



САКРАЛЬНО— МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

М. Ф. Муканов¹, Б. С. Тургынбай¹, Б. Т. Досжанов¹

^{1,1.} ¹Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова(Алматы,Казахстан)

САКРАЛЬНО—МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

Аннотация

Многообразие сюжетов и образов традиционной кочевой культуры нашло свое отражение в искусстве современного казахского гобелена. Но одним из самых волнующих, несущих сакральное значение образов, для художников остается тема всадника и коня. В данной статье путем искусствоведческого анализа авторских произведений казахских мастеров по гобелену рассматриваются сакрально—мифологические аспекты отображения художественного образа всадника и его коня. Этот тандем, становясь для современных казахских художников символом, опознавательным знаком национальной культуры и традиций, плавно переходит из устойчивого набора архетипов традиционной конно—кочевой цивилизации казахов в архетипы профессионально изобразительного искусства Казахстана.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство Казахстана, казахский гобелен, мифология кочевых тюркских народов, художественный образ всадника и коня, архетипы традиционной кочевой культуры.

Введение

Многообразие сюжетов и образов традиционной кочевой культуры нашло свое отражение в искусстве современного казахского гобелена. Но одним из самых волнующих, несущих сакральное значение образов, для художников остается тема всадника и коня.

«Конь и всадник – тема, что не однажды возникала и будет возникать, как в казахской скульптуре, так и в живописи. Каждый раз, находя новое воплощение этому волнующему воображению образу, художники в то же время едины в своем, подчеркнuto серьезном подходе к интерпретации в искусстве этой взаимодополняющей друг друга пары... Как конь, так и всадник в любом случае становится для казахских скульпторов и живописцев символом, опознавательным знаком национальной культуры и традиции, плавно переходят из устойчивого набора архетипов традиционной конно–кочевой цивилизации казахов в архетипы профессионального искусства Казахстана» [1, с. 129].

Методы

Настоящее исследование представляет собой попытку искусствоведческого анализа многочисленных авторских интерпретаций художественного образа всадника на коне в искусстве гобелена современного Казахстана на основе применения герменевтической методологии.

Фактологической базой исследования являются оригиналы, фотографии и репродукции произведений казахстанских и зарубежных художников, а также исторические и искусствоведческие публикации,

изданные в Казахстане, России, Франции, Венгрии и других странах мира.

Результаты

Изучение проблемы поиска и воплощения художественного образа всадника на коне, отражающего сакрально–мифологические аспекты традиционной кочевой культуры, в искусстве гобелена современного Казахстана имеет важную практическую ценность как искусствоведческо–теоретическую, так и учебно–методическую.

Научная постановка вопроса, наблюдения и выводы могут быть использованы и продолжены не только в историко–теоретических трудах искусствоведов, культурологов, но и в исследовательских и учебно–методических работах, при создании курсов по истории и теории изобразительного и прикладного искусств, научных проектах профессорско–преподавательского состава, студентов, магистрантов и докторантов, а также в художественной практике и творческой деятельности художников по гобелену.

Дискуссия

Японский режиссер, драматург и сценарист Акира Куросава в книге из серии «Мастера зарубежного киноискусства» [2], вспоминая пройденный в кинематографе путь, преподносит его в виде аллегии – самурай на коне. Воин не молод, лицо испещрено шрамами, одет в доспехи с потертой от времени лаковой полировкой и вмятинами по всей поверхности. Конь то же старый, медленно бредет он в густом тумане, низко стелющемся по земле, так что

копыт его не видно. Всадник и конь, не спеша пробираются по невидимой тропе лунной ночью, оба, словно плывут в неведомое; кругом никого, и только деревья, с обеих сторон обступившие путников, с подрезанными подножиями (от тумана), словно живые существа, мягко уносятся за их спины...

Чтобы понять сакральное значение художественного образа, данного Куросавой, надо иметь определенное представление о «кайдане». Это особый литературно-фольклорный жанр в виде коротких новелл, являющийся неотъемлемой частью традиционной японской культуры. В переводе с японского языка он означает – устный рассказ об сверхъестественном. Герои подобных новелл (иногда это легендарные личности средневековой Японии – самураи – одиночки, ронины, странствующие монахи и т. д.) сталкиваются с существами потустороннего мира, наделенными мистической силой – привидениями, призраками, демонами и ведьмами, способными воплощаться в человеческий облик, а иногда и в обличье различных животных, таких как кошки, лисицы и змеи. Сюжеты жанра кайдан практически всегда отличаются фатализмом, поскольку построены на буддийской концепции кармы и воздаяния. С развитием искусства кино кайдан трансформировался в жанр, так называемый фильм ужасов.

