связей между «животной» символикой и человеком.

В XX веке непростая ситуация в области ювелирного искусства стала меняться в лучшую сторону только после открытия в 1980-х годах специальностей художественного направления. В эти годы в Алматы в ряде колледжей и вузах открылась специальность «художник декоративно-приклад-

ного искусства». Среди таких учебных заведений: художественное училище им. О. А. Тансыкбаева, Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова, Художественно-графический факультет Казахского Национального педагогического университета имени Абая (ныне Институт искусств, культуры и спорта).

532

Первые выпускники, уже профессиональные художники-зергеры (ювелиры) стали фундаментальной основой современного казахстанского ювелирного искусства, удачно сочетая в своем творчестве древние традиции степных торевтов и современные инновации. Древние протоказахские символы, обретшие новую форму в современной художественной трактовке, живут в ювелирном искусстве Казахстана и сегодня, в XXI веке.

Сейчас в Казахстане много ювелирных школ и мастеров. Казахстанская школа ювелирного искусства уже узнаваема на мировом уровне. В ряду известных мэтров казахстанского ювелирного искусства можно назвать Ильяса Сулейменова, Аманкельды Мукажанова, Серика Рысбекова, Сержана Баширова, Берика Алибая, Илью Казакова и многих других.

Имя Ильяса Сулейменова известно не только в Казахстане, но и за его пределами. В 2013 году художник награжден бриллиантовым орденом II степени Карла Фаберже за разработку авторского стиля «евразийский этномодерн», где особо выделяется такой изобразительный элемент как «бараний рог» – сакральный символ богатства и достатка. Он трактуется мастером, как в традиционных канонических формах, так и в авторской интерпретации.

Крым Алтынбеков не считает себя художником-ювелиром. Он – профессиональный реставратор и археолог. Однако его мастерство реставрации распространяется далеко за пределы исторической науки, во многом становясь уже художественным творчеством. Будучи основателем и руководителем научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым», членом союза художников РК и академиком Академии художеств Казахстана, он сделал существенный вклад в сохранение культурно-исторического наследия.

Художественные творческие реконструкции произведений сакского звериного стиля, выполненные в драгоценных металлах и сложнейших ювелирных техниках, возводят К. Алтынбекова в ранг признанных казахстанских ювелиров.

Степным анималистическим кодом вдохновляется и Сержан Баширов – видный современный казахстанский зергер. Его любимый металл – серебро, а для казахов этот металл имеет особое значение, так как его блеск и цвет ассоциируется с лунным светом. Уже много лет художник собирает коллекцию казахских украшений конца XIX – нач. XX вв.: *тана (шана), капсырма, білезік, үкі – аяк, жүзік, тұмарша, сырға* т.д. Начав с реставрации и воспроизведения старинных образцов ювелирного искусства казахов, мастер выработал свой собственный авторский стиль.

В его творчестве, определяемым искусствоведами как «этноавангард» («этнический авангард»), тесно переплетаются древние евразийские космо-мифологические представления, где индоевропейская мифопоэтика пересекает-

ся с индоиранской, чтобы затем сформировать ядро, собственно, тюркской. Излюбленные знаки-мотивы этого художника или часто варьируемые художником формы – это различные рогообразные завитки, плавно переходящие в авангардные линии и формы.

Плеяду имен молодых, но уже известных зергеров Казахстана продолжает Илья Казаков. Зергер работает и в серебре и мельхиоре, удачно используя кость, дерево и кожу. Он мастерски владеет традиционной ювелирной техникой казахов: чеканкой, ковкой, насечкой, зернью и резьбой штихелем. Илья Казаков нашел особый способ фиксации и трансляции культурной информации, который на наш взгляд, прекрасно сумел воплотить союз металла, камня, дерева и кости как примере синестезии его творчества.

В «анималистическом» контексте привлекает внимание сюжетная тематика его подвесок, серег и браслетов. Там мы встречаем тюркского всадника, старика с верблюдом, стилизованных животных и птиц. В целом, для творчества Казакова характерны пейзажи и тематические картины, которые он «пишет» на металле через ритм и фактуры, сюжеты и образы. Такие работы, как «Джайляу» и «Предки» ярче всего это демонстрируют.

В целом, современное декоративно-прикладное искусство Казахстана стремится сочетать в себе инновации и древние ремесленные традиции, сформировавшиеся еще в сакскую эпоху и постоянно развивавшиеся и далее, в каждый из последующих исторических периодов. Каждое из видов декоративно-прикладного искусства неизменно опиралось и сейчас по-прежнему вдохновляется анималистическими образами степного бестиария, большая часть которого закодирована в орнаментальные образы, а некоторые – верблюды, кони, бараны и птицы становятся самобытными мифопоэтическими символическими «матрицами».

**Графика.** Казахстанская графика, как и другие виды изобразительного искусства, берет начало с 30-х годов XX века. Будучи, вероятно, самым динамичным из всех пластических искусств, графика могла быстрее других «откликнуться» на любые изменения в общественном сознании. Скупые и четкие линии стремительнее других изобразительных средств фиксировали любые трансформации в историко-культурном ландшафте.

Будучи в целом «западной» по форме, но глубоко этнической по содержанию, казахстанская графика создала и создает самобытный и монохромный мир, где культурная память нескольких тысяч лет кочевий стала неиссякаемым источником вдохновения для наших современников, чьи имена золотыми буквами вписаны в историю отечественного изобразительного искусства. Евгений Сидоркин, Темирхан Ордабеков, Фатима Молдабаева, Ералы Оспанов, Нурлан Бажиров и многие другие казахстанские художники-графики в своих работах реконструируют древнюю Модель мира номадов Великой степи.

В творчестве Е. Сидоркина казахский фольклор получил мощное, яркое и удивительно точное визуальное воплощение. Жиренше (1958) из серии сюжетов казахских народных сказок, «Веселые обманщики», Кыз-Жибек, Ер-Таргын, Алпамыс-батыр из иллюстраций к «Казахскому эпосу» (1958), и герои «Киргиз-

ских сказок» покоряют озорством и смекалкой, а их верные спутники – кони, верблюды, ослики, бараны и собаки являются носителями особой символики, дополняющей смысловое ядро основных персонажей.

В автолитографии «Кокпар» (1963) буйствует неистовый клубок из джигитов и их коней, а козлиная туша – символ Хаоса есть награда самым удачливым «волкам». В серии «Алпамыс-батыр» (1981), наряду с людьми непременно есть и животные, они не рвутся вперед, не затмевают людей, но призваны показать, насколько глубоки связи между человеком и его символами. Батыр с конем и с собакой-тазы – это семантическое целое, где чудесный скакун Байшубар – это сила и мудрость батыра, а верная тазы – его совесть и честь. Здесь уместны строки, характеризующие работу Е. Сидоркина, как прекрасное творение, где «...они слились воедино, как нерушимая глыба, как единое нерасторжимое целое. Такое решение композиции задано тематикой народных эпосов, батыр и его верный конь сущности неразделимые» [2, 196].

Художник-график Темирхан Ордабеков прекрасно сознает величие и символику зооморфных образов, которыми изобилует казахская история и фольклор. Его работы насыщены скрытой и явной анималистической символикой. Степные поэты – акыны и жырау, будучи совестью и голосом своего народа, отмечены также и силой своих предков-покровителей, многие из которых приходят к своим потомкам в образах животных и птиц.

Некоторые грани анималистической вселенной казахов-кочевников оживают в работах Бауржана Найманова и Магауи Канленова – учеников Т. Ордабекова, нового поколения казахстанской графической школы. В композициях, посвященных вечному кочевью, жизни и быту номадов, особой символикой наделяются орнаменты, животные и птицы.

Чрезвычайно интересно для нас творчество Нурлана Бажирова. Его часто называют «художником-анималистом». Его любимый герой – Конь. «Для Н. Бажирова окружающий мир обречен находиться в постоянном борении могучих стихийных сил, преодолении и сверхъестественном напряжении всех его элементов, и наиболее ярким воплощением этой бесконечного процесса по мысли художника является конь, красота и грация которого завораживает человека, вдохновляет его к стремлению запечатлеть образ животного в его самых разнообразных ипостасях» [10]», – так отзываются о его работах современники.

Волшебные птицы Фатимы Молдабаевой словно погружают нас в мифологическое время, «когда все только начиналось...» О работе «Самрук» (1991) М. Жаксыгарина пишет так: «интересен стиль автора. Легендарная птица изображена в полете, и ее могущество выражено в размахе крыльев такой силы, что от нее взвились грива и хвост лошади, гнется колос пшеницы. В тени этого вихря виден силуэт другой птицы, но ее размеры и взмах ее крыльев, во много раз уменьшенные, отражают дистанцию и просторы степи и величие неба» [11, 182]. В целом, творчество художницы характеризуется сложными сюжетными композициями и филигранной манерой исполнения.

Особый мир живет в работах Ералы Оспанова. Здесь животные и птицы являются полноценными участниками творения и разрушения. Верный конь,

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

несущий своего всадника через ратное поле и пустынную степь, делит все горести и тяготы воинской судьбы своего хозяина, коршуны когтят лебедей, а грифы терпеливо дожидаются своей доли, жирный тарбаган расположился у ног сварливой глупой девицы, волки с оскаленной пастью нападают на беззащитных, лисы, словно духи-оборотни, стерегут добычу, – все эти и многие другие сюжеты повествуют о будто бы застывшей в веках картине мира ковчегов, где прошлое и настоящее неотделимы друг от друга.

Работы Ирины Дручининой наполнены особой поэтической энергией. Художница создала целую серию произведений, посвященных тенгрианству не как религии, но открытому мировоззрению. В цикле «Легенды Тенгри» особенно интересна композиция, где на возвышенности уютно расположился волк – древний тотем всех тюркских народов, а у подножья сопки раскинулся аул из нескольких юрт. Волк охраняет этот аул и всех его обитателей.

Другой важный для художницы образ – Лебедь – олицетворение Умай. Мать всех тюрков предстает в виде прекрасной женщины, играющей на варгане, а в волосах ее играют лебеди. По поверьям казахов, на варгане, как и на кобызе мог играть далеко не каждый. Звуки этих инструментов поистине мистические, уводящие людей в иные миры, а проводником тут всегда выступает белый лебедь.

Ассоль Сас, несмотря на молодость, нашла свой авторский стиль. Ее почерк узнаваем и неизменно притягателен. Художница любит сложные персонажи и интересные сюжеты. В интересующем нас контексте примечательны иллюстрации к книге Е. Турсунова «Мамлюк». На одной из них сквозь небесную толщу вырисовывается образ волка, охраняющий маленького мальчика. В другой иллюстрации мальчик обнимает своего верного друга – коня, как бы прощаясь с ним. Композиции строго монохромны, что усиливает эмоциональный настрой произведения. В творческом активе А. Сас много работ с анималистическими образами.

В завершении настоящего очерка нам видится целесообразным привести некоторые статистические данные. Так, исследование казахстанского изобразительного искусства XXI века (декоративно-прикладное искусство, скульптура, живопись и графика) с точки зрения присутствия там анималистического кода закономерно потребовало прояснения двух вопросов: какие именно зооморфные образы преобладают; и какова их «частотность»?<sup>171</sup>

Анализ показал тесную связь творчества казахстанских художников с миром животных, который в свою очередь выступает, как способ самовыражения, так и способ самоидентификации. Наглядно статистический анализ анималистических образов в современном изобразительном искусстве представлен в Таблице 1.

<sup>171</sup> Данные статических результатов получены нами из материалов «Казахского искусства» в пяти томах, где авторитетным коллективом авторов представлены наиболее знаковые для своего вида искусства, времени и стиля произведения [12;13;14;15]. Автор признает, что подобный метод нетипичен для искусствознания, но зато способен помочь представить целостную картину дифференциации зообразов по «популярности» и частоте обращения к ним.

**Таблица 1.** Анималистические образы в изобразительном искусстве Казахстана XXI века

Вид искусства	Общее количество работ	Общее количество образов
Декоративно-прикладное искусство	122	71
Скульптура и монументальное искусство	73	20
Живопись	148	46
Графика	78	27

536

Приведенные статические данные показывают: самый большой процент анималистических образов - более 58,1% приходится на декоративно-прикладное искусство, что, на наш взгляд, имеет под собой вескую основу. Именно декоративно-прикладное искусство являет собой феномен преемственности многовековых художественных традиций казахов, унаследованных от саков, гуннов и тюрков и т. д. Тогда как живопись, графика и классическая скульптура являются для кочевников-казахов сравнительно молодыми видами искусства.

Таким образом, к наиболее часто встречаемым анималистическим образам произведений современных казахстанских художников относятся: конь (и модификации в виде кентавра); верблюд, баран, бык, горный козел/архар, ирбис и лебедь. Эти персонажи формируют фундаментальную базу анималистической образно-семантической основы современного изобразительного искусства Казахстана и могут претендовать на статус «брендовых». Среди них конь, верблюд, баран и бык по «частоте упоминания» являются наиболее устойчивыми.



**ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. Ахметова Э. Р. Основные направления развития скульптуры Казахстана второй половины XX – начала XXI века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2015. – 252 с.
2. История казахского искусства: в 3-х томах. – Алматы: «Арда», 2009. – Том 3. Искусство Казахстана нового и новейшего времени. – 896 с.
3. Шкляева С. А. Проблемы развития прикладного искусства Казахстана: советская эпоха – период независимости (XX – начало XXI вв.): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2010. – 118 с.
4. Ергалиева Р. А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2011. – 116 с.
5. Калинина А. Вступительное слово. / В кн.: Курасбек Тыныбеков. – Алматы: Онер, 2007. – С. 15.
6. Муканов М. Ф. Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана: Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2016. – 173 с.
7. Аязбекова У. Мир гобеленов. / В кн.: Батима Заурбекова. – Алматы, 2013. – С. 21.
8. Ли К. В. Возможности материала. // Декоративное искусство. – 2012. – № 2. – С. 35–39.
9. Смирнова С. С. Исследования по казахскому фольклору. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. – 526 с.
10. Нурлан Бажиров – художник-анималист. Мир кочевника в искусстве [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://almatylife.kz/article/nyrlan-bazhirov---hydozhnik-animalist-mir-ko4evnika-v-iskysstve>. Дата обращения: 08.09.2017.
11. Жаксыгарина М. Казахстанская графика периода независимости. // Простор. – 2011. – № 12. – С. 180–186.
12. Казахское искусство: в 5-ти томах. – Алматы: Елнур, 2013. – Том 2. Народное и декоративно-прикладное искусство. – 176 с.
13. Казахское искусство: в 5-ти томах. – Алматы: Елнур, 2013. – Том 3. Скульптура. Монументально-декоративное искусство. – 176 с.
14. Казахское искусство: в 5-ти томах. – Алматы: Елнур, 2013. – Том 4. Живопись. – 224 с.
15. Казахское искусство: в 5-ти томах. – Алматы: Елнур, 2013. – Том 5. Графика. – 192 с.

## 3.6 АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНСКОМ ДИЗАЙНЕ: ГРАНИ И СМЫСЛЫ

Наш краткий очерк преследует одну цель – охарактеризовать причины обращения разных видов казахстанского дизайна к тем или иным анималистическим образам, представляющим собой важное звено кочевнического культурного кода, так как сейчас мы наблюдаем все более частые и устойчивые тенденции этого. Значимым является так же и то, что иногда использование «национальных» анималистических образов носит поверхностный, противоречивый и даже в корне неверный характер, что может весьма существенно вредить сложному процессу бытования, сохранения и трансляции символики степного бестиария.

Отчего графический, промышленный, архитектурный дизайн и дизайнеры-модельеры вдохновляются определенной зооморфной тематикой? Значит ли это нечто большее, чем просто привнесение в свои работы «этнического колорита»? И может ли такое дизайнерское осмысление и переосмысление стать значимой «точкой роста» в развитии современного казахстанского художественного творчества?

Ответы на эти и другие вопросы помогут хотя бы частично прояснить уже сложившуюся тенденцию и понять основные приоритеты для дальнейшего развития отечественной культуры.

**Анималистические образы в формировании бренда.** В этой части очерка анализируется специфика некоторых аспектов брендирования в Казахстане, основанных на использовании конкретных анималистических образов, характерных для культурно-исторического ландшафта казахов-кочевников.

В условиях глобализации и необходимости обеспечения устойчивого развития экономический потенциал культуры во всех ее проявлениях является мощным стимулом. Конкурентоспособность казахстанской экономики в значительной степени зависит от управления брендами, где потребительская ценность торговой марки изначально определяется актуальностью ее бренда.

Для такого молодого и перспективного государства как Казахстан системные усилия отечественных производителей в области формирования нацио-

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

нальных брендов есть действенный метод воплощения в жизнь многих государственных стратегических программ. Последние же были созданы с целью стабилизации экономической, политической и социокультурной сфер.

Следует сразу уточнить, что под «производством» авторы понимают не только материальный продукт, но в большей степени интеллектуальный и культурный – результаты синтеза творчества и развитой коммуникационной компетенции, – неперенных признаков третьей промышленной революции [1, 364–372].

Под «торговой маркой» мы имеем в виду не только привычный продукт, но также и производное культуры в самых разных масштабах, способное сформировать позитивный имидж государства в формате всего мира. В Казахстане уже имеется определенный опыт в создании и успешном продвижении национальных брендов, однако необходимо формировать и развивать новые механизмы сохранения социальной и экономической стабильности через управление брендами.

Бренд как идентификатор формирует имидж и, как следствие, предпринимательскую конкурентоспособность, причем не важно, с чем мы имеем дело, с продуктом питания или культурной достопримечательностью. И то, и другое должно быть привлекательно для потенциальных покупателей, готовых на самом деле приобрести не столько нечто материальное, сколько нематериальное – позитивные эмоции как самый мощный «наркотик» для души [2, 153].

Основной показатель бренда – его устойчивость и, следовательно, конкурентоспособность. Доверие к бренду гарантирует его стабильность на рынке даже во время экономического кризиса, далее, сильный бренд есть залог качества продукта, что в свою очередь стимулирует конкуренцию на рынке. Все эти позиции относятся больше к экономической сфере, но существует фактор, который мы бы назвали «эмоциональным», так как он формирует и поддерживает определенный настрой, который, в конечном счете, во многом способен влиять на перечисленные выше. Сильный бренд вызывает у потребителя чувство гордости и уверенности в себе, а сильный *национальный* бренд может внести весомый вклад в генерацию нового патриотизма.

В эпоху креативной экономики интеллектуальный и культурный продукты не только не уступают производственному, но иногда могут вытеснять его. Постоянный рост числа новых торговых марок и брендов, а также их противостояние, по мнению Дж. Хокинса – самый заметный признак роста глобального потребления [3, с. 85]. И если мировая общественность сейчас все чаще начинает негативно отзываться о проблеме сверхпотребления, то в виду имеется именно материальный продукт (который мы рассматриваем как фактор вертикальных связей). Но рост культурных брендов и их здоровая конкуренция, соответственно, станут признаками набирающего обороты культурного потребления, где ключевыми ресурсами выступают интеллект, способность к творчеству и коммуникации (горизонтальные связи).

На наш взгляд, один из актуальных, очень интересных и в то же время, малоизученных аспектов управления брендами представляет собой использование в брендинге анималистических образов, в том числе мифопоэтических

персонажей и реминисценций подлинных произведений прикладного искусства кочевников. Также важным моментом здесь выступает проблема правового урегулирования использования в логотипах и торговых знаках тех или иных общеизвестных образов в конкретной уникальной иконографии.

**Анималистические образы как эмоциональный элемент бренда.** Бренд как таковой появляется позже торговой марки и всего того, из чего она формируется, то есть бренд – производное качественно и тщательно продуманной рекламной кампании. Учитывая, что бренд есть понятие скорее психологическое и эмоциональное, он призван не обозначить товар, но *символизировать* его, создавая и внедряя в наше эмоциональное поле его имидж.

540

Итак, брендинг осуществляется на основе манипуляций с сознанием, но вполне реальными, практическими методами. Среди последних важное значение имеет ай-стоппинг (eye-stopping). Феномен «остановки глаза» вообще характерен для мира искусства, где выдающиеся произведения искусства в силу гения их авторов обладают свойством «ловить» зрителя, останавливая его взгляд на себе. В современной культуре, особенно рекламном искусстве, ай-стоппинг – чрезвычайно актуальный практический прием [4]. Это, прежде всего, процесс, где «наживкой» выступает некий очень эмоционально привлекательный образ.

Среди наиболее ярких и убедительных образов особое место отводится животным и птицам. Это, в целом, беспроигрышный вариант, так как такие образы в любом случае гарантируют рекламный успех. Здесь значение имеет не только полное отсутствие наигранности, несвойственное животным, и милые мордочки и ужимки. Конкретные животные и птицы являются устойчивыми, архетипическими образами в определенных культурах, персонификациями элементов культурных кодов и потому обладают особой эмоциональной энергетикой. Это может быть успешно использовано в рекламе, особенно нацеленной на продвижение национального продукта.

Животные привычно рекламируют различные корма для собак, кошек и домашних птиц. Но животные и птицы также активно привлекаются в рекламу в качестве разных символов, призванных спроецировать свои характерные особенности на рекламируемые продукты. Так бессмертным символом популярнейших сигарет «Camel» стал одногорбый верблюд, розовый кролик устойчиво ассоциируется с брендом «Energizer», торговая марка «Lacoste» неотделима от изображения аллигатора с разверстой пастью, а белые медведи – хит успешной рекламной кампании «Coca-Cola». Таких примеров сотни, и везде животные являются ничем иным как ай-стоппингом. Потребитель легко и надолго связывает такие образы с конкретным продуктом, мгновенно узнает его среди подобных и покупает, стремясь не изменять уже существующим эмоциональным связям.

Наряду с коммерческим продуктом животные также успешно символизируют свою страну и культуру, становясь неотъемлемой частью уже национального и культурного бренда. Так белоголовый орлан – национальный символ США, элемент государственного герба; ахалтекинский скакун – смысловое ядро туркменского герба; крылатые тулпары представляют Казахстан, белый

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

сокол – центральный элемент герба Кыргызстана и т. д. Медведь устойчиво ассоциируется с Россией, хотя в гербе изображен двуглавый орел.

Есть масса примеров мультикультурных анималистических образов-брендов, семантические корни которых следует искать в архаичной мифопоэтике: змея – символ медицины, сова/филин – мудрость, лев – власть, орел – скорость и мужество, лиса – хитрость, волк – справедливость и самостоятельность и т. п.

Обращение к архетипическим образам в рекламе обуславливает устойчивый суггестивный эффект, значительно нивелируя возможную критическую оценку. М. Линдстром говорит, что покупаем не мы, а наши чувства [5, с. 156]. И он абсолютно прав. Животные и птицы как участники рекламного действия неизменно находят отклик в наших сердцах.

Почему же анималистические образы – беспроегрешный вариант в процессе брендинга? Мы объяснили бы так: животные/птицы – «наши меньшие братья» и очень трогательны, также они – неотъемлемая часть природы и убедительнее всего символизируют ее. А, в свою очередь, природа во всех своих проявлениях – символ естественности, натуральности, чистоты и вечности. В данный момент, когда устойчивое развитие является не только глобальной задачей всего человечества, но и самым «раскрученным» и продаваемым брендом, все, что связано с природой или в разной степени имитирует ее, автоматически становится успешным.

#### **Устойчивые анималистические образы в казахстанской айдентике.**

Сразу стоит уточнить, что в данном случае под «айдентикой» мы имеем в виду нечто более обширное, чем стандартное объяснение этого термина: не просто корпоративный стиль, а главную визуальную составляющую любого бренда. Мы не утверждаем, что использование животных в любой рекламе моментально делает ее успешной, но грамотная, продуманная фокусировка на них внимания потребителя значительно увеличивает шансы бренда выделиться и запомниться.

Как полагают специалисты в области рекламного маркетинга и психологии, анималистические образы интуитивно вызывают у потребителя чувство сопричастности. Возможно, в основе этого феномена лежат корневые связи между животным миром и человеком, где с глубокой древности последний есть органичная часть первого. Разные формы архаичных верований вроде анимизма, фетишизма и тотемизма в той или иной степени обожествляли животных/птиц и включали в свое культовое пространство поклонение их внешним и внутренним качествам.

У кочевников Центральной Азии с древности сложился определенный анималистический «пантеон», имеющий ключевое историко-культурное значение. Мы имеем в виду глубинную, практически шаманскую взаимосвязь номада с животными/птицами, посредством которой человек познавал самого себя и свое предназначение.

За четверть века с момента обретения независимости в Казахстане появилось достаточное количество отечественных брендов. Каждый из них стремится отличаться от других, и многие активно используют анималистическую символику в своих логотипах и рекламных кампаниях.

Мы не будем подробно рассматривать иконографию логотипов, а сосредоточимся на анализе анималистических образов, наиболее часто встречающихся в айдентике, будь это целостный образ животного или же его характерный элемент, позволяющий сразу «достроить» физический и эмоциональный облик. Хотелось бы подчеркнуть здесь, что в использовании наиболее самобытного элемента животного/птицы мы усматриваем хотя и неявные, но все же признаки симпатической магии, где действует принцип «pars pro toto».

542 Даже поверхностный анализ казахстанских логотипов позволяет сразу определить предпочтения в анималистических образах. Наиболее популярные анималистические образы, используемые в брендинге это:

- хищники семейства кошачьих (снежные барсы, пантеры и т.п.);
- волки;
- хищные птицы (орлы, беркуты и соколы);
- лошади (тулпары);
- реже можно встретить парнокопытных животных – оленей, ланей, серн и архаров.

Такая дифференциация вполне логична. Все эти животные и птицы – важные звенья номадического культурного кода и неотъемлемые элементы картины мира казахов, как в традиционный период, так и в современный. Рассмотрим подробнее.

Тулпары и беркут являются государственными символами Республики Казахстан, и они объективнее всего отражают ключевые константы степного мировидения. Очевидно, что тулпары символизируют власть, разум и честь; беркут же персонифицирует высоту стремлений, силу, мощь и скорость. В известном смысле герб и флаг являются особого рода брендом, призванным идентифицировать конкретное государство во всем мире. Беркуты – центральный атрибут некоторых эмблем Государственных органов и силовых ведомств РК.

Вслед за государственной символикой анималистические образы являются эмоциональным ядром в логотипах АО «Фонд национального благосостояния «Самрук-Қазына» – хищная птица, компании «Сеймар» – беркут, горнодобывающая компания «KazaX Minerals Inc» – беркут, компания «Баян-сулу» – стилизованная птица Самрук (Симург), компания «Лемакс» – голова льва и многие другие.

Многочисленные отечественные торговые марки также активно используют в своей айдентике анималистические образы. Большинство из них пока еще не достигли уровня бренда, который во многом зависит от времени пребывания на рынке, но их логотипы с животными/птицами или их стилизованными элементами, безусловно, всегда претенциозно выигрышно смотрятся. Даже если компания небольшая и специализируется на строительно-монтажных работах, стилизованная голова льва в логотипе призвана продемонстрировать «царские» запросы и амбиции, что на самом деле весьма убедительно выглядит на фоне аналогичных производств, чьи логотипы могут быть сформированы только на основе шрифтовых композиций.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

То же можно сказать о тенденциях в логотипах многих казахстанских охранных агентств и компаний. В большинстве их логотипов обязательно присутствует барс, пантера или беркут. Практические никогда лошадь или парнокопытные животные. Понятно, что хищники должны привнести в эмоциональный аспект логотипа силу, решительность и беспощадность к своим потенциальным врагам. Такой логотип четко, объемно и выгодно представит позицию своей компании на рынке услуг.

Казахстанские рекламные агентства, стремящиеся создавать качественный и креативный дизайн, часто обращаются к анималистическим образам для усиления визуальной и эмоциональной составляющих продвигаемых ими брендов. Так, к примеру, агентство «GOOD», специализирующееся на брендинге и рекламном маркетинге, построило свою визуальную кампанию для 28-ой Зимней Универсиады 2017 года, оттолкнувшись от идеи «Расправь свои крылья». Серия ярких и эффектных постеров вторит официальному «крылатому» логотипу 28-ой Зимней Универсиады, и показывает нам молодых спортсменов в момент спортивных соревнований с огромными орлиными крыльями за спиной. Радужные крылья, воспроизводящие официальный паттерн Универсиады, сразу возносят происходящее на качественно новый уровень, создавая особую «победную» энергетику. Это не просто эффектно, но эффективно.

Если пример выше преследует, в первую очередь, пропагандистские патриотические цели, то рекламная кампания ««Tikkurila» № 1 в Средней Азии» нацелена именно на коммерческий успех. Так дизайнеры агентства создали свежий рекламный образ на основе совмещения образа современной красивой девушки-казашки и орлиных крыльев за ее спиной. Реалистическое фото девушки оттеняется условно-графической проработкой крыльев, состоящих из стилизованных разноцветных казахских традиционных орнаментов.

На наш взгляд необходимо отметить дизайн-концепт персонажей (талисманов) международной выставки Expo-2017. Маскоты-талисманы, специально разрабатываемые к мероприятиям такого уровня, призваны стать уникальным визуальным образом, объединяющим этнические и культурные коды своего народа. Талисманы позиционируют свою страну в масштабах всего мирового сообщества.

Так в результате открытого конкурса маскотов казахстанцы особо отметили концепцию агентства «GOOD» «Тенгри и Бөрі». Лучезарный солнечный Тенгри и быстрый как ветер Бөрі в образе синего волчонка не просто символы энергии (генеральная тема Expo-2017), они персонифицируют ключевые ценности тенгрианства – стержня всей казахской культуры. Полагаем, такой выбор был неслучаен и демонстрирует подсознательную связь современных казахстанцев с культовыми анималистическими образами.

Для полноты картины стоит упомянуть об использовании в рекламной символике известных произведений искусства. Последние обладают усиленным эффектом «ай-стоппинга» и потому очень эффективны с позиции продвижения бренда. Это может быть практически точное воспроизведение или же творческая реминисценция.

Среди многообразия культурных периодов в истории Казахстана особое значение имеет скифо-сакская эпоха. Именно тогда сформировался тот уникальный образный язык, который известен во всем мире как звериный стиль. Практически все культуры мира до и после скифской использовали зооморфную символику, но лишь древние кочевники Евразии смогли создать уникальную информационно-образную систему, известную как звериный стиль [6, 202]. Он сам по себе является своеобразным брендом Казахстана, так как произведения искусства того времени сопоставимы по значимости и важности с сокровищами гробницы Тутанхамона или античной классической скульптурой.

Некоторые казахстанские государственные структуры и компании выбрали произведения сакского звериного стиля в качестве центрального визуального образа для своих логотипов. Например, символом Национального банка Республики Казахстан является золотой кулак Золотого человека из Иссыкского клада, а золотой олень из Жалаулинского клада (VIII–VII вв. до н.э.) – смысловое и визуальное ядро логотипа АО «АК Алтыналмас». А эмблемой теле- и радио-комплекса Президента РК стал крылатый барс – реминисценция золотого барса из Иссыкских курганов. Похожий по стилистике барс – ядро эмблемы Агентства Республики Казахстан по борьбе с экономической и коррупционной преступностью. Образ изящной лани – логотипа торгового дома «Жанна», безусловно, навеян иконографией сакского звериного стиля.

Несомненно, что барсы призваны донести до потребителей идею мощи, силы и безупречности, а лань формирует особую ауру чистоты, изысканности и грации, тонко гармонируя традиции и современность. В любом случае даже на основе этих немногих примеров можно убедиться, насколько полно и ясно анималистические образы способны воплотить традиционные смысловые доминанты в современный образный концепт.

Сейчас реклама и брендинг стали важными аспектами общественной жизни. Экономическая, социокультурная, образовательная и психологическая функция рекламы не подлежит сомнению, как и ее значение в брендинге. Активное продвижение национального продукта, как коммерческого, так и культурного способно внести ощутимый вклад в устойчивое развитие.

Анималистические образы, характерные для культуры казахов, символизируют традиционные мировоззренческие константы и несут глубокую смысловую нагрузку. Эти качества успешно могут использоваться в брендинге, регистрируя культурную память и идентифицируя Казахстан во всем мире.

**Анималистический код в современном дизайне одежды и сувенирно-подарочной продукции.** Конструирование и декорирование одежды – чрезвычайно чуткая отрасль дизайна. В Казахстане она достаточно молода, но уже имеет свою историю и достижения. Мы не будем углубляться непосредственно в тонкости конструирования, а сосредоточимся на феномене обращения к этническому коду, а в его рамках – к зоостилизации.

На фоне огромного количества стилей и направлений, имеющих и постоянно дополняющих мировую практику дизайна одежды, особую нишу за-



### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

нимают коллекции в этностиле. Традиционные орнаменты, крой, колорит, декор, аксессуары, – все это в результате создает уникальную самобытность и позволяет именам авторов «звучать» на подиумах, комментариях критиков, любителей и профессионалов модной индустрии.

Приверженность национальному изобразительному фольклору, однако, требует весьма глубоких знаний собственного историко-культурного ландшафта, символично-семантической составляющей культурного кода и особой ответственности за творческое переосмысление в том или ином контексте. Так, для современных тюркских народов таким источником становится древний степной бестиарий.

Если художники, скульпторы и графики и т. п. могут позволить себе реалистический образный язык, то дизайнеры одежды чаще всего прибегают к стилизованным инвариантам, образованным на основе традиционных орнаментов. Геометрический, зооморфный и растительный тюркские/казахские орнаменты, как в их привычно-традиционных формах, так и концептуальных реминисценциях расцветают в коллекциях молодых казахстанских модельеров.

К примеру, дом моды Куралай Нуркадиловой участвовал в создании парадной формы национальной олимпийской команды Казахстана, где одним из главных идентификационных маркеров (помимо колорита) была стилизация казахских традиционных зооморфных орнаментов.

От национальной символики (в том числе и зооморфной) отталкивается Аида Кауменова. Дизайн экипировки национальной сборной по хоккею с шайбой и казахстанского хоккейного клуба «Барыс» практически основывается на образе ирбиса, семантики «зимних» цветов, которые очень тесно перекликаются, на наш взгляд, с символикой «небесных» цветов Верхнего мира – места обитания снежного барса.

Модный дом Оксаны Корби, чьи работы известны далеко за пределами страны, в частности, специализируется на создании эксклюзивных концертных коллекций для ведущих звезд Казахстана. Уникальные творческие переосмысления традиционных зооморфных «роговых» орнаментов являются едва ли не самым убедительным и красивым идентификационным «маркером» во многих дизайнерских образцах этого дома высокой моды.

Известный казахстанский дизайнер Балнур Асанова вдохновляется мелодичной и ритмичной степного узоротворчества, а уже в этом формате большую роль в ее концептуальных идеях играет зооморфная символика. В ее работах, как на своеобразных «холстах», можно обнаружить не только привычные «роговые» символы копытных, но и близкие к геометрическим орнаментам «змеиные», «птичьи» (вороны, гусиные и лебединые) орнаменты и многое другое.

Ая Бапани создает оригинальный дизайн, формирующийся на пересечении звериного и растительного, войлочного и шелкового, приглушенного и ярко-го. Лаконичные стилизации орнаментальных «рогов» соседствуют с пышностью и витиеватостью растительных форм.

Это лишь малая часть имен современных казахстанских дизайнеров одежды, но все они в стремлении приобщиться к национальной стилистике непре-

менно обращаются к зооморфным орнаментам как самым важным идентификационным символическим составляющим кочевнического космоса.

Подчеркивая «этничность» своих композиций, дизайнеры используют натуральные материалы, характерные для номадической культуры – войлок, кожу, кость, рог, хлопчатобумажную ткань. Также важен здесь и колорит. Тяготение к естественным цветам придает современным нарядам тонкую лиричность и «правдивость». Стоит отметить здесь, что дизайнеры часто как раз разрушают стереотипы о степном колористическом однообразии, где якобы господствовали только некоторые цвета – красный, зеленый, коричневый, черный и т.п.

546

Ни одна коллекция не будет законченной без соответствующих аксессуаров. Последние чаще всего создаются преимущественно на основе фантазии автора, но тенденции последних лет свидетельствуют, что художники стали все активнее обращаться к историческим документам, старинным фотографиям, этнографическим зарисовкам и описаниям. Конечно, они не ставят себе целью точное воссоздание, но все чаще задумываются о комплексном семантическом смысле всего костюма от головного убора до обуви.

Сувенирно-подарочный аспект современного дизайнера стоит выделить особо. Это не просто «изготовление поделок в национальном стиле», а важная сегодня отрасль творческих индустрий, призванная внести весомый вклад не только в формирование и продвижение положительного и запоминающегося имиджа казахской культуры за рубежом, но и укрепление, так называемого, нового казахстанского патриотизма на основе ярких и высокохудожественных образцов профессионального и ответственного<sup>172</sup> переосмысления собственного материального и нематериального культурного наследия.

Сегодня сакский звериный стиль является национальным культурным брендом Казахстана. Сотни лет, вдохновляя степных мастеров, звериный стиль и сегодня – неисчерпаемый источник художественного творчества. Реминисценции звериного стиля – всегда актуальная тема для современного искусства. Дизайн как особенная область творчества, обладает потенциалом, недоступным другим видам искусства. Дизайн способен сделать подобный бренд узнаваемым в мире.

Крым Алтынбеков – один из тех, кто воспринимает звериный стиль не как «отголосок далекого прошлого». Будучи профессиональным художником-реставратором, он возвратил к жизни несколько тысяч бесценных исторических и культурных памятников. Непосредственно участвуя в археологических экспедициях, К. Алтынбеков создал уникальную методику консервации археологических артефактов, найденных в сакских курганах. Ему понадобилось для этого более шести лет [7, 344–345].

Помимо сугубо профессиональной деятельности реставратора, К. Алтынбеков создает удивительные произведения искусства по мотивам скифо-сакского звериного стиля. Творчески осмысливая уже известные образы, он разрабатывает собственные композиции. Следует подчеркнуть, что многие из истори-

<sup>172</sup> Под «ответственностью» здесь мы имеем в виду определенный научный фундамент, знания семантики и символики того или иного зооморфного образа.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

ческих находок он восстанавливал и реконструировал сам. Поэтому как никто другой понимает и чувствует внутренний смысл вещей, скрытый от других.

Крым Алтынбеков убежден, что с философской точки зрения звериный стиль олицетворяет полную гармонию с природой, окружающим миром, пространством. В художественном же аспекте естественное изящество образов звериного стиля есть своего рода каллиграфия, некий месседж.

Будучи реставратором, К. Алтынбеков воспринимает любой артефакт, с которым он контактирует, как носитель информации. Его следует очистить, восстановить и «читать» словно текст. Как художник-дизайнер, К. Алтынбеков старается сохранить подлинный дух звериного стиля, заключив его в новую интересную оболочку. Отталкиваясь от традиционных канонов, создаются современные композиции, которые ничуть не утратили своего смысла.

Мастер считает, что в зверином стиле нет понятия «популярный образ». Все элементы в равной степени значимы, так как подчинены единой системе. Вникая в сущность каждого из них, можно сконструировать иное художественное пространство, сохраняя первоначальную идею. Для этого Крым Алтынбеков старается использовать только те материалы, с которыми принято ассоциировать известные образы. В основном это золото, серебро и бронза.

За последние годы Крым Алтынбеков представил свои творческие работы в рамках семнадцати персональных выставок в разных странах мира. Устойчивый интерес со стороны многочисленных посетителей позволил сделать вывод об их искреннем желании не просто познакомиться с чем-то новым, а понять и осознать его как часть общего культурного пространства.

Работы Крыма Алтынбекова, на наш взгляд, являются яркими образцами высокого сувенирно-ювелирного искусства. С одной стороны, он стремится максимально сохранить стиль, пластику и семантику, присущие звериному стилю, с другой – сформировать его обновленное понимание, показать, насколько может быть ценно и злободневно прошлое с точки зрения дня сегодняшнего.

Многие работы Крыма Алтынбекова с учетом их образного решения – за основу взяты различные образцы сакского звериного стиля, имеющие исключительно «казахстанский» контекст, так как это находки из курганов Береля, Шиликты. Иссык; и материала – золото и серебро, становятся самобытными проявлениями-брендами отечественной культуры. Это – весьма популярные подарки для иностранных гостей и делегаций высокого уровня, призванные заявить о Казахстане с его богатой культурой и традициями. Барсы, грифоны, пантеры, волки, архары-теке, – все эти образы сакской анималистической вселенной персонифицируют в мире древние художественные и культурные традиции номадов Великой Степи.

В Казахстане есть две самые крупные компании, специализирующиеся на производстве высококачественной и высокохудожественной национальной сувенирной продукции – «Әдемі-Ай» и «Empire». Компания «Әдемі-Ай» создана в 2000 году, а «Empire» в 2006 году.

Основной миссией обоих брендов является продвижение национальной символики через интересные для современного потребителя стильные ху-

дожественно-образные формы. К примеру, целью «Әдемі-Ай» является возрождение древнего культурного наследия казахского народа и применение его во благо общества. Компания стремится вдохнуть жизнь в забытую старину посредством написания на сувенирах слов пожеланий и благословений, а также крылатых выражений народа, чтобы таким образом открыть миру богатую и своеобразную, неповторимую душу казахов. Рождение глубоких идей, создание новых форм национальных сувениров, способствующих широкому распространению наследия казахской культуры, рассматривается как открытие новых граней национального наследия, народного искусства и культуры [8].

В серии «Историческое наследие» большая часть сувениров посвящена сакскому звериному стилю. Жалаулинские олени, иссыкские пантеры и барсы, кони с семиреченских алтарей-курильниц, безусловно, не являются тут точными копиями оригиналов, а реминисценциями, но все эти образы практически сразу узнаваемы и близки каждому казахстанцу. Визитницы «Қазақ елі» из серии «Бизнес-аксессуары» украшены золоченым изображением птицы Самрук.

Этнический стиль эксклюзивных мужских шелковых галстуков задается изысканным принтом разнообразных «роговых» орнаментов, среди которых бесспорным лидером является «*қошқар мүйіз*». Женские сувенирные коллекции – шелковые платки, бижутерия, аксессуары также богато орнаментированы различными традиционными узорами, среди которых можно особо выделить «*түйе табан*».

Бренд «Empire» позиционируется как лидер национальных сувениров и представительских подарков в Казахстане. Сувениры от «Empire» дарят удивительное ощущение путешествия во времени. Каждая коллекция, словно искусная вышивка, щедро пронизана культурой, обычаями и историей казахского народа. Любое из этих произведений способно рассказать необыкновенную историю. И это неудивительно, ведь художники компании создают их, основываясь на тщательном исследовании исторических фактов, музейных экспонатов и артефактов, скрупулезном изучении народных эпосов, легенд и деталей быта кочевого народа [9].

Проанализировав образный ряд продукции «Empire», мы обнаружили, что «национальная идентичность» в основном достигается за счет двух аспектов – анималистических образов и традиционных орнаментов. Среди наиболее популярных зоообразов бренда «Empire» – кони, архары, олени, барсы, крылатые барсы, грифоны, лебеди, тигры, беркуты и орлы. Причем, выпукло выражен гендерный аспект: в мужских сувенирах и аксессуарах используются образы «мужских» животных и птиц – кошачьих хищников, беркутов, орлов, архаров с большими рогами; в женских сувенирах и подарочных комплектах – «женская символика» – лебеди, уточки, реже – пантеры.

Тот же расклад наблюдается и в дифференциации орнаментов. «Мужские» орнаменты – разнообразные имитации рогов копытных как символы вождества, силы, плодородия и т.д. украшают сувениры и подарки для мужские, соответственно, женские – для женщин.

### РАЗДЕЛ III. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Таким образом, мы делаем вывод, что в современном казахстанском дизайне этнический характер достигается преимущественно за счет обращения дизайнеров к традиционной культуре, а именно – анималистическим образам степного бестиария и орнаментам, большая часть которых основана также на творческом и символическом переосмыслении анималистических образов, характерных для кочевнической картины мира.

Дизайнеры в стремлении создать нечто красивое, стильное, функциональное и вместе с тем такое, что смогло бы сделать их имя узнаваемым через принадлежность к определенной стране и культуре, непременно должны обращаться к достаточно глубоким семантическим и мифопоэтическим пластам, перерабатывать большие объемы исторического, археологического, этнографического, культурологического и искусствоведческого материала.

На данный момент мы имеем слишком много примеров дурного вкуса и вольной трактовки историко-культурного контекста, который широко распространяется в массовую продукцию – одежду, аксессуары, бижутерию, сувениры, подарки и т. д. не только для внутреннего, но и внешнего рынка. А это уже чревато искаженным восприятием Казахстана со стороны мирового сообщества.

Сосредотачиваясь только на зооморфной составляющей современного отечественного дизайна, очевидно, что определенные животные и птицы степного бестиария по-прежнему чрезвычайно значимы для нынешних казахов. К примеру, одним из самых актуальных подарков для пожеланий карьерного роста мужчине является изображением вставшей на дыбы лошади/коня.

Все, что отмечено образами барса, тигра, пантеры, – обладает положительной символикой силы, могущества, непримиримости к потенциальным врагам. Любые изображения беркута, орла, сокола являются носителями семантики высокого полета, способности воспарять над невзгодами, устрашения соперников, врагов, недоброжелателей. Редкий свадебный подарок/аксессуар обходится без «лебединой» символики, где лебедь-акку является олицетворением чистоты, верности и семейного счастья.

Отметим, что крайне редки изображения верблюдов, полагаем, что тут играет свою роль символика верблюда как посланца потустороннего мира. Образ архара распространен только в контексте сакского звериного стиля. В других формах образы копытных – оленей, баранов, серн и т. д. практически не встречаются.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Рифкин Дж. Третья промышленная революция: как горизонтальные взаимодействия меняют энергетику, экономику и мир в целом. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 410 с.
2. Султанова М. Э., Абельдинов Т. М. Анималистические образы в формировании бренда: казахстанский контекст. // В сб. материалов по научно-исследовательскому проекту МОН РК 2041/ГФ4 «Традиционные анималистические образы и мотивы в искусстве и культуре кочевников-казахов (древность, средневековье и новое время)». – Астана: Идан, 2016. – С. 143–149.
3. Хокинс Дж. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. – М.: «Класика – XXI», 2011. – 256 с.
4. Глоссарий маркетинга и рекламы // Журнал для интернет-специалистов. <http://www.artwebmedia.ru/glossary/definit/eye-stopper/?n=367&q=352>.
5. Линдстром М. Vuology: увлекательное путешествие в мозг современного потребителя. – М.: Эксмо, 2010. – 240 с.
6. Султанова М. Э., Михайлова Н. А., Оразкулова К. С. Золото в скифском зверином стиле: символика и мифопоэтика. // Вестник СПбГУ, – 2013. – № 1. – С. 199–211.
7. Хазбулатов А. Р. Скифский звериный стиль: традиции и современный дизайн. / В кн. Кочевая прародина индоевропейцев. – Алматы: Остров Крым, 2014. – С. 342–355.
8. Национальные сувениры и изделия. [Электронный ресурс] <http://ademi-ai.kz>.
9. Empire. Национальные сувениры и подарки. <http://www.empire.kz>.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Весь представленный авторами настоящей монографии материал преследует одну цель: показать все многообразие и универсализм смыслов, свойственных ключевым константам кочевнической картины мира – священным животным и птицам. Последние сопровождают степняков с глубокой архаики и по сей день, символическим языком законсервировав в себе самые важные и устойчивые ментальные установки.

Трехлетний научно-исследовательский проект МОН РК 2041/ГФ4 «Традиционные анималистические образы и мотивы в искусстве и культуре кочевников-казахов (древность, средневековье и новое время)» обусловил возможность начать масштабную, системную научную работу по такой актуальной, но ранее практически не разработанной проблеме. Отдельные публикации, посвященные тем или иным аспектам сакральных смыслов животных и птиц, игравших значительную роль в мировоззрении кочевников Центральной Азии в целом и казахов в частности, рассеянные в казахстанской науке, свидетельствуют о том, что ученые задумываются о таком контексте, понимают его потенциал и место в номадическом культурном коде.

Материал, представленный в монографии, стал синтезом самостоятельных инициативных научных наработок авторов монографии, начатых задолго до работы над проектом, и целенаправленных системных поисков, осуществленных уже в рамках настоящего проекта. Мы убеждены, что разноаспектность научных интересов авторского коллектива позволила намного шире и глубже вникнуть в природу символическо-семантической связи между животными/птицами и человеком в условиях кочевнической культуры.

Исследования анималистических образов в одной и даже в двух областях науки могут быть сами по себе интересными и значимыми, но не дадут объективной уверенности в постоянстве и универсализме. Но вот возможность проследить эволюцию того или иного зооморфного сюжета/мотива сразу в нескольких плоскостях, сравнить их и выявить характерные особенности, уже дает право аргументированно утверждать его важность и устойчивость.

Существенным подспорьем в работе над монографией стало детальное изучение коллекций и фондов музеев, художественных галерей и архивов, содержащих экспонаты, документы и рукописи, связанные с анималистическими образами в номадической культуре Центральной Азии. А консультации с ведущими специалистами из самых разных областей науки: истории, антропологии, археологии, этнографии, культурологии, религиоведения, литературоведения, искусствоведения, дизайна, арт-менеджмента позволили увидеть иначе уже устоявшиеся образы и ввести в наш самобытный степной bestiary новые сюжеты, такие как, образ улар, волчицы и собаки.

Практически все полученные результаты убедительно свидетельствуют о значительной роли анималистических образов и мотивов в картине мира кочевников от древности до современности. С одной стороны, бестиарий был производным мировоззрения, с другой – на основе зооморфного кода часто основывались и выстраивались свои собственные ментальные парадигмы, которые затем воплощались в материальные и нематериальные объекты.

Значительно расширился круг документальных источников и общий список собранной в процессе исследований литературы и нарративных источников. Следует отметить и существенное расширение исследовательского поля за счет обращения к новым (для стандартного подхода, основанном исключительно на исследовании материальной культуры) областям знаний, к примеру – литературе, дизайну, изобразительному искусству (живописи, графике). Это, с одной стороны, позволило значительно объемнее взглянуть на основную научную проблему проекта, с другой – сформулировало новые задачи.

В целом же по результатам всех научных командировок и экспедиций, осуществленных в рамках настоящего проекта, можно представить следующие данные: выявлено более шестисот семидесяти оригинальных предметов материальной культуры, содержащих зооморфные мотивы и/или образы. Это – наскальные изображения, элементы керамики и костюмных комплексов, ювелирные украшения, торевтика, произведения живописного, графического и дизайнерского искусства, фрагменты архитектурного декора и конского снаряжения. Наибольшее количество изученных экспонатов представляют собой образцы современной живописи и графики, а также древнего, средневекового и современного декоративно-прикладного искусства.

Примечательно, что «ассортимент» животных и птиц из бестиариев оседлых и кочевых народов достаточно ощутимо различается. Так, наличествуют образы общие практически для всех культур – хищники: львы, тигры и пантеры/барсы, хищные птицы: орлы, беркуты и соколы. Однако у оседлых народов, имеющих выраженные тюркские корни, к примеру, узбеков, или же имеющих с номадами весьма тесные контакты в разные исторические эпохи (жители Восточной и Западной Европ), наблюдаются существенные различия. Так в эпоху бронзы на территории Узбекистана петроглифический бестиарий очень схож с казахстанским: парнокопытные, хищники, сцены охоты и выраженный культ плодородия и достатка (бараны, архары, олени). Часты также изображения лошадей.

Однако далее, на рубеже эр и в средневековье практически исчезают изображения лошадей, и образы всадников встречаются крайне редко. Особо почитаемы кошачьи хищники – тигры и львы. Последних чеканят на золотых монетах. Нередки изображения рыб, водоплавающих птиц (уток и лебедей), достаточно часто встречаются лягушки. В средневековье и позже преференции отдаются изображениям фантастических птиц – Хумо (Хумай, Умай) и Симуург. Семантика Хумо восходит к центрально-



му для всей Центральной Азии женскому божеству Умай (Богине-Лебедю). Хотя визуально Хумо больше похожа на Феникса.

В целом же, по итогам всех изысканий более шестидесяти образцов материальной культуры номадов еще никогда не были в исследовательском фокусе отечественной нomaдологии. К тому же в связи с тем, что были привлечены новый методологический инструментарий из таких областей как дизайн, искусствознание и философская антропология, стало возможным существенно расширить анализ артефактов.

Большинство изученных анималистических изображений (более шестисот семидесяти единиц) относятся к эпохе бронзы (петроглифы) и железа (скифо-сакский звериный стиль), анималистический код которых сформирован преимущественно копытными (олень, архар, тур, тек, лань), хищниками (тигры, барсы, львы), хищными птицами (беркут, орел, сокол, ястреб), водоплавающими (утки, лебеди, нырки) и синкретическими образами (Самрук, Хумай, тигрогрифоны и т. п.).

Выявлено, что, несмотря на выраженную хронотопическую общность анималистических образов, каждая эпоха (каждая культура) возвышает определенные образы, обладающие ключевыми для актуальной картины мира характеристиками. Так, сакская Модель мира и ее анималистические персонификации со сменой ментальных парадигм в тюркскую эпоху уступают позиции новым кумирам. Это не значит, что прежний бестиарий безвозвратно забывается. Скорее он отходит на дальний план, но не исчезает и «впитывает» новые смыслы и формы. В итоге мы наблюдаем уникальный процесс культурного взаимообогащения, а анималистические образы, возможно, как никакие другие способны адекватно отразить глубинные ментальные процессы.

По нашему мнению, одним из важных результатов настоящего проекта является детальный анализ произведений современного казахстанского изобразительного искусства, содержащих анималистический код. Если ранее отечественная гуманитарная наука обращалась к этому массиву лишь эпизодически, то для нашего авторского коллектива это стало одним из приоритетов.

Безусловно, мы не можем утверждать, что здесь уже все выяснено. Аналитическая работа будет продолжена, но уже на данном этапе проявились важнейшие закономерности и особенности анималистических образов и мотивов в современном изобразительном искусстве Казахстана. Их развитие эволюционирует от натурности, реалистичности, повествовательности на начальных этапах формирования отечественной профессиональной художественной школы, когда образы животных в пространстве картины существуют как часть общей картины мира, как бытовой жанр, до пластической трансформации анималистических образов, преобразования их в условно-символические формы, наделенными самостоятельными внутренними смыслами.

В современном изобразительном искусстве Казахстана образы животных и птиц – представителей степного бестиария, становятся знаками, семантически тесно связанными с мифологической символикой, появляются фантастические животные (грифо-

ны, крылатые кони, крылатые барсы). И здесь особая роль отводится дизайну, и как виду искусства, и как одному из влиятельных рычагов современной экономики в эпоху третьей промышленной революции.

Следует также отметить важность исследований анималистического кода в современной казахстанской литературе. Если у большинства уже имеющихся работ в фокусе был преимущественно фольклорный материал, то наш анализ современной литературы способствует выявлению тесных параллелей между традиционным фольклором и нынешним мировидением, а связующим звеном здесь выступает именно зооморфный код.

Таким образом, в результате реализации поставленных задач по настоящему проекту в представленной нами коллективной монографии создан на данный момент наиболее полный и научно-обоснованный степной бестиарий, выявлена и описана причинно-следственная связь между разными анималистическими образами и сюжетами в различных историко-культурных ландшафтах Казахстана, определены их ценностные ориентиры и способы их визуализации. Проанализирована природа архетипичности различных анималистических образов и степень преемственности от древнейших насельников Великой Степи до современного казахстанского социума, активно включенного в глобальный мир.

Мы убеждены, что в ближайшем будущем необходимо продолжить изучение феномена анималистического культурного кода казахов в контексте обретения идентичности, привлекая возможности мультидисциплинарных исследований. Такой ракурс позволит комплексно осветить такую важную составляющую национального самосознания как культурная память, что, в свою очередь, позволит внести весомый вклад в стратегию формирования и укрепления нового казахстанского патриотизма.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Хазбулатов Андрей Равильевич** – искусствовед, доктор философии (PhD), ассоциированный профессор, Генеральный директор Казахского научно-исследовательского института культуры (КазНИИК), Заслуженный деятель Республики Казахстан.

**Султанова Мадина Эрнестовна** – искусствовед, культуролог, кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор Казахского Национального педагогического университета имени Абая, Член Союза художников Республики Казахстан, эксперт Обсерватории ЮНЕСКО (ALMOCA) по межкультурному творческому образованию в Центральной Азии.

**Шайгозова Жанерке Наурзбаевна** – культуролог, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор Казахского Национального педагогического университета имени Абая, Член Союза художников Республики Казахстан, член Национального комитета по охране нематериального культурного наследия при Национальной комиссии РК по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО, эксперт Обсерватории ЮНЕСКО (ALMOCA) по межкультурному творческому образованию в Центральной Азии.

**Батурина Ольга Владимировна** – искусствовед, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств имени Т. Жургенова, член Союза художников Республики Казахстан.

**Алтыбаева Сауле Магазовна** – литературовед, доктор филологических наук, доцент Казахского университета международных отношений и мировых языков имени Абылай хана.

**Какимова Лаура Шариповна** – музыковед, кандидат педагогических наук, доцент, Казахский Национальный педагогический университет имени Абая.

**Естемесов Ернар Алмусаевич** – историк-археолог, магистр гуманитарных наук. Научный сотрудник Казахского научно-исследовательского института культуры (КазНИИК).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

# **АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИАГРАММЕ ЭПОХ**

Хазбулатов А. Р., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н.

Дизайн, компьютерная верстка Анисимова Н. Ю.

Подписано в печать: 01.11.2017  
Формат 70x100 1/16. Усл. печ. л. 45,5.  
Тираж 500 шт.