

*Малик**Муқанов*

*доктор PhD искусствоведения, доцент  
кафедры изящных искусств Казахской  
национальной академии искусств имени  
Т. Жургенова*

*Аяулым**Нурбекова*

*магистрант, специализация «Станко-  
вая живопись» Казахской национальной  
академии искусств имени Т. Жургенова*

## ОБРАЗ БОГИНИ УМАЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

На рубеже XX–XXI веков, с момента обретения Казахстаном независимости, в среде профессиональных художников страны возросло неподдельное внимание к национальным истокам, этнокультуре и мифотрадициям древнетюркских кочевых цивилизаций Великой степи. Наиболее полно оно проявилось в стремлении художников к созданию авторских произведений, отражающих образы, символику и парадигму тенгрианства как целостной системы кочевнического мировоззрения.

Однако интерес творческой когорты казахстанского социума к архаико-мифологическому прошлому своего народа возник не в одночасье. Он формировался благодаря процессам национальной самоидентификации, охватившим социально-культурные сферы казахстанского общества задолго до Октябрьской революции в России (один из примеров – партия «Алаш»). В советское время – в период, названный «оттепелью» и главным образом связанный с жизнедеятельностью «шестидесятников», художественной элиты, наиболее критически мыслящей части социалистического общества, – в самом центре Москвы в среде студенческой молодежи возникает неформальное казахское объединение «Жас тулпар». В условиях тоталитарной системы члены этого общества декларируют свое право на углубленное изучение национальных корней, истории и духовности казахского народа, а также на открытое выражение своего мнения, даже если оно расходится с официальными установками советской идеологии. Вот как описывает этот процесс, охвативший 60–80-е годы прошлого века, казахстанский искусствовед Х. Х. Туруспекова в эссе «Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана»: «Пробуждение национального самосознания привело казахстанских художников к поискам истоков этнической культуры и выразилось в создании историко-стилевого направления, а также в реконструкции страниц искусства древнего периода отечественной истории» [1; 331].

Да, действительно, с распадом СССР в корне изменились эстетико-визуальные каноны изобразительного искусства в Казахстане. Ушел в прошлое, практически сошел на нет изобразительный стиль советского соцреализма. Художники в своих



произведениях в подавляющем большинстве стали отходить от школы реалистической живописи – типичный факт, имеющий жизненную и философскую подоплеку. Здесь сработал один из основных постулатов диалектики Гегеля – закон отрицания отрицания, который гласит, что на смену старому неизбежно приходит новое через отрицание предыдущего. Отринув в свое время метод критического реализма, социалистический реализм единолично господствовал в течение более полувека, пока волею обстоятельств не уступил место новому художественному методу, названному ныне постмодернизмом. Предлагаемый вниманию читателя обзор ставит целью рассмотреть работы художников, творчество которых со всей очевидностью связано с освоением нового художественного метода.

Решая изобразительно-художественные задачи, художники в своих картинах затрагивают большой комплекс мировоззренческих вопросов, напрямую связанных с местом человека в мире, со степенью его свободы и несвободы, со смыслом жизни. Иными словами, делают попытку осмысления всего того, что называется коротким и сверхъемким словом – бытие.

Способность понимать и адекватно оценивать реальный мир во всем его разнообразии есть отличительное качество человека, но в особенности – художника. Советская идеология, целиком придерживавшаяся материалистического взгляда на мир, жестко держала контроль над так называемыми «недозволенными темами», охватывавшими огромный спектр человеческих переживаний иррационального характера и связанных с подсознанием, сверхсознанием, суггестией, коллективным бессознательным (Фрейд, Юнг). Ныне положение с цензурой изменилось, художники получили свободу творчества, и теперь, в меру своих возможностей, каждый из них откликается на те аспекты жизненных реалий, какие им представляются важными для сегодняшнего времени.

Мы уже сказали о причине смены лидирующего художественного метода обстоятельством глобального масштаба. А какие же причины внутреннего характера подвинули разных художников прибегнуть к новому способу изложения эмоционального опыта человека, каковым является искусство? Здесь уместно задаться вопросом: почему именно постмодернизм, а не какой-нибудь другой стиль пришел на смену социалистическому реализму? Откуда он взялся и какими качествами отличается от предыдущих стилевых направлений?

Корни нового метода, так же как и модернизма, из которого вышел постмодернизм, уходят в глубь философии западной цивилизации, главным, ключевым признаком которой является признание мира не целостным и вечным явлением (восточное мировоззрение), а разделенным на идеальный и материальный миры, на Зло и Добро, находящиеся в извечной борьбе, в вечном противостоянии. Время движется линейно – непрерываемый постулат. Оно имеет начало (идея сотворения мира творцом – Богом) и будет иметь конец (идея конца света – апокалипсиса). Этот дискретный мир благодаря извечному противоборству постоянно меняется и обновляется, и, чтобы ему соответствовать, человеку необходимо быть не созерцателем, а активно действующим субъектом. Он – мера всех вещей, обособленный индивид, личность, которой подвластно преобразование как человеческого сообщества, так и природы. Человек пришел в этот мир, чтобы действовать, преобразовать свое окружение. Казалось бы, такому утверждению нечего противопоставить: настолько привлекательно-приемлемым оказывается образ человека активного и созидательного. Во всяком случае, гораздо симпатичнее

бездеятельного субъекта. И все же нельзя не признать, что современный общемировой кризис, охвативший буквально все сферы человеческой жизнедеятельности, – не результат ли этой самой чрезмерной активности и вседозволенности гомо сапиенс? Не кроется ли истина в том, что человечеству необходимо умерить пыл, кардинально пересмотреть, переосмыслить образ жизни, правильно расставить свои приоритеты, цели и идеалы? И в этом вопросе, само собой разумеется, огромная миссия возлагается на элиту общества, в которой художники занимают не последнее место.

Среди материалов Интернета обращает на себя внимание статья «Постмодернизм: бездна новых смыслов под маской иронии и эпатажа». В ней сказано: «Постмодернизм – широкое направление в искусстве, отражающее поиски современными художниками новых смыслов. Эти поиски – ответ на кризис классической культуры. Считается, что в XX веке произошла так называемая “смерть супероснований”: Бога, человека и автора. Иными словами, пошатнулся религиозный фундамент, возник кризис гуманистических идей, а творцы перешли от создания нового к переосмыслению старого. Постмодернизм в искусстве является частью глобального тренда, охватившего мировую культуру и философию» [2].

Невозможно не признать правоту автора блога. Следовательно, задача художника состоит во вскрытии внутренних механизмов этой извечной картины мира, этого вечного борения духа индивида, умения художественно преломить и осмыслить глубинные процессы его души, дать их суть, квинтэссенцию. И тут одно только внешнее правдоподобие изображения не может служить подходящим инструментом, способным передать внутренние подтексты, вторые планы, магию и очарование исследуемых явлений. Только мощные символы и точные метафоры способны вскрыть тайное значение вещей и явлений этого мира, только они могут дать силу впечатления, силу перцепции, силу переживания.

Примерно в таком ключе рассматривается, и главное – активно работает ныне, постмодернизм, стиль универсальный, разнообразный, авангардный, с отсутствием четких правил, далекий от канонов. Одной из особенностей стиля стало повсеместное использование древних тематик и старых традиционных форм в новом качестве. Вот, пожалуй, вкратце, те предпосылки, что родили огромный пласт авангардных стилей за короткий срок конца XIX – начала XX века.

Причина смены художественного метода конкретно казахстанскими художниками состоит в том, что реалистический живописный стиль изображения оказался не совсем подходящим изобразительным инструментом для решения художественно-композиционных задач, отражающих образы и символику тенгрианской культуры, имеющей прочное укоренение в мифах и легендах, а также данных археологии. Но если все же художник применяет его, то зачастую получает живописное произведение книжно-иллюстративного характера без того, что называется «подтекстом», «вторым планом» и тому подобным наполнением, призванным обогащать и углублять содержание картины. И, напротив, в ситуации, когда живописец, график, скульптор или художник по гобелену стремится отобразить нечто нереальное, архаико-мифологическое через символику, через многозначный язык тропов, он приходит к смысловому богатству своего произведения, к тому, что в казахском искусствоведении получило название «знаковой живописи», основоположником которой по праву стал художник-живописец Абдрашид Сыдыханов.

В свете этого обстоятельства – органичного соответствия декоративно-образного стиля решаемой художественной задаче, мы будем рассматривать отображение образа богини Умай в современной изобразительной культуре Казахстана не только в творчестве сугубо живописцев, но и художников-графиков и мастеров казахстанского художественного текстиля.

Как уже было отмечено, со времен «оттепели» значительно расширилась сфера интересов советского социума, в том числе ученых. Многие историки археологи и этнографы целенаправленно занялись изучением культуры и быта кочевников древнего мира, в частности тенгрианства, которое являлось основой национального самосознания и мировоззрения казахского народа до периода его исламизации.

Глубокое единство всего вопреки трехсферному разделению мира, нерасторжимая связь природы, человека и космоса, их взаимодействие и общее подчинение Верховному богу Тенгри – основной постулат тенгрианства. Время – нелинейно, движение жизни циклично, поэтому оно, по совершенно точному и поэтичному выражению Мирча Элиаде, «удерживает мир в одном и том же рассветном мгновении начал». Осознавая себя неотъемлемой частью природы, человек не ставил задачи подчинения ее таинственных сил, а искал возможности приспособления к изначально заданным биогеографическим условиям жизни путем интуитивного постижения и многовекового житейского опыта. Уважение и следование традициям, безоговорочное приятие анимизма во всех объектах земного ландшафта, признание невидимых глазу духов-хозяев гор, лесов, рек и родников, соблюдение природного равновесия, сохранение окружающей среды и ее даров для потомков – вот что представляет тенгрианство в общих чертах, и вот почему ему придается значение первознания, истока, начала начал.

Считается, что в тенгрианской иерархии богов Умай занимает второе место после самого Тенгри. Но имеются и другие точки зрения. Некоторые культурологи рассматривают ее как зеркально-женственное олицетворение Тенгри, а вместе они формируют двуединое неразрывное божественное начало. «Коктюрки считали ее супругой небесного божества Тенгри, хотя изначально оппозиционной пары Тенгри – Умай не существовало. Они были образами разного происхождения и имели, соответственно, различные функциональные характеристики. Реконструкция мифологической системы, предпринятая И. Стебловой, где Умай занимала второе по значению место после Тенгри, является не общедревнетюркской, а всего лишь коктюркской, то есть не изначальной системой» [3; 230–231]. Рассмотрение нюансов данного положения не входит в тему исследования, поэтому мы не будем акцентировать внимание на нем, а лишь упомянем, что среди современных прототюркских народов богиня Умай по сей день почитается у алтайцев, казахов, башкир и хакасов.

Умай (Умай-ана) – это высокочтимое женское божество, дух, наделенный доброжелательными характеристиками, покровительница детей и рожениц. Под ее защитой от злых потусторонних сил находились новорожденные младенцы до трехлетнего возраста. После этого полномочия охраны перенимает нагашы – дядя по материнской линии. Под его вниманием он находится до возраста инициации, это первый «мушел» (12-13 лет) в жизни человека.

Примечательные моменты в образе Умай: «...те или иные состояния детей связывались с действиями Умай. Если ребенок улыбался во сне, это значило,

что с ним общается Умай. Если плакал – значит, его пугают злые духи, а Умай, соответственно, на время отлучилась» [4]. Болезнь ребенка без очевидных причин воспринималась как признак временного отсутствия Умай. В таких случаях обязательно прибегали к помощи шамана, который камланием проникал в эзотерический мир богов и узнавал – не похищена ли душа ребенка злым духом, поскольку это грозило бы ему смертью.

В других случаях Умай также олицетворяет собой силы природы и плодородие. По мнению многих культурологов, в древнетюркском мире Великой степи женщина считалась земным воплощением Умай. Стоит обратить внимание на одну немаловажную деталь петроглифа из Кудыргэ: в нем на крошечной, едва различимой фигуре женщины, прибывшей для поклонения, головной убор изображен трехрогим, как и у богини.

Вызывает интерес и тот факт, что Умай не всегда преподносилась в положительном качестве, а иногда подавалась в роли злого духа, который в виде ангела смерти спускается на землю за душой умирающего ребенка. Но такая транскрипция ее роли в мире тенгрианских божеств, несомненно, входит в противоречие не только с ее доброжелательным образом, но и с тем обстоятельством, что за сопровождение душ в мир ушедших отвечал однозначно бог подземного мира Ерлик-бий. Уместно предположить, что недобрый образ богини мог появиться в короткий период правления Коктюрок, когда между кланом Ашина, поклонявшимся Тенгри, и кланом Ашиде, поклонявшимся Умай, возникла вражда в борьбе за каганский трон.



Рис. 1

Также необходимо упомянуть, что в фольклоре алтайцев (тюркский народ) сохранился текст молебственного благопожелания, в котором при обрисовке внешнего облика Умай-эне говорится, что в руке она держит золотую стрелу. Этот же атрибут дается в стихотворении алтайского поэта Бронтоя Бедюрова: «По волнам ночей и дней, проплывает колыбель. Лук со стрелами над ней – это знак Умай-эне» [5; 12]. Возможно, эта воинственная деталь – стрела в руках божественного существа и стала причиной предвзятого толкования образа.

Первые попытки отобразить образ Умай художественными приемами принадлежат мастерам древнего мира, чьи имена не дошли до нас, но их творения остались запечатленными на «каменных холстах». Пожалуй, самым известным изображением является петроглиф на валуне из погребения Кудыргэ (Алтай), на котором выбиты резцом древнего художника фигуры женщины с ребенком и коленапоклоненными тремя всадниками (рис. 1). «На женщине трехрогий головной убор, похожий на венец Культегина. Сюжет отражает обычай поклонения предкам при посещении их гробниц» [6; 46–48]. Здесь привлекает внимание разновеликость масштабов богини, ее небесной помощницы (на наш взгляд, это не ребенок) и поклоняющейся богине публики в количестве двух мужчин и одной женщины с двумя оседланными конями на поводу. Как и положено по закону композиции, главная героиня расположена в центральной части общего рисунка, и по масштабу ее фигура в десятки раз превышает фигуры людей и вдвое – помощницы.



Рис. 2

Таким же головным убором – трехрогой тиарой украшена голова Умай на другом известном петроглифе, обнаруженном советскими археологами на камне у озера Бийликуль, в предгорной зоне Малого Каратау Южного Казахстана (рис. 2). Обращает на себя внимание такая деталь: если на первом рисунке серьги имеются на обоих ушах богини, то на втором серьга обозначена лишь на левом ухе, то есть так, как ее носили тюркские воины. Известный казахстанский культуролог Зира Наурзбаева отмечает, что Умай-ана также покровительствовала воинам.

В перечисленный изобразительный ряд необходимо ввести символическое изображение Умай, данное в книге М. В. Рындина «Киргизский национальный узор» [7]. Это поистине уникальный труд, в котором наглядно поясняется, как орнаментальные узоры древности служили людям в качестве письма. На страницах книги показана постепенная, пошаговая трансформация реалистического рисунка зверя, птицы или любого другого существа или предмета быта в его символическое обозначение, в результате чего часть становилась выразителем целого. Здесь же дается символическое изображение богини Умай, принятое в культуре киргизского народа (рис. 3).

На основе наскального, во многих смыслах иконографического изображения богини женского начала Умай, представленного на рис. 2, казахстанские художники Малик Муканов и Айдар Жамхан в 2010 году создают авторский гобелен с одноименным названием. Не видоизменяя иконографику петроглифа, авторы помещают круглолицую голову Умай, украшенную древней короной, в самый центр квадратного гобелена. Все пространство вокруг нее заполнено различными орнаментально-пластичными изобразительными элементами, трансформирующимися то в традиционный казахский орнамент, то в арабесково-изящные волнообразные линии. Тканая поверхность гобелена заполнена большим количеством легких перьев, обнимающих мир кочевья. Под изображением Умай, под покровом

ее божественной защиты, уютно расположились стилизованные фигурки всадниц на лошадях и верблюдов, несущий на себе легкий походный шатер. Будучи одним из соавторов данного тканого полотна, возьму на себя право дать ему оценку: образно противопоставив в композиции бушующие архаичные силы природы с надежной непоколебимостью их матери-хранительницы Умай, авторы в этой работе добились главной цели своего замысла – дали ощущение спокойствия, гармонии и светоносности образа богини.

Колорит гобелена выдержан в легких, полупрозрачных, сдержанных и благородных меланжевых цветосочетаниях (меланж – особый способ подбора цветовых колеров в искусстве гобелена, при котором в процессе ткачества создается иллюзорный эффект старины – «патины времени»).

Несколько в ином ключе интерпретирует ту же иконографику известного петроглифа казахстанский художник Ахмет Ахат в живописном произведении «Умай» 2003 года. Здесь божество женского начала образно представлено как средоточие архаичных, гармонично взаимосвязанных, но все же не управляемых человеком сил природы. Возможно, как было упомянуто ранее, Умай несла в себе и темное начало.

В немалой степени гармонии духов и сил первозданного мира в произведении способствует ясно читаемое противоборство холодных сине-фиолетовых и теплых охристо-красно-коричневых цветовых пятен, стилистически и изобразительно решенных в виде нагромождения каменных валунов, обветренных прошлыми веками до фактуры шагреновой кожи.

Трехрогая голова Умай размещена чуть ниже центра картины, а в левой верхней части прочитывается мужской лик. Может быть, под ним подразумевается сам Тенгри – кто со всей определенностью может дать ответ? В том-то и дело, что в знаковой живописи вряд ли существует однозначная трактовка как деталей, так и всего ее содержания.

Обращают на себя внимание пять разновеликих кругов, четко ассоциирующихся с колесами и шаныраком. Впритык к колесам даны изображения пары петроглифов. К ним можно присоединить светлый проем двери без створок. Эти детали картины в противовес всему остальному выполнены в формате строгого рисунка и, надо понимать, абсолютно осознанно, как вещественное обозначение важнейших атрибутов быта кочевников.

При рассмотрении произведения А. Ахата возникает чувство соприкосновения с чем-то первородно-архаичным, представляющим собой некую сложную замкнутую и самодостаточную систему, живущую по своим дуалистическим законам мироздания. Такое гармоничное сосуществование противоборствующих сил добра и зла характерно для всей парадигмы тенгрианского космоса, в которой экзистенсное начало номадического бытия определяется категорией «подобия времени», а также бесконечно мудрого равновесия светлой и темной сторон жизни. «Подобие времен в тенгрианстве порождает подобие миров и их обитателей. Казахская демонология на фоне других культур небогата и не поражает



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

особыми отличиями обитателей разных миров. Это особенность самого тенгрианства и следствие его взаимоотношений с другими религиями. Тенгрианство никогда не вступало с ними в борьбу, не ставило задач ниспровержения или дискредитации их богов, превращая их в демонов, бесов и т. д., столь обогативших демонологию до христианства. Спокойно позволяя существовать различным религиозным системам рядом с собой, заимствуя порой отдельные их элементы, тенгрианство не изменяло своей сущности, изначальная основа которой – гармония времен, гармония миров» [8; 41].

Продолжая тему интерпретации казахстанскими художниками образа богини Умай, обратимся к творчеству Батухана Баймена. В 2015 году он создает графический лист под названием «Умай-ана» из графической серии «Тюрки» (рис. 4). В сюжетно-композиционное решение графического листа Б. Баймен привлекает петроглиф с изображением Умай, обнаруженный на валуне из погребения Кудыргэ (Алтай). Художник выстраивает образ Умай оригинально и достаточно неожиданно, поскольку соотносит ее с каноническим изображением Пресвятой Богородицы. «Богоматерь, Дева Мария, Пресвятая Дева, Мадонна – в христианстве земная мать Иисуса Христа, одна из самых почитаемых личностей и христианских святых» [9]. А если точнее, художник использует, пожалуй, одно из самых известных в наши дни произведений древнего искусства иконописи – Владимирскую икону Божьей матери, наиболее почитаемое изображение Богоматери на Руси, созданное неизвестным византийским мастером XII века (рис. 5).



Визуально-ритмический строй графического листа высокоорганизован и монументален благодаря композиционным приемам, более характерным при работе над созданием произведений монументально-декоративного искусства, нежели графики. Так, изображение иконы Богородицы с младенцем художник помещает в самый центр композиции, и ее прямоугольный формат становится рефреном общему формату произведения. Сидящая по-восточному фигура богини Умай словно держит на руках и показывает зрителю икону Богородицы. Умай и Богородица, в свою очередь, как единое неразрывное начало вписаны художником в черный равносторонний треугольник, вытянутый по вертикали. Известно, что пирамидальный треугольник, стоящий на одной стороне как на основании, символически ассоциируется с надежностью и непоколебимостью. Поэтому выбранный автором художественный прием, когда он наслаивает изображения Богородицы и Умай друг на друга и замыкает их силуэт в треугольнике, привносит в композицию графического листа ощущение надежности и незыблемости жизни младенцев. Оставшиеся элементы композиции, не входящие в «троицу» – Богоматерь, Умай и черный треугольник, представляют собой стилизованные изображения мифических духов и животных, а также симметрично расположенные узоры казахского традиционного орнамента, занимают в графическом листе пространство вне черного треугольника и зеркально повторяют друг друга относительно центральной вертикальной оси произведения. Следует отметить, что в книге «Киргизский национальный узор» к идентичным парным узорам дается пояснение: «Амулет, охраняющий младенцев и приносящий счастье» (таблица LXI). А в таблице XXXI к такому же узору дается еще одна надпись: «Умай – мифическое женское существо, охраняющее младенцев, похожее на сказочную птицу, живущую в воздухе» [7]. Выходит, что и у Ахата ничего случайного нет в пространстве картины, все части, все детали работают на главную идею. Такая щепетильность в отборе смысловых элементов картины есть неотъемлемое качество профессионалов.

И все же, несмотря на великолепные сюжетно-композиционные особенности анализируемого произведения, есть один тревожащий зрителя момент, о котором необходимо упомянуть. Главный визуальный элемент композиции – треугольник покоится на черном, слегка вытянутом по вертикали постаменте, богато украшенном разновеликими деталями традиционного казахского орнамента. Если внимательным взглядом объединить в композиции фигуры черного треугольника и его постамент, то мы получаем довольно четко читаемый силуэт наконечника стрелы. Именно он подспудно вызывает ощущение тревожности и воинственности при созерцании данного произведения. Впрочем, автор, возможно, хотел довести до зрителя мысль о том, что добрые силы потому мудры и всепрощающи, что сами как-то защищены. Тому подтверждение – золотая стрела в руке богини в алтайском благопожелании.

В образе прародительницы природы предстает перед зрителем Умай в одном из листов графической серии талантливой казахстанской художницы-иллюстратора Ассоль Сас. Эту великолепную серию графических листов художница создала в качестве иллюстраций для оформления книги Орынбая Жанайдарова «Легенды Древнего Казахстана», в которой читатели могут познакомиться с собранием легенд из устного творчества народов Великой степи [10]. В композиции графического листа автор необычно подходит к решению художественного образа

богини Умай, совмещая его с не менее сакральным для тенгрианской культуры образом Байтерека (Мирового Древа).

Чтобы понять задумку художника, необходимо более подробно рассмотреть, какое сакральное и мифологически-философское содержание нес образ Байтерека для кочевых народов Великой степи.

В мифотрадициях тенгрианской картины мира Байтерек, пожалуй, занимает одно из главных мест, являясь своеобразной осью, пронизывающей по вертикали все три уровня мироздания. Так, макушка его величественной кроны, касаясь облаков, уходит высоко в небо, в так называемый Верхний мир. Согласно древнетюркским легендам, там обитают мифические существа, имеющие крылья, – тулпары и барсы, а также все летающие существа, кроме вороны и летучей мыши – созданий Ерлика, и над всеми ними витают сонмы духов и нескольких божеств во главе с Верховным Тенгри.

Ствол Байтерека с его могучими ветвями от подножья и до границ Верхнего мира находится в Срединном мире людей и окружающей их природы. Здесь пребывают животные с теплым дыханием (собака, овца, конь – создания Тенгри) и животные с холодным дыханием (кошка, коза, корова – создания Ерлика). Такую полярную маркировку имеют все дикие звери, деревья, кусты и цветы, и только человек носит в себе оба противоположные качества, поскольку тело ему создал Тенгри, а душу вдохнул Ерлик. Понятно, откуда идет раздвоенность в характере человека.

Корни Байтерека, уходя глубоко под землю, оплетают собой крышу дворца Ерлик-бия – владыки подземного мира, куда по тонкому конскому волосу уходят души умерших и где обитает живность, имеющая норы в земле – змеи, черви, кроты, суслики и т. д., а также все обитатели морей и рек. Интересные детали в обрисовке Ерлик-бия – оказывается, он ездит и летает при случае на громадном черном быке-яке, в руке держит серповидный бронзовый топор, а живет в черном железном дворце на берегу безграничного океана из слез человеческих – Тойбодым (Ненасытный).

Наиболее частый для сказок, фактически единственный сюжет, связанный с мифическим Байтерекем и описанный казахстанским мифологом Серикболом Кондыбаем, таков: «Герой-батыр в силу обстоятельств попадает в подземный мир и после долгих странствий доходит до большого дерева, где помогает птенцам гигантской птицы Самрук (Симург), убивая Великого змея, а в иных случаях дракона-айдахара. В благодарность за это птица доставляет героя на поверхность земли и наделяет его каким-либо выдающимся качеством или оружием. Дерево в сказке – это Мировое Древо, а птица и змей – представители противоположных миров – Верхнего и Нижнего, а также противостоящих сил добра и зла. В их противостояние включается и представитель Среднего мира – человек, герой сказания» [3; 93].

В графическом акварельном произведении А. Сас величественная фигура Умай – покровительницы мира людей и природы, словно мировая ось Байтерека, занимает всю центральную вертикаль композиции. Ее тело заполнено множеством казахских орнаментов, которые, в своей массе образуя причудливую вязь, одновременно читаются и как раскрывшиеся бутоны цветов, и как произрастающие ветви Байтерека. Голова Умай украшена традиционным для казахских девушек головным убором – саукеле, а волосы, развеянные порывами налетевшего ветра, изобразительно стилизованы под раскачивающиеся ветви, образующие крону Байтерека. У основания фигуры Умай уютно расположились небольшая роща деревьев,

река, казахский аул и его жители, занятые своими повседневными делами. Важной деталью композиции, подчеркивающей мифологичность происходящего, является непрерывная череда белых волнистых облаков, окутывающих основание фигуры Умай и занимающих самый нижний и передний план графического листа. Таким, вроде нехитрым, простым художественно-композиционным приемом художник вводит зрителя в трансцендентный мир сказки и одновременно реальности.

Так же, как и Ассоль Сас, в образе хранительницы природы представляет богиню женского начала в своем живописном произведении «Умай-эне» известный казахстанский художник-сюрреалист Есимгали Жуманов, но применяет при этом совершенно иные сюжетно-композиционные приемы. На переднем плане его картины Умай, наподобие Данаи из культовой картины Рембранта, возлежит в обнаженном виде среди великолепия первозданно-рассветной природы. Ее тело, напоминающее стильные фигуры смуглых таитянок из полинезийского цикла работ французского художника Поля Гогена [11] и словно наполненное каким-то эзотерическим экстазом (вскинутые к голове руки), растворяется в празднике жизни, отдавая и принимая в себя благоухание и чистоту первозданной природы. На это нам красноречиво указывают многочисленные фрукты и ягоды, щедро изображенные художником на полотне. Причем некоторые из них в композиции образуют импровизированный натюрморт или же в виде ожерелья украшают шею Умай, а другие плавают в воде или обильным метафизическим урожаем ниспадают с ветвей дерева, занимающего всю левую часть картины над головой богини плодородия. Как тут не вспомнить: «Весь мир – поток метафор и узор» (Омар Хайям)?

На картине также присутствуют религиозные образы – христианский крест с сидящим на нем белым крылатым ангелом и ладонь Будды в характерном жесте. Вероятно, таким художественным решением автор хотел подчеркнуть, что культы плодородия и сохранения окружающей природы являются первостепенными не только в тенгрианстве, но и во всех других религиях и философских воззрениях.

Интересная деталь – в композиции произведения в левой верхней части среди лиственной кроны дерева можно увидеть автопортрет художника. Здесь он, словно дух-призрак, в отрешенном состоянии пребывает внутри своего творения. Что этим хотел сказать художник? Возможно, то, что каждый творец-художник является неким воплощением Умай и несет в себе дух первозданной чистоты и изобилия? А может, что каждый человек на земле, в том числе и автор картины, есть неотъемлемая частичка мироздания, часть природы? Ответом на вопрос может послужить емкая в своей краткости цитата казахстанского философа и культуролога З. Н. Сарсенбаевой: «Поиск в окружающем мире себе подобных, единства в многообразии привели человека к утверждению, что единственным и самодостаточным источником жизни во всех ее проявлениях является Природа» [12; 102].

Суммируя сказанное о произведении Е. Жуманова, подытожим: опираясь на свой индивидуальный живописный почерк и привлекая сюжетно-композиционные приемы, характерные для сюрреалистической живописи, автор создал запоминающуюся картину, нетривиально раскрывающую образ богини женского начала тенгрианского мира – Умай.

В виде некоего тотемного знака, в дерзкой авангардистской манере подносит образ богини художник Сембигали Смагулов в живописном полотне «Умай – Богиня плодородия» 2017 года. Как и в большинстве анализируемых произведений, здесь фигура Умай также занимает центральную вертикаль картины, но ее зримое

воплощение чрезвычайно неожиданно: вместо привычных мягких форм богини художник дает угловатую конструкцию в форме тянущейся вверх башни, в очертаниях которой прочитывается фигура крайне сухощавого существа женского пола, сидящего на мифическом козереге. Опершись локтями на согнутые в коленях ноги, она руками бережно обхватывает снизу бутон цветка, произрастающего прямо из ее собственного детородного лона. Ее голова, словно короной, украшена фигуркой то ли оленя, то ли грифона. Интересно, что в целом общая конструкция тотемного знака Умай визуально напоминает скелеты доисторических мастодонтов и динозавров, выставляемые на всеобщее обозрение в этнографических музеях. Такому ощущению архаичности способствует сложная живописная фактура с многочисленными прожилками белых, черных и сложных охро-красно-зеленых оттенков. Она покрывает всю фигуру Умай с ног до головы и напоминает собой заросший болотной тиной речной камень. Сквозь всю конструкцию тотема-фигуры Умай просвечивает практически чистый белый холст, лишь слегка тронутый местами краской сложного кремового цвета. Этот же белый свет божественным абрисом окутывает весь силуэт Умай. Наполняя левую часть композиции черно-серыми, а правую – ало-красными цветовыми сочетаниями, художник подчеркивает извечное от начала времен противостояние светлых и темных начал мироздания, в центре которых, словно третейский судья, восседает Умай.

Описанными художественными приемами, с помощью виртуозно найденной авторской стилизации С. Смагулов в этом произведении, безусловно, создает незабываемый образ-знак богини Умай, наделенной архаично-первозданным содержанием.

Рассматривая работы казахстанских художников, обращающихся к символике и образам тенгрианской культуры, нельзя обойти вниманием Абдрашида Сыдыханова. И хотя, на первый взгляд, живописное панно художника «Белый кимешек» 2002 года напрямую не связано с художественным образом богини Умай, мы остановимся на кратком искусствоведческом анализе этой примечательной во всех отношениях работы.

Необходимо некоторое уточнение, почему к работе Сыдыханова применен термин живописное панно, а не живописная картина. С начала 2000-х годов художник в процессе создания произведений стал добавлять в масляные краски некоторые натуральные продукты в качестве наполнителя – просо, рис и т. д. Этим технологическим приемом автор добился уникальной живописной фактуры, которая характерна для всех его работ позднего периода творчества. Но, естественно, отнюдь не этим чисто техническим приемом он завоевал признание публики. А тем, что в пору своей художнической зрелости смело, по-настоящему новаторски отринул укоренившийся способ живописания, ушел с привычного наработанного метода социалистического реализма и пришел к свободе творчества такого накала, что казалось – художник не пишет свои картины кистью, а каким-то чудным образом выколдовывает их.

Так какими же символами и ассоциациями данное живописное панно затрагивает образ богини Умай? По мнению ряда авторитетных культурологов, Умай при появлении в мире людей материализовывала свой бестелесный дух в теле птицы, а конкретнее – совы [13; 124–127]. Вспомним графический символ богини в виде птицы в орнаментальном искусстве киргизов, данный в книге М. Рындина. Именно поэтому наше внимание из обширного творческого наследия А. Сыдыханова

привлекла данная работа. В картине представлена стилизованная фигура белой совы с человеческим, но при этом трехглазым ликом, которая, раскинув крылья, словно в христианском приветствии, занимает центральную часть композиции. В продолжение крыльев совы, в верхней части картины, образуется полусфера, несущая под своим сводом круглый знак-тотем, который можно трактовать и как христианский крест, и как стилизованное изображение шанырака.

Следует констатировать, что ничего удивительного нет в том факте, что в произведении художника, обращающегося в своем творчестве к истокам тюркской культуры, присутствуют христианские символы. Дело в том, что в начале 2000-х годов многие представители творческой интеллигенции Казахстана были увлечены книгой российского культуролога Мурата Аджи «Европа, тюрки, Великая степь» [14], в которой он на основе научных материалов археологического и архивно-исторического характера доказывал, что предтечей христианства являлось тенгрианство.

Сама белая птица с контуром человеческого лика вместо головы напоминает фигуру женщины, одетой в традиционный казахский головной убор – кимешек и вскинувшей руки в стороны и вверх. Видимо, отсюда следует и название произведения. Силуэт совы опирается хвостом-основанием на странную конструкцию, состоящую из множества супрематических цветных фрагментов и напоминающую бумеранг. Возможно, таким символическим рядом художник хотел подчеркнуть цикличность (ведь бумеранг всегда описывает петлю, возвращаясь в руку бросившего его человека) и бесконечность гармонии равновесия, царящей в мире духов и богов тенгрианства.

Следует отметить и цветовую гамму произведения. Она решена в сложных сочетаниях белых, серо-стальных и небесно-голубых оттенков, что ассоциируется с главным образом тенгрианства – Вечным синим небом.

Завершая краткий искусствоведческий обзор данной темы, можно отметить, что, во-первых, воплощение современными художниками Казахстана в изобразительном искусстве символики и художественных образов древнетюркской тенгрианской культуры отображает стремление к сохранению и переосмыслению национальной самобытности в условиях процессов глобализации; во-вторых, одним из самых распространенных образов в творчестве современных казахстанских художников, обращающихся в своих произведениях к символике тенгрианской культуры, является образ богини женского начала – Умай; в-третьих, каждый из казахстанских художников в силу индивидуального мировоззрения и творческого почерка по-своему интерпретирует образ богини женского начала Умай, тем самым в целом обогащая современную изобразительную культуру независимого Казахстана.

Казахстанские мастера изобразительного искусства, опираясь на богатое наследие тенгрианской культуры и мировоззрения, с помощью композиционно-изобразительных средств и языка «иконических знаков», переосмысляя и подчиняя различные пласты и грани бытия, смыкая пространственные и временные категории, уравнивают индивидуальные и национальные масштабы, выходят к утверждению идеи цельности и гармонии мира, человека, Вселенной.

«Изобразительное искусство Казахстана XX века вошло в 3-е тысячелетие интеллектуально и духовно зрелым, – читаем у искусствоведа Р. Ергалиевой, – ... в нем осмыслены и интерпретированы древнейшие корни казахской кочевой

культуры. Заложенные в ней общечеловеческие ценности и национальное мироощущение раскрываются художниками в творческом диалоге с традициями и новациями мирового искусства, новейшими явлениями философии и культуры XX и XXI века. Постигание основ национальной культуры рождает в искусстве Казахстана новые творческие концепции. В итоге современное казахстанское искусство, возникшее на почве инноваций меньше века назад, смогло не только не растерять собственную духовную самобытность, но и создать адекватный ей неповторимый образно-символический язык» [15; 172].

Столь высокая оценка одного из авторитетнейших специалистов искусствоведения позволяет уверовать в то, что обращение казахстанских художников к глубоким корням – архетипическим образам седой древности является безошибочным путеводителем в поисках собственной темы для каждого из них. Однако подобный подход вовсе не означает единственность поиска путей на данном отрезке времени. Уверен, что каждый из творцов ясно понимает, насколько важным и нужным является умение Художника средствами своего искусства выразить образ времени, в котором он живет, передать боль, тревогу, надежду и веру своих современников и, более того, получить возможность в зыбких контурах ежедневности увидеть предвосхищение будущего, несомненно, лучшего, чем оно представляется в поверхностном воображении. Также он помнит, не позволяет себе забыть простую истину о том, что «подлинный художник лишен тщеславия, он слишком хорошо понимает, что искусство неисчерпаемо» (Людвиг ван Бетховен).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Турусбекова Х. Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. Алматы: ИД «CREDOS», 2011.
2. Постмодернизм: бездна новых смыслов под маской иронии и эпатажа [Электронный ресурс] // Very Important Lot: Арт-журнал. Блог. 2020. 5 апр. Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/postmodernizm#>, свободный (дата обращения: 13.06.2020).
3. Кондыбай С. Казахская мифология. Алматы: Нурлы Алем, 2005.
4. Умай – богиня древних тюрков [Электронный ресурс] // Livejournal. Профайл Эльшада Бадалова. 2013. 25 сент. Режим доступа: <https://dipifir1968.livejournal.com/441382.html>, свободный (дата обращения: 12.02.2020).
5. Бедюров Б. Небесная коновязь: Сб. стихов. Москва: Современник, 1979.
6. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата: Онер, 1986.
7. Рындин М. В. Киргизский национальный узор. Ленинград – Фрунзе, 1948.
8. Мухамбетова А. С. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
9. Почему Богородица почитается Церковью выше, чем все святые? [Электронный ресурс] // Фома: Православный журнал. Статьи. 2019. 20 сент. Режим доступа: <https://foma.ru/pochemu-bogoroditsa-pochitaetsya-tserkovyu-vyishe-chem-vse-svyatyie.html>, свободный (дата обращения к электронному ресурсу 14.03.2020).
10. Жанайдаров О. К. Легенды Древнего Казахстана. Алматы: Аруна, 2011.
11. Кантор-Гуковская А. С. Поль Гоген. Жизнь и творчество. М.: Советский художник, 1965.
12. Сарсенбаева З. Н. Этнос и ценности. Алматы: ТОО Полиграфкомбинат, 2018.
13. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Человек. Общество / Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Салагаев А. М., Усманова М. С. Новосибирск: Наука, 1989.
14. Аджи М. Европа, тюрки, Великая степь. Москва: Мысль, 1998.
15. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Алматы: Гылым, 2002.