Одной из самых распространенных характеристик в кайдане, когда мстительные призраки или демоны предстают перед людьми в облике человека, является их способность к левитации. Имитируя человеческую походку, на самом деле они не касаются земли, зависая над ней в нескольких сантиметрах. И при встрече, например, с конным самураем на лесной тропе, низко стелющийся туман помогает им скрывать

свою потустороннюю ипостась. Тогда воину, предстоит непростая задача выявить истинную сущность и мотивы действий встречного путника.

Конечно, помимо мистических аспектов в свой художественный образ всадника и коня японский режиссер заложил и другой смысл – аллегорию, касающегося как темы психологии творчества, так и творческой деятельности вообще. Художник – творец в своей жизни преодолевает не только внешние трудности и противоречия, но и ведет постоянную борьбу с самим собой, со своим эгоцентризмом и различными «демонами», разрушающими его изнутри, то есть, густым туманом, поселившимся в душе.

Приведя пример из классического кинематографа, необходимо отметить, что тандем – всадник и конь, наполненный сакрально – мистическим содержанием, встречается в современных фильмах, снятых по мотивам литературных произведений Майн Рида «Всадник без головы» и Вашингтона Ирвинга «Легенда о Сонной лощине». Интересно, что в сюжетах самих литературных первоисточников эти образы лишены сверхъестественных способностей и выступают всего лишь в качестве отсылок к древним легендам о призраках и погребальным ритуалам индейцев Северной Америки.

Свою книгу Акира Куросава заканчивает словами о том, что самурай к началу рассвету выезжает из леса на проселочную дорогу и, не оглянувшись, продолжает свой путь дальше. Автор не упоминает, встретил он кого – либо ночью в тумане или нет: для него важен был сам образ, наиболее точно выражающий суть его жизнедеятельности, адекватный самоощущению Мастера.

Этот пример из мира кино

приводиться с целью обособить границы круга произведений, которые будут анализироваться в данной работе. В мировом искусстве существует великое множество творческих работ, так или иначе затрагивающих тему всадника и его коня. Большая часть из них, будь то скульптурная композиция или живописный парадный портрет, были решены в реалистической изобразительной манере и посвящены известным личностям, чьи деяния навсегда вписаны в исторические летописи человеческой цивилизации. В нашем же случае будут рассматриваться только те произведения и феномены военно-прикладной культуры, в которых образ всадника на коне наполнен символично-мистическим или мифологическим содержанием. Но прежде снова нужно будет обратиться к примерам, имевшим место в исторических событиях прошлого. Они, эти фактические события, служат неоспоримым аргументом при построении художественного концепта, упоминаемой нами темы.

В истории различных мировых цивилизаций есть факты, когда всадник на коне ассоциировался с мистическими, а порой и с фантастическими неземными образами. В первую очередь, это конечно сообщества кочевого древнего мира, обжившие территориальные пространства Евразийского континента. Но речь о них пойдет несколько позднее.

В 1519 году испанский дворянин и авантюрист Эрнан Кортес (1485 – 1547 гг.) высадился на побережье Мексики. Его небольшая, но технически хорошо оснащенная армия состояла из 400 пехотинцев, вооруженных мушкетами, десятка пушек и всего лишь 16 кавалеристов. В хрониках

точно не указывается число ацтекских воинов – от 20 000 до 50 000 тысяч, выдвинувшихся навстречу испанскому завоевателю. Известно точно одно: битва закончилась, так и не начавшись. Вся армия коренных индейцев Америки в безудержном страхе рассеялась, когда на поле сражения появилась испанская конница – 16 рыцарей, закованных вместе с лошадьми в железные и сверкающие на солнце доспехи. Их броне совершенно никакого вреда не причиняли индейские копья и стрелы с костяными и каменными наконечниками. Ацтеки, не видевшие до встречи с завоевателями даже лошадей, восприняли всадников на конях единым, неземным и сверх ужасающим существом, от которого можно спастись только бегством. Кортес, не встретив сопротивления, занял и разграбил столицу Мексики город Семпоала, тем самым начав эру завоевания конкистадорами Южной Америки.

Фантазмагорично-эпичные образы рыцарей на конях, увиденные глазами индейцев, отобразил в серии монументальных фресок «Кони», «Испания XVI века», «Кортес» мексиканский художник Хосе Клементе Ороско (1883 – 1949 гг.) в самой известной и масштабной своей работе – росписи часовни госпиталя «Осписио-Кабаньяс» в городе Гвадалахара (1936 – 1939 гг.). *(Рисунок 1)*



Рисунок 1: Х.Ороско. Кони (<http://baci1.livejournal.com/10274.html>)

Теперь рассмотрим ряд всемирно известных произведений мирового изобразительного искусства, раскрывающих образ всадника на коне в символично–аллегорическом ключе.

В первую очередь, это гравюра немецкого художника времен Северного Возрождения Альбрехта Дюрера (1471 – 1528 гг.) «Рыцарь, смерть и всадник» (1513 г.), в которой он мастерски сочетает фантасмагорию происходящего с убедительным реализмом в деталях действий, портретов и одежды героев сюжета. Так, к примеру, человек, изучающий вооружение средневековых рыцарей, может обратиться к гравюре как к точному документу той исторической эпохи.

В картине Смерть протягивает рыцарю песочные часы – символ краткости человеческой жизни. Однако всадник не удостаивает Смерть взглядом. А дьявола с мордой вепря, рогами барана, крыльями летучей мыши всадник уже миновал и едет дальше, не оборачиваясь. Кажется, что его конь шагает медленно, но собаке, которая не хочет отстать от хозяина, приходится бежать. Поступь коня и движение

рыцаря неудержимы. Ни Смерть, ни дьявол не испугают, не остановят его.

Сам художник, когда ему случалось упоминать эту работу, вообще не говорил о рыцаре. Он называл ее просто – «Всадник». Оружие и броня его героя не признак сословия. Они – символ твердости духа, мужества, бесстрашия...

Заметим, что на этой гравюре Дюрера христианских символов нет. Его всадник побеждает страх перед дьяволом и смертью не молитвой, а бесстрашием и неудержимым движением вперед. Это и символ времени, и стремление художника одолеть все страхи, все призраки прошлого открытым бесстрашным взглядом. В нем прославлена сила духа, стремящегося к истине. Это своего рода автопортрет художника, запечатлевший не внешность, а душевное состояние, которое владело Дюрером в трудные переломные годы, на рубеже эпох. Какие страшные встречи ни уготованы ему временем, он полон твердой решимости не сворачивать с пути, не отказываться от поисков высокого совершенства, единства прекрасного и нравственного...» [3, с. 228-231].

В 1912 году на вернисаже художественного объединения «Мир искусств» было впервые представлено вниманию публики живописное полотно русского художника Кузьмы Сергеевича Петрова–Водкина (1878 – 1939 гг.) «Купание красного коня». Сейчас это произведение находится в экспозиции Государственной Третьяковской галереи в г. Москве. В этой работе в полной мере нашли отражения стилистические и духовные искания эпохи и воплотилась сложная образно–символическая система художника. Ю. А. Русаков отмечает, что «...первый вариант картины был уничтожен автором, ...а окончательный вариант картины является сложным образом – символом, в котором воплотились вопросы, идеи и тревоги эпохи на рубеже XIX – XX веков» [4, с. 42].

В картине К. Петрова–Водкина буквально осязается невероятная мощь коня. Он представляет стихийную силу, которую не в состоянии укротить юный всадник. Крупная фигура коня как бы приближается к зрителю, «вырываясь» из пространства живописного полотна. Это иллюзорное ощущение возникает, как благодаря использованию художником приемов сферической перспективы (когда фигура животного «срезается» краями холста), так и введению в композицию резких диагоналей, направлениям которых подчинены движения главных героев сюжета.

«Нереальный красный конь становится символом эпохи, его можно рассматривать как образ неотвратимости приближающихся исторических событий.

Однако в этой работе нет ощущения трагической безысходности, не случайно образ «лучезарного» юноши–всадника

восходит к традиции древнерусского искусства – образу святого Георгия Победоносца. В «Купании красного коня» воплощена и надежда на победу светлых идеалов, и мечта о «Золотом веке», которая также была частью духовных поисков эпохи, и упование на возрождение мира и искусства» [5, с. 119–120].

Автор данной цитаты искусствовед Татьяна Балицкая удивительно подмечает глубинную связь единого образа всадника и коня с мечтой человечества о «Золотом веке». Так, в казахских эпических сказаниях (а в каждом из них с нетленной надеждой отражен этот всевечный идеал), в один ряд встают такие образы батыров, как Кобланды с его боевым конем Тайбурылом, Алпамыс с Байшубаром, а историческое лицо Аблай хан с конем Кок–балак.

С самого начала важно отметить социальную значимость военно–прикладных традиций в кочевом сообществе. Социальный институт жизни кочевников был устроен так, что воинская служба являлась одной из самых важных и общих повинностей в степи. По существу, можно сказать, что мужское население кочевых народов представляло собой хорошо вооруженную массу людей. «Ношение оружия было не только законным правом свободного скотовода, но даже обязанностью, и, к примеру, на народном собрании безоружный мужчина не имел право голоса, а младшие могли не уступать ему места» [6, с. 270].

Всадник на коне, будучи центральным персонажем большинства эпосов кочевых народов Евразии, представляет собой художественно–поэтический образ героя, наделенного выдающимися

личными качествами, снискавшему себе славу, благодаря отличной воинской выучке и принадлежащий к группе избранных. В этом смысле, идеализированный кочевым сообществом образ степных батыров – воинов во многом сопоставим с рыцарями Круглого стола – персонажами средневекового сюжета о британском короле Артуре и его сподвижниках.

В связи с упоминанием о средневековой рыцарской культуре, необходимо сделать небольшое отступление от темы исследования и познакомиться с оригинальной и неординарной версией казахстанского историка, писателя и драматурга Жумабая Байжумина. В своей третьей книге из серии «Туран. Взгляд в историю человеческого общества» автор приводит доводы и факты о том, что европейское рыцарство является не просто технологическим преемником, но и прямым этнокультурным потомком тяжеловооруженных катафрактариев Турана.

Так, в современном казахском языке до сих пор существуют такие понятия, как «сері» – рыцарь, «серілік» – рыцарство. Подобно своим собратьям – палладинам («воин веры», рыцарь сражающийся во имя продвижения канонов христианской веры), для степных рыцарей на первом месте стояли понятия чести и верности. Они вели аскетический образ жизни и не имели никакого имущества, за исключением хорошего боевого коня и качественного оружия и доспехов. Так же они не могли обзаводиться собственными семьями, поскольку принимали обет безбрачия.

«Отмечая данное явление, Лев Гумилев пишет о том, что кочевое общество, имевшее очень прочную

и стабильную родовую структуру, тем не менее, постоянно генерировало особую категорию людей, для которых рамки родовой системы были слишком тесными. Эти люди, которых по его сведениям в средние века у тюркских номадов назывались «людьми свободного состояния», объединялись в степные рыцарские братства» [7, с. 72].

По мнению Ж. Байжумина, эта древняя рыцарская традиция Турана возродилась в средневековой Европе, поэтому при различных описаниях западноевропейских боевых товариществ странствующих рыцарей, неизбежно возникает аналогия с их степными предками – воинами, в течении многих веков сохранивших этот удивительный макросегмент военно – прикладной кочевой культуры.

«... О древней степной рыцарской культуре «серов» так же упоминает древнегреческий историк Страбон (I в. до н. э. – I в. н. э.). Он сообщает о вольных людях, выходцах из среды кочевых фракийцев – «...безбрачных дивных доителях кобылиц...», глубоко почитаемых в своем народе. Такие рыцарские братства являлись объединениями достаточно неординарных людей, происходивших из среды степной знати. Каждый из входивших в него серов был одновременно отважным воином и поэтом, музыкантом – композитором, певцом и ярким оратором, хранителем культурных традиций предков и защитником интересов простых людей» [7, с. 76].

Считается, что в XII веке во Франции, и под ее влиянием в других странах, возник особый рыцарский кодекс, по которому истинный рыцарь должен был быть не только отважным, уметь искусно владеть оружием, но и быть достаточно

образованным, щедрым, великодушным, защищать слабых, находить удовольствие в поэзии и музыке.

И в Европе и в Великой степи конный воин прежде всего символизировал героико–сакральные ценности, связанные с победой над силами зла. Так же с его образом был связан целый комплекс верований, относящихся к потустороннему миру, путешествию в царство мертвых и бессмертию души.

В кочевой культуре он более явственно проявлялся при курганном обряде захоронения племенных вождей, который широко применялся у всех народов скифского мира. Коня, после процесса жертвоприношения, хоронили вместе с ушедшим, чтобы он помог добраться последнему до места назначения и служил ему в ином мире. «Сущность коня, сопровождавшего в иной мир особо значимую персону, трансформирована в мифопоэтическом сознании древних в особо почитаемый образ мифологического существа» [8, с. 134].

В героических эпохах кочевых народов Евразии идеализация главных персонажей – батыра и его коня, доведена практически до абсолюта. Конь, как верный и преданный друг, часто возмужавший вместе с последним, является равноценным батыру героем сюжета и зачастую наделялся самостоятельным сознанием и даром общения на человеческом языке. А это, в свою очередь, не могло не влиять на действия и поступки его соратника.

Что интересно, сами батыры тюркских эпосов – это квинтэссенция народных идеалов воинской мощи и доблести, мужественной красоты и мудрой справедливости. Монументализация их художественного образа и индивидуализация характерных им

признаков экстерьера – физическая сила, достоинство и красота, приводит к определению двух противостоящих друг другу и идеальных в своем выражении моделей: батыр–герой и батыр–враг. Но, в поэтическом описании их качеств, тюркская традиция все же лаконична: «... облик богатыря передается не столько описанием его лица, строения тела и т. д., сколько перечислением нескольких обязательных деталей – голос, взгляд, боевое облачение... Иконография воинов–богатырей древнетюркской эпохи свидетельствует, что существовал определенный изобразительный канон внешнего облика, заменявший собой характеристику индивида. Весь набор реалий, представленных на каменных изваяниях Алтая (головные уборы, оружие, украшения, пояса, сумочки, сосуды), формируют не портрет, а иконографический знак полноценного мужа–воина» [9, с. 208-209].

В 2000 году Алибай и Сауле Бапановы представляют публике гобелен под названием «Воин» («Warrior»), в котором созданный ими образ батыра на коне в полной мере обладает качествами выше названного иконографического знака. (Рисунок 2)



Рисунок 2, А. и С.Бапановы. Воин. 2000 г (В альбоме–каталоге: Сауле & Алибай Бапановы. Алматы, 1999. С. 32)

Великолепно стилизованные фигуры всадника и коня, запечатленные художниками в динамике действия – скакун, как в описаниях героических эпосов, одним прыжком преодолевает горную гряду из трех вершин, занимают всю изобразительную плоскость произведения. Их тандему, эпическому в своей физической мощи и пластической грации, словно не хватает пространства действия, поскольку они ограничены рамками композиции.

На всаднике присутствует весь комплекс вооружения, характерного для военно–прикладной культуры кочевых народов. Это изогнутый меч на бедре, колчан со стрелами и лук, переброшенный через плечо.

Главный герой сюжета – батыр, слегка откинувшись назад в седле, правой рукой сжимает древко короткого копья, а левой поддерживает большой круглый щит, прикрывая им спину. Круглое темное пятно щита вместе с портретом всадника являются композиционным центром гобелена, акцентируя внимание зрителя на себе. Визуальной сосредоточенности так же способствует привлекаемый авторами макроэффект, или как его еще по–другому называют – эффект сферической перспективы. Такой оптический прием характерен для современного искусства кино, когда одновременно камера совершает наезд на лицо или фигуру главного персонажа, а все вокруг окружающее, наоборот, движется от зрителя. В гобелене художники достигают этого эффекта просто. Во–первых; в соотношении физических размеров всадника и коня явно читается диспропорция – воин непропорционально крупнее своего боевого товарища, поэтому конь кажется всего лишь большим и грациозным пони.

Во–вторых; передние и задние ноги лошади, а так же вздыбленный хвост, «срезаются» краями гобелена, словно они не помещаются в общую картину композиции.

С изобразительно–стилистической точки зрения произведение «Воин» решено в лучших традициях эстетики минимализма – культурного феномена, который развивается в искусстве современного казахского гобелена. Колористическая гамма произведения очень лаконична и состоит из гармонично взаимосвязанных между собой серо–голубых, кремовых, охристо–зеленых и черных цветов.

В гобелене Бапановых перед нами предстает не только архетип батыра в виде иконографического знака, найденного изобразительными средствами, а, прежде всего, художественный образ своеобразного «воина света» – степного палладина, живущего по своим правилам достоинства и чести. И, хотя он не одет в белые одежды и не «светится» наподобие ангелов и пророков, и в композиции совершенно не присутствуют какие–либо религиозные символы, образ воина наполнен внутренней одухотворенностью, внутренне сдерживаемым мужеством и единой волей, объединяющей все личностные качества в цельный характер эпического героя, соответствующего значению идеального эталона, выраженного казахской идиомой «Нағыз жігіт сегіз қырлы – бір сырлы болу керек» – «Настоящий джигит должен быть о восьми гранях (владеть восемью талантами) и единой волей», которую мы применяем в отношении салов – степных рыцарей – оплота демократии, царившей в кочевом обществе» [10, с. 46].

В целом, данное произведение, согласно законам жанра героического эпоса, идеализируя своих сюжетных персонажей, несомненно создает запоминающийся художественный образ батыра – степного рыцаря, наделенного многочисленными сакральными значениями для казахской традиционной культуры.

Следующей анализируемой работой является гобелен под названием «Стрелец», («Archer») 205x295 см., 2007 г. (Рисунок 3)

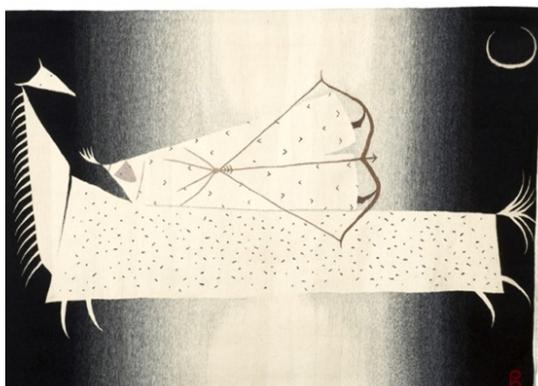


Рисунок 3, – А. и С.Бапановы. Стрелец. 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)

Композиционный строй гобелена выдержан в строго условной манере с большим сюрпризом при размещении главного персонажа в плоскости монументального полотна. Ранее не приходилось видеть ни в одном из произведений визуального искусства, чтобы такой сугубо традиционный персонаж как стрелец, отправлял стрелу из лука лежа на боку в момент скачки боевого коня. Да еще делал это не только с помощью рук, но и обеих ног. Разве что только в одноименной скульптурной композиции бурятского мастера Даши Намдакова, где его отлитый из бронзы герой, в пылу наивысшей экспрессии в момент

пуска стрелы совершает данный акт, согнувшись настолько, что почти касается локтем земли. И, все–таки, там ноги стрельца крепко упираются в землю.

Подобный военный тактический прием, когда всадник–лучник садился спиной по ходу движения лошади был очень распространен ранее, в те времена, когда в сражениях использовалось рукопашное оружие. Таким образом, конный лучник, отступая, или заманивая врага в ловушку, мог наносить ему существенный урон от стрел, летящих навстречу их движению. Но если при натягивании тетивы в обычном луке стрелок использует только руки, то в представленном на гобелене варианте еще задействованы ноги, которыми он упирается в основание–середину рукояти боевого оружия. Данный вариант лука, по сути, является самострелом, технологически более сложным видом стрелкового оружия. И, конечно, он никак не может быть использован на скаку лошади. В основном он применялся при осаде или защите городов и нес задачу морально–психологического давления на противника, чем физического уничтожения живой силы. Ведь в данном луке нет главных качеств этого вида оружия – компактность, мобильность, скорострельность и точность.

Но вряд ли художники, привлекая в изобразительно–композиционный ряд гобелена ножной лук, были очарованы аспектами его прикладного применения. В первую очередь их, конечно, привлек сам образ стреляющего из лука человека. Что интересно, в гобелене мы не видим его цели. Авторы она не интересует, и это не случайно, в виду того, что художники сосредотачивают внимание зрителя на самой фигуре

стрелка перед выстрелом, находящегося в состоянии максимального сосредоточения физических и душевных сил. И вот тут возникает ощущение, что авторы ассоциируют образ воина с сутью творчества, когда важным является не достижение конечного итога (в случае со стрелком это попадание в цель), а сам процесс на пути поиска истины.

Образ главного героя сюжета – Ночного стрелка, уносит зрителя к древнейшему архетипу охотника Аргы–мергена. Читаем у Серикбола Кондыбая: «Аргы–мерген (Арғымерген). Мифологический персонаж, относящийся к категории древнейших охотников – категории особых образов казахской архаической сказки. Его имя буквально означает древний, потусторонний стрелок, где аргы исходит из древнего корня arġg, потусторонний, древний, из другого мира, с противоположной стороны (греческ. архэ – древнейший, архаика).

Аргы–мерген – охотник, в мифологии действовавший во времена, когда людей не было на земле. Подобных охотников, с краткой и часто повторяемой сказочной историей, в казахском фольклоре предостаточно. Они по облику, по действиям повторяют друг друга, составляя единый мифологический архетип древнейшего охотника» [11, с. 72].

В гобелене драматическое напряжение сцены создается аскетически приглушенным сочетанием всего двух цветов – черного и молочно–кремового. При этом черный цвет присутствует только как фон, обрамляя сверху и донизу левую и правую часть полотна. Центральную часть занимает молочно–кремовый цвет. Пограничная полоса между ними дана в мягкой

растушевке, явно образуя собой цветовой столб, в котором и находится центральный персонаж – стрелок. Такое размещение еще больше подчеркивает психоэмоциональное состояние главного героя.

По силуэту луны, присутствующей в верхнем углу гобелена, мы понимаем, что действие сюжета происходит ночью. Думается, что это тоже не случайно. Процесс творчества – это таинство, а все таинственное всегда старается скрыться под покровом своего соучастника – ночи. А если бы представленный сюжет картины происходил днем, непременно бы возник совсем не нужный элемент реализма.

Весной 1996 года в качестве дипломной работы будущий художник–монументалист Муканов Малик (автор данного исследования) представил серию гобеленов – триптих под общим названием «Кочевники» («Көшпенділер»). До этого момента еще не было случая, чтобы кто–то из студентов, завершающих обучение по специализации «Монументальная живопись» в Казахской Государственной художественной академии (Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова после реорганизации), привлекал на защиту дипломного проекта произведения, выполненные в технике ручного ткачества.

На подобный поступок Муканова вдохновил пример руководителя его проекта – Алибая Бапанова, в 1979 году создавшего гобелен на защиту диплома профессионального художника–монументалиста после окончания учебы в Московском Государственном художественном институте им. В. Сурикова.

Центральная часть из вышеназванного триптиха – гобелен «Синий всадник» («Көк жауынгер»), размер – 130 х 210 см., обращается к художественному образу конного воина Тюркского каганата (другие известные названия – Тюркютский каганат, Көк тюрк – небесные тюрки). Это одно из крупнейших в истории человечества государственных объединений кочевых тюркских племен во главе с правителями из рода Ашина, существовавших на обширной территории Евразийских степей в V – VI веках нашей эры. (Рисунок 4)



Рисунок 4. – А. и С.Бапановы. Стрелец, 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)

Художник запечатлел главных героев композиции – декоративно–стилизированных всадника и скачущего во весь опор коня в позах наивысшей концентрации экспрессии движения.

Воин, неустранимо наклонив голову вперед, сжимает в руках древко поднятого ввысь копья–знамени, украшенного синей головой волка. А его боевой соратник, повернувший на полном скаку голову против движения, изображен в так называемый «момент подвисяния», когда лошадь на доли секунды зависает в воздухе и не одно из четырех копыт не касается земли. Эффекту динамизма действия в гобелене, безусловно, помогают экспрессивно развивающиеся грива и хвост коня, а так же шлейф заплетенных в длинные косы волос за головой всадника.

По дошедшим до наших дней преданиям, «небесные тюрки» поклонялись Синей волчице – мифологическому персонажу, способному принимать человеческий облик. Она спасла от смерти их родоначальника Ашину в детском возрасте, когда враги, истребив всю семью мальчика и изощренно покалечив его, бросили умирать. Синяя волчица, вскормив и воспитав Ашину, впоследствии становится спутницей жизни юноши и рождает ему, по разным источникам, от 5 до 10 детей мужского пола.

Поэтому, когда «мифический прародитель тюрков Ашина стал главой их «народа» (родоплеменного объединения), он выставил над своей ставкой знамя с волчьей головой. Как сообщают китайские летописи, золотая волчья голова всегда красовалась на тюркских знаменах. Знамена древних тюрков первоначально представляли собой штандарты с фигурой волка, а впоследствии были заменены полотнищами с изображением волчьей головы» [7, с. 76].

Подчеркивая «небесное» происхождение своего народа, воин одет в синю–голубую одежду и островерхий шлем золотисто–желтого цвета. В стилизованной манере изображения на нем представлен основной комплекс оружия и доспехов, характерных для тяжеловооруженных всадников той исторической эпохи. Это – широкий пояс и нагрудник, чешуйчатые пластины из железа или бронзы, нашиваемые на основу из кожи и прикрывающие руки, бедра и шею древнего кавалериста, небольшой компактный щит, изогнутый в форме крыла птицы, длинное копье, оно же знамя и вымпел с головой волка и прямой, на привязи, одноручный меч.

В тот период, когда Муканов работал над созданием анализируемого произведения, он еще находился под влиянием творчества своего наставника и учителя Алибая Бапанова. Этим обстоятельством вполне логически объясняется чрезмерное насыщение визуальной структуры гобелена абстрактно–лоскутными элементами, вследствие чего, например, фигура коня, а местами и самого всадника, кажутся раздробленными и лишенными изобразительной цельности. Но, с другой стороны, ритмически выверенная архитектура абстрактных пятен за фигурами главных персонажей организовывает пейзаж, в котором читаются холмы, предгорья, изломанные линии далеких гор с восходящим ало–красным солнцем, проплывающие облака и саблевидный силуэт зарождающейся луны.

На лице всадника черная маска с узкой прорезью для глаз. В военно–прикладной культуре древних кочевых цивилизаций для устрашения противника и одновременной защиты лица во время боя, воины одевали

маски из кожи, железа или бронзы.

«Мы смотрели на мир сквозь бойницы глаз...» – эта строка из поэмы казахского поэта, писателя –литературоведа и общественного деятеля Олжаса Сулейменова «Земля, поклонись человеку», написанной им в апреле 1961 года, посвященной полету первого человека в космос, не только наполняет предложенный Мукановым художественный образ устремленного вперед воина, символа кочевой культуры номадов, но и отождествляет его с личным мужеством и стойкостью человека, способного преодолеть страх перед лицом неизвестного.

В 2013 году в духе канонов эстетики минимализма молодой казахский художник Бауыржан Досжанов создает произведение под названием «Воин ветра» («Жел батыр»), размер – 125 х 125 см. (*Рисунок 5*)

Визуальное решение гобелена максимально лаконичное и отличается изобразительным единством формы, все части которой взаимодействуют и находятся в убедительном, с точки зрения развития логики образа, соподчинении. Необычно стилизованный конь (поскольку, если его лишить гривы и хвоста, он будет больше напоминать стройную собаку из породы гончих) занимает центральное место в композиции, а небольшая фигура батыра, стоящего спиной к зрителю и положившего правую руку на эфес кривой кыпчакской сабли, висящей на перевязи у него за спиной, располагается в правом нижнем углу гобелена.

Колорит гобелена так же минималистичен и, по сути, определяется двумя группами цветов, противостоящих друг другу. Это глубокий черно–фиолетовый оттенок

в паре с серо–зеленым цветом на фигурах главных персонажей против кораллово–розового, охристо–розового и кремового, заполняющих пространство фона и развивающиеся на ветру плащ–накидку воина, роскошную гриву и хвост коня. Названные изобразительные элементы, решенные автором в единой декоративной стилистике запараллеленных и изгибающихся линий, в немалой степени способствуют теме единства и неразрывности всадника и его коня. Их волнообразные движения, особая мелодичность пластики и ритмическая организация архитектоники объемов во многом обогащают изобразительную структуру гобелена, сообщая ей динамику и духовно наполняя художественный образ метафизикой содержания.

Привлекая стихию движущегося воздуха – ветра в качестве символического начала авторской интерпретации темы воина и его коня, Досжанов создает сложный, наполненный многочисленными подтекстами художественный образ, в котором отражаются саркально–мифологические аспекты мировоззрения тюркских народов. Так, «... одной из важнейших характеристик жизни в тюркской ритуально–мифологической традиции была категория тын («дух», «душа», «жизнь», «дыхание»). С помощью этой лексемы обозначалось все живое на земле, будь то растение, животное или человек, ею же пользовались для наименования «души» фольклорных персонажей... Способность живых существ дышать явилась той семантической основой, вокