

К ВОПРОСУ О ДЕКОРЕ КАЗАХСКИХ КУЛПЫТАСОВ

До недавнего времени сведения о существовании архитектурных памятников у кочевников Средней Азии и Казахстана вызвали удивление, воспринимались как сенсация. Поэтому, когда в середине XX века экспедиции Т.К. Басенова и М.М. Мендикулова фактически ввели в научный оборот один из ярких локальных центров художественной культуры кочевого мира – Западный Казахстан, это вызвало настоящий научный «бум». Этот регион не зря называют историко-культурным феноменом кочевников Евразии. Полуостров Мангышлак, где в огузо-кыпчакский период возникли первые архитектурные некрополи, в настоящее время включает в себя обширный комплекс памятников мемориально-культурной архитектуры (несколько сотен мавзолеев, тысячи саганатамов и десятки тысяч надгробий – «койтасов» и кулпытасов). Создание здесь самобытной школы каменного зодчества стало технически возможным благодаря богатству легкообрабатываемого камня – известняка-ракушечника, прочной пористой и легкой породы, состоящей из сцементированных известью морских раковин, с богатыми оттенками цветов, от чисто белого до красно-коричневого.

Самый многочисленный тип памятников на некрополях – стелы–кулпытасы. Они представляют собой плиты или четырех- и восьмигранные столбы высотой от 70 см до 3,7 м. Чаще всего это один блок, лишь в редких случаях верхняя часть его komponуется из нескольких частей, соединенных между собой и со стволом деревянными штырями. Большинство кулпытасов – высокохудожественные произведения, в которых изящество формы и богатство орнамента сочетаются со сложной техникой исполнения. Они отличаются разнообразием форм: несколько расширяющиеся кверху плиты с округлым или треугольным завершением; столбы с шаровидной венчающей частью; иногда наверху представляет собой сложное построение отдельных элементов и т.д. Основным мотивом орнаментации – выходящий стебель с симметрично загнутыми в обе стороны завитками. Наряду с ним используются геометрические фигуры – круги, ромбы, треугольники, сердцевидные фигуры, мандалообразные знаки и вихревые розетки. Кроме того, стволы стел часто украшены изображениями лошадей и других животных, предметов быта и вооружения (кривая сабля, кинжал, пика, нож).

Как правило, кулпытасы устанавливались одиночно и с западной стороны надгробий – «койтасов», сандыктасов, надмогильных насыпей и каменных набросок. Не исключалось их размещение и внутри, а также снаружи мавзолеев (некрополь Карашунгыл, кладбище Кулсары-ата) и саганатамов. Точная датировка самых ранних кулпытасов неизвестна, поскольку от выбитых на них надписей уцелели лишь фрагменты. Их появление на территории Западного Казахстана ученые относят ко 2-й пол. XIV в.

Вопросы происхождения и формирования кулпытасов вызвали серьезную дискуссию среди исследователей. Было выдвинуто множество гипотез, одна из которых связывает их с каменными изваяниями древних тюрков. Так, И.А. Кастанье отмечает, что кулпытасы «может быть суть регрессивное явление от скульптуры каменных баб к простому каменному столбу с шишкой на верху»¹. Такого же мнения придерживаются В.А. Мустафин, Т.К. Басенов, М.М. Мендикулов и Б.А. Ибраев², исходящие в основном из исторических сведений. В частности, Б.А. Ибраев приводит описание Г.И. Спасским похоронного обряда казахов: «По окончании похорон внутри юрты ставят болвана, наряженного в лучшее платье и имеющего сверх него панцирь или кольчугу, а на голове шлем. Пред сим болваном мать,

¹ Кастанье И.А. Древности Киргизской степи и Оренбургского края (Тр. Оренб. уч. архивн. комисс. Вып. 22). Оренбург, 1910. С. 310-311.

² Мустафин Б.А. Каменные бабы. Сообщение, читанное в собрании членов Туркестанского кружка любителей археологии 12 янв. 1898 г. (Приложение к протоколу от 12 янв. 1898 г.). Ташкент, 1898; Басенов Т.К. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата, 1957; Мендикулов М.М. Ушканские кулпытасы // Вестник АН КазССР. Алма-Ата, 1953. № 12 (105). С. 69-77; Ибраев Б.А. Космогонические представления наших предков // ДИ СССР. 1980. № 8. С. 40-44.

жены и дочери покойного, кроме мужчин, каждое утро и вечер при заходе солнца, стоя на коленях, оплакивают покойника, вспоминая и восхваляя добродетели его, храбрость»³. Одновременно ученый предлагает и другую версию: в некоторых типах кулпытасов, верхняя часть которых оформлена парными завитками, отражен культ «космического барана», дарующего удачу, потомство⁴. По мнению А.Г. Медоева, кулпытасы происходят от оленных камней и менгиров⁵. С.Е. Ажигали выдвигает гипотезы об отражении в композиции кулпытасов культа солнца и о генетическом родстве их с деревянными культовыми столбами – коновязями⁶. Буквальное воплощение мифологемы «солнце на дереве» в композициях отдельных кулпытасов отмечает и К.Т. Ибраева⁷. З.С. Самашев считает кулпытасы явным воплощением антропоморфизированного мирового столпа, их иконографию ученый связывает также с древнейшим культовым символом плодородия и возрождения – фаллоса⁸. К традиции древнетюркских обелисков с руническими надписями относит генезис кулпытасов Э.А. Масанов⁹.

Суть семантического подхода в основном сводится к тому, что в культовых архитектурных сооружениях кочевников зафиксированы мифологические представления. Это – образ «Мирового древа», воплощающий универсальную концепцию мира, и такие его культурно-исторические варианты, как «ось мира», «Мировой столп», «Мировая гора». В ритуальной практике казахов Мировое древо заменял Мировой столп (шаманское дерево) – медиатор, осуществляющий «прорыв» в трансцендентное («лестница в небо»), посредник между людьми и божествами, генетически связанный с культом предков и в то же время дающий возможность ориентироваться в пространстве. Если столб ломается, это – катастрофа; в некотором смысле, это «конец мира» и возврат к хаосу¹⁰.

Смерть члена социума, воплощающего космический порядок, осмысливается так же, как падение Мирового столпа. Восстанавливается он только путем воздвижения. Устанавливая кулпытасы – предметное воплощение космического столпа, казахи, таким образом, «реставрируют» социальный статус умершего. В качестве аналога приведем пример, связанный с семантикой юрты. В момент, когда умирал хозяин, «пространство юрты лишалось его точки зрения – организующей оси, реального ориентира. Заканчивалось такое событие восстановлением вертикали: в последний день траура появлялась пика – найза, которая проходила сквозь светодымовое отверстие»¹¹.

Не ограничиваясь изучением вопросов семантики и генезиса кулпытасов, исследователи предложили разные варианты их классификации. Взяв за основу анализ форм, венчающих частей и декоративных приемов, М.М. Мендикулов объединил стелы в три группы. К первой группе он относит памятники с шаровидным и шлемовидным венчанием, сложным членением поверхностей и обилием надписей. У второй группы – цельные стволы, простое геометрическое завершение и «замечательная» плоскорельефная резьба. Отличительная особенность третьей группы – крупные размеры и сложное построение верхней части ствола¹². Несколько иной подход у С.Е. Ажигали, разделившего кулпытасы на пять разрядов:

³ Ибраев Б.А. К генезису форм купольных мавзолеев Западного Казахстана // Архитектурное наследство. Проблемы композиции. 29. М., 1981. С. 175.

⁴ Ибраев Б.А. Космогонические представления наших предков // ДИ СССР. 1980. № 8. С. 41.

⁵ Медоев А.Г. Камень и эстетика номадов // Кочевники. Эстетика. Алма-Ата, 1993.

⁶ Аджигалиев С.И. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана (на основе исследования малых форм). Алматы, 1994. С. 142-143.

⁷ Ибраева К.Т. Казахский орнамент. Алматы, 1994.

⁸ Самашев З.С., Ольховский В.С. Стелы Дыкылтаса (Западный Казахстан) // Вопросы археологии Западного Казахстана. Самара, 1996. С. 225-226.

⁹ Масанов Э.А. Заметки о резьбе по кости и камню у казахов (вторая половина XIX–начало XX века) // ТИИАЭ АН КазССР. 1963. Т. 18.

¹⁰ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985; Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. М., 2002.

¹¹ Нурдубаева А.Р. Кииз уй: структура пространственности. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. арх. М., 1997. С. 14.

¹² Мендикулов М.М. Памятники архитектуры полуострова Мангышлак и Западного Устюрта. Алма-Ата, 1956.

грубые из необработанных или первично обработанных блоков, художественные (классические) кулпытасы, ферты, антропоморфные и уникамы¹³.

К интересным выводам привел и композиционный анализ. М.М. Мендикулов между частями кулпытасов не обнаружил каких-либо канонически установленных соотношений, в то время как Т.К. Басенов находит связь пропорций памятников с казахской музыкальной гармонией¹⁴. Полвека спустя Э.М. Байтенов высказал мнение, что у большинства поздних кулпытасов (2-я пол. XIX в.) на первом месте все же находятся законы композиции – пропорции, масштабность, образность, комбинаторика объемов¹⁵.

В ходе работы ЗККЭАЭ–2004 (рук. Ажигали С.Е.) по своду памятников Атырауской области при обследовании больших старинных некрополей нами собран обширный фактический материал, анализ которых позволяет в данной статье поделиться некоторыми соображениями.

Анализируя семантику кулпытасов, можно предположить сложность их прагматики: помимо функции надгробия как такового, это – символ, памятный знак, фиксирующий связь между поколениями, воплощающий сложные представления о мире и передающий информацию о покойном. Для этого используются обобщенные символы, сюжетные и бытовые изображения, орнамент, эпиграфика и тамги – знаки родовой принадлежности. Сосуществуя одновременно на тех или иных памятниках, они органично соединяются, дополняют и обогащают друг друга. Здесь налицо переплетение художественной деятельности традиционного общества со всеми существующими формами культуры: мифологией, религией – то, что называется синкретическим культурным комплексом.

Именные кулпытасы должны быть особенными, узнаваемыми и в то же время необычными, поскольку они принадлежат «другому» миру. Поэтому, возможно, воображение кочевников превратило врытые в землю каменные столбы в фантастические деревья и цветы. Так в наши дни рукодельницы аулов Баян-Ольгийского аймака вышивают на наволочках и занавесках невиданные, сказочные цветы, размеры и колорит которых не характерны для живописной, но суровой природы Монголии, ее степей и городов. Что это – нереализованная мечта или стойкость древних домусульманских традиций, отражающих образ Мирового древа? Возможно, в основе этого явления лежит глобальная идея тюркского мировоззрения – идея природного плодородия¹⁶.

Некоторые кулпытасы кочевники превратили в миниатюрные архитектурные сооружения, с четкой формой и ясным построением. Их скопление производит впечатление сказочного города. Таких композиционных упражнений с использованием геометрических фигур, карнизов, картушей, колонн и аркад, как на некрополях Западного Казахстана, мы не находим ни в одном предмете, бытующем у казахов, ни в их окружении. Отчасти здесь прослеживается заимствование элементов, характерных для архитектурной мусульманской мебели, в частности угловых опор из нанизанных на ось выточенных деталей (стойки этажерок с маковками наверху, ножки столов и парадных стульев). По характеру к ним близки не только верхние части стволов некоторых кулпытасов, но и наборные фигурные шпильки мавзолеев и навершия угловых башенок саганатамов. В чередование элементов, «надетых» на ось, в композиции столбов включаются и заполненные узором квадратные плиты. Появление подобной «дополнительной объемной детали», только «надетой» на надгробный камень во второй половине XIX в. в селении Кубачи (Дагестан), отмечает Э.В. Кильчевская¹⁷. Нужно отметить и совершенно неожиданную форму угловой

¹³ Аджигалиев С.И. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана (на основе исследования малых форм). Алматы, 1994. С. 61-73.

¹⁴ Басенов Т.К. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата, 1957. С. 44.

¹⁵ Байтенов Э.М. Казахские однокамерные мавзолеи. Композиционные предпочтения // Вестник КазГАСА. Алматы, 2001. № 1. С. 15.

¹⁶ Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск, 1988.

¹⁷ Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968. С. 170.

детали ствола, так называемых балясин, – популярного элемента западноевропейского стиля барокко.

В декоре каменных столбов и плит Мангышлака рельеф играет первостепенную роль, поскольку выпуклые и углубленные изображения являются основным видом декоративной обработки данного материала. Рельеф осуществляется путем удаления части материала и в каждом случае решается индивидуально, базируясь на конкретных традиционных приемах изображения того или иного мотива или сюжета, и на общих навыках и приемах скульптурного мастерства. Исследователи выделяют два основных пластических приема художественной обработки – плоскорельефную и высокорельефную резьбу. Достоинства первой – в создании орнаментированных архитектурных форм изысканными декоративными средствами. Изящество и даже манерность кулпытасов, решенных в плоском рельефе, порой сближают камнерезное искусство с косторезным и ювелирным, а также с резьбой по дереву. Здесь важна мера, поскольку сплошное ковровое заполнение всей поверхности камня мелким орнаментом иногда создает ощущение излишней пресыщенности декором, пропадает ощущение материала, его пластических возможностей.

Результат второго приема – кулпытасы с крупными, рельефными формами, с богатой профилировкой, которые К.Т. Ибраева предлагает относить к скульптурам¹⁸. Их красота и монументальная выразительность усиливаются контрастным сопоставлением объемных деталей с гладкими тесаными блоками камня.

В изобразительном декоре казахских стел прослеживается многослойность, и один из художественных «слоев» – орнамент, который, в свою очередь, состоит из нескольких разных по происхождению, формальным характеристикам и семантике частей. Это – абстрагированный узор, представляющий не столько реальные, узнаваемые формы природы, сколько их метафизическую сущность. Исследователи считают его главным средством в передаче темы, общего образного строя кулпытасов. Преобладает ленточный орнамент («шет ою» – краевой), не имеющий ни начала, ни конца. Выделим основные типы: чередование отдельных элементов (например, рогообразных завитков, трилистников, пальметт, сердцевидного узора); чередование мотивов, обведенных рамочкой, отграниченных и завершенных – идея разумного порядка, обозримости, ясности и четкости; мотив падающей волны и вьющегося стебля с отходящими в обе стороны цветками-трилистниками и завитками – идея бесконечного движения. Именно этот орнамент обладает наибольшей «конструирующей» ролью в декоре, разграничивает, обрамляет, связывает отдельные части композиции. Более того, подчеркивая углы и стороны столбов, фиксирует пространственные представления.

Кроме лент и бордюров в орнаменте кулпытасов различаются три вида сеток: квадратная, ромбическая и треугольная. Эти исходные построения порождают необычайное богатство форм, которые возникают как бы самопроизвольно. Линии сетки уже сами по себе образуют орнамент; иногда же, оставаясь незаметными, служат канвой для орнамента, который на первый взгляд кажется разбросанным в случайном порядке, однако его повторяющиеся мотивы, сочетаясь, образуют «игру фона». Казахские мастера проявили необыкновенную изобретательность, стремясь извлечь из этой системы все, что она могла дать.

Второй тип орнамента, который довольно широко используется в декоре кулпытасов, называется «шаршы ою». Он имеет обособленные, законченные формы и вписывается в определенные геометрические фигуры (квадрат, круг, треугольник). Чаще всего это едва ли не самые старые символы в мировом искусстве древности, имеющие солярный и астральный смысл и обладающие магической силой оберега – кресты, многолучевые звезды, розетки, мандалообразные знаки.

Орнамент тесно взаимосвязан с сюжетно-изобразительными формами: тамгами, оружием, женскими украшениями, посудой. Тамги – эмблемы рода и племени по начертанию представляют собой несложные, чаще всего геометрических форм фигуры, свободно

¹⁸ Ибраева К.Т. Казахский орнамент. Алматы, 1994.

врезанные тонким острием. В их исполнении видны традиции наскальных изображений, контрастирующие с орнаментальной резьбой. Интересно, что название «тамга» (каз. танба) сохранилось применительно к одному из элементов кубачинских надгробных камней Дагестана – орнаментальным розеткам¹⁹.

Стало модным при анализе сложных композиций кочевников, прихотливых и дробных, порой нарушающих чувство меры, обращаться к западноевропейским стилям – барокко, импрессионизму и экспрессионизму²⁰. «Степным барокко», например, называют скифосакское искусство. На первый взгляд, тяжеловесность массивных форм и пышность резных орнаментов кулпытасов, позволяет и их подвести под это определение. Однако, это обманчивое впечатление: в кулпытасах нет динамики и повышенной экспрессивности, нет барочной метафоры борения сил стихии, заключенных в ней самой. К ним ближе характеристика золотоордынского стиля декоративного искусства, данная Г.А. Федоровым-Давыдовым: «перегруженность декоративных элементов, буйное цветение форм и соблюдение вместе с тем некоторой архитектоники»²¹.

Для осмысления истории искусства казахов Западного Казахстана обратимся к опыту Золотой Орды, поскольку инновации монгольского времени имели последствия для культуры и искусства региона. Причиной влияния могли служить как непосредственные впечатления, вынесенные паломниками или воинами от посещения стран Востока, так и по преимуществу появление в степи экзотических художественных произведений в виде предметов (дорогие украшения, изделия из слоновой кости, иллюстрированные рукописи). Так, например, известно о существовании в г. Астрахани в 1820 г. Евангелия, написанного арабской каллиграфией на кыпчакском языке²².

Сложность задачи заключается в том, что между зафиксированными нами во время экспедиции кулпытасами XIX–XX вв. и памятниками XIII–XIV вв. лежит существенный хронологический разрыв. Однако попытаемся провести такую реконструкцию, поскольку устойчивость традиций, особенно в творчестве, связанном с погребальным ритуалом, способствовала постоянному воспроизведению канонических форм. Тем более, что мы имеем возможность сопоставлять их с памятниками, хорошо изученными и атрибутированными.

Как известно, в этот период в степи центральноазиатские элементы культуры вытесняются исламскими инновациями, вливающимися в золотоордынское общество со стороны Хорезма, Прикаспия, Египта и Малой Азии. Арабская культура приносит с собой новые формы, средства и образы. На лицевой стороне кулпытасов, например, нередко встречается особый узор в виде арки, символизирующей михраб, а также изображение кувшина с водой, напоминающего о ритуальных омовениях. Большое значение начинают играть и узорные арабские надписи, как новые и весьма выразительные мотивы убранства. На кулпытасах стали вырезать имя покойного, год смерти и несколько изречений из Корана. По данным С.Е. Ажигали, формулы единобожия и символ веры размещаются в верхней части стел, нередко на навершии²³. Причем, эпиграфика довольно деликатно включается в композицию, как бы вплетаясь в общую узорную основу. Это в корне отличает кулпытасы Мангышлака от татарских каберташей и кубачинских надгробных камней Дагестана, в композиции которых пышные надписи коранических изречений играют главенствующую роль, а узор является лишь их обрамлением или фоном²⁴.

Преобладание декоративного начала в мусульманском искусстве оказалось созвучным степным орнаментальным традициям изображения стилизованных деревьев, листьев и

¹⁹ Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968. С. 167.

²⁰ Кореняко В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 150.

²¹ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 85.

²² Из устного сообщения проф. А.Н. Гарькавца на семинаре ИИЭ им. Ч.Ч. Валиханова 10.02.05

²³ Аджигалиев С.И. Особенности мемориальной эпиграфики Западного Казахстана // Известия НАН РК. Серия филол. 1994. № 1. С. 48.

²⁴ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарстана. Казань, 2002; Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968.

цветов. Однако, в отличие от среднеазиатских и средневосточных народов, в узоротворчестве которых начали преобладать хитросплетения гирихов и арабесок, кочевники развивали одноплановый плоскостной орнамент, обладающий легко читаемой структурой. Запрет на изображение живых существ они соотнесли с унаследованной от ранних кочевников традицией предметных изображений. На кулпытасах изображались вещи, которые, существуя вместе с человеком и будучи «подобными» ему, отождествлялись с владельцем. Еще на оленных камнях, скифских и древнетюркских изваяниях пояс и оружие (стрела, копьё, меч и т.д.), понимаемые как вместилища и индикаторы жизни, выступали заместителями воина. Украшения, чаще всего серьги, будучи неотъемлемой частью портретной характеристики, символизировали женщину. Это главное требование ислама было предано забвению во 2-ой половине XX в., когда на могилах казахов появились портретные изображения в виде выгравированных фотографий. В этой связи не совсем ясно изображение на гранях стволов изящной, довольно детально проработанной обуви, часто пары сапог и пары туфель одновременно, вряд ли заменявших хозяина. Возможно, это объясняется тем, что в культуре тюрков обувь связывалась с Нижним миром, женским рождающим началом и плодородием²⁵.

Совершенно очевидно, что при выполнении кулпытасов заимствованы также орнаментальные сюжеты и технические приемы декора металлических украшений, сложившиеся в золотоордынской среде. Это хорошо видно на примере памятников некрополя Ушкан-Ата в Северо-Восточном Прикаспии (в 20 км к Ю от современного нефтяного промысла Мунайлы), через который в средневековье проходил Великий Шелковый путь (Ногайлинская ветвь), соединяя Золотую Орду с Хорезмом. В тот период пояс, оружие и убранство коня еще продолжали играть роль своеобразной «визитной карточки», и торовтика являлась «едва ли не единственной формой искусства, способной в концентрированном виде представить «лицо» всего степного культурного пласта»²⁶. Возможно, мастера стали заимствовать орнамент, формы и композиции ювелирных изделий. Не случайно, наверное, мангышлакского мастера-резчика Каражусупа Т. Жанысбекулы называет «мастер и ювелир»²⁷. В пользу этой гипотезы говорят и следующие факты:

- резьба по камню выполнена иногда настолько виртуозно, что приближается к ювелирному искусству или ажурной резьбе по дереву;

- в камне передавались технические приемы, используемые в филигрании: «веревочка», «плетенка», «рубчик» и пр. Это хорошо видно, например, на витых опорных колонках и всевозможных поясах. Глубокие нарезки, так же как в ювелирном деле, создавали впечатление бусинного орнамента, имитирующего зернь. Возможно, есть и другое объяснение появлению приема «веревочка», например, в тюркской мифологической традиции крученой волосяной веревке приписывались такие свойства, как непрерывность, надежная протяженность, связь²⁸;

- сверху и снизу опорные колонки завершаются розетками с отогнутыми вниз лепестками, а в угловых элементах они как бы надеты одна на другую. В этих деталях использован принцип изготовления сканой бусины, которая встречается на подвесках диадемы эпохи эллинизма из Артюховского кургана на Тамани²⁹, вкладах чингизидов³⁰, а также и среди казахских женских украшений Баян-Ольгийского аймака современной Монголии;

²⁵ Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск, 1988.

²⁶ Крамаровский М.Г. Золото чингизидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. С. 29.

²⁷ Жанысбекулы Т. Тасорнек. Орнамент в камне. Алматы, 1999. С. 9.

²⁸ Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск, 1988.

²⁹ Засецкая И.П. Золотые украшения гуннской эпохи. Л., 1975. рис. 1.

³⁰ Сокровища Золотой Орды. СПб., 2000. Каталог, № 382-384.

- морды хищников из породы кошачьих (львиные маски), как на ушканских кулпытасах, изображались на пластинчатых браслетах с несомкнутыми концами, которые были широко распространены в золотоордынский период³¹.

М.М. Мендикулов в статье «Ушканские кулуп-тасы» дает описание кулпытасов-великанов, выполненных братьями Елеусином и Елбусином Егесиновыми в 1902 г. Они представляют собой мощные столбы квадратного сечения высотой до 3,7 м, у которых «каждая сторона ствола украшена по-разному». И далее – «на восточной стороне вырезаны предметы вооружения, а на западной – орнамент и одна пара ичиг»³². Однако автор ни словом не упоминает, что в верхней части кулпытасов на каждой грани имеются личины хищника (тигр, бык или дракон?) с большими выпуклыми глазами, увенчанные сложным головным убором с зигзагообразным узором. Композиционный и стилистический анализ изображения позволил выявить аналоги, проследить не только мощные местные корни, но и воздействие художественного творчества оседло-земледельческих цивилизаций Востока и Запада.

У ушканского «четырёхликого идола» барельефно проработаны только глаза, остальная часть маски решена в одной плоскости, причем нос хищника и пасть превращены в завитки и лепестки растительного орнамента. Подобная трактовка мифического существа, которая сводится к одним только выпуклым глазам, встречается при минимальном использовании маски тао-те на бронзовых сосудах Шанского периода. Как отмечает Анри де Моран, одна из разновидностей тао-те – защитника от злых духов – приближается к реальным прототипам, и в частности к тигру и буйволу³³. Характерно и то, что антропоморфная маска с широким носом и большими глазами, приписываемая монстру тао-те, изображалась в золотоордынский период на лицевой и оборотной сторонах пайцзы (знаки отличия Джучидов)³⁴. Примерно к концу XIV в. относится и замена изобразительных мотивов узорами, состоящими из крупных декоративных форм. Что касается зигзагообразного узора, символизирующего молнию, он является характерным для искусства многих народов. Мы находим его, например, на андроновской керамике периода ранней бронзы и на китайских культовых сосудах, предназначенных для обряда заклинания дождя.

В то же время, согласно исследованиям А. Голана³⁵, четырёхликие идолы индоевропейцев (например, Збручский идол), обращенные на четыре стороны горизонта, в генезисе своем – изображение бога «всей земли» – первопредка людей. Неолитического бога преисподней, хозяина загробного мира представляли кошачьи хищники (барс, лев, тигр), как проводники душ умерших в загробный мир. Он считался великаном, потому что ему приписывали сверхъестественную мощь и силу. Его эмблема – крест (кстати, довольно популярный элемент декора кулпытасов), понимаемый как знак четырех сторон света. Зигзаг (вода) на навершии, возможно, указывает так же на то, что божество «низа» вселенной связано с водной стихией. С другой стороны, древние духи земли, как известно, воплощают идею плодородия и принимают облик змеи или дракона³⁶.

Не те ли это «кумиры», «наваждения сатаны», которые первоначально запрещал изображать ислам? Не о них ли упоминают Ч.Ч. Валиханов («Небо слилось с идеей Аллаха, а второстепенные тенгри, почитаемые в олицетворениях и, особенно, те, которые имели изображение, как, например, истуканы богов Земли (Джаягачи), совершенно были забыты, вероятно, потому, что более преследовались при введении ислама, столь ненавистные мусульманам»³⁷) и ибн Рузбихан, XVI в. («Среди казахов все еще держатся некоторые

³¹ Крамаровский М.Г. Золото чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб, 2001. С. 209.

³² Мендикулов М.М. Ушканские кулуп-тасы // Вестник АН КазССР. Алма-Ата, 1953. № 12 (105). С. 76.

³³ Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. М., 1982.

³⁴ Крамаровский М.Г. Золото чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. С. 77.

³⁵ Голан А. Миф и символ. М., 1993.

³⁶ Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М., 1984. С. 59.

³⁷ Валиханов Ч.Ч. Статьи. Переписка. Алма-Ата, 1947. С. 15.

признаки неверия, например, сохранилось идолоподобное изображение, которому они поклоняются, что несовместимо с мусульманством»³⁸).

Таким образом, мы видим, что казахские кулпытасы, сохраняя общие черты организующей их знаковой системы, весьма своеобразны. Можно только догадываться о том, что хотели выразить при их изготовлении мастера и заказчики. Безусловно, в этих безмолвных столбах отразились символы и идеи тюркской культуры и традиции других народов, питавшие искусство аридно-степного Арало-Каспия на протяжении многих столетий. В результате сложилась совершенно самостоятельная школа камнерезного искусства со своими специфическими особенностями, характерными мотивами, приемами орнаментальной разработки деталей, скульптурных форм, со своими принципами общего построения иногда довольно сложных декоративных композиций.

Современность наложила свой отпечаток на внешний облик мемориальной архитектуры Западного Казахстана, достигшей расцвета ко 2-ой пол. XIX века. Уже в начале XX в. началась потеря традиционного опыта. Отмечаемая исследователями скульптурность ранних памятников сменилась «уплощением» рельефа и сухостью пластики, которая, в свою очередь, вытеснилась графикой. Мастера, сохраняя основные формы и пропорции, теперь не ограничиваются использованием прежних приемов украшения и декоративных средств, унаследованных от предков. Они черпают вдохновение отовсюду, вносят многое от себя, используют новые материалы и технологии, не требующие больших трудозатрат. Кулпытасы стали делать из бетона с арматурой и опалубкой, из листового железа и уголков. Орнамент наносят трафаретом, в изображениях использована советская символика (пятиконечная звезда, серп и молот) и атрибуты сегодняшнего дня (чайные сервизы). Потомки кочевников – современные казахи зачастую не знают символику и семантику объектов мемориальной архитектуры. При необходимости, выбирая памятник, не видят разницы между установкой стелы, плиты или надгробия типа «койтас». Совершая традиционный погребальный ритуал, возможно, и не догадываются, что в очередной раз, как и тысячи лет назад, кодируют структуру универсума.

³⁸ Фазлаллах ибн Рузбихан Исфাহани. Михман-наме-йи Бухара (Записки бухарского гостя): Пер., предисл. и примеч. Р.П.Джалиловой. М., 1976. С. 26.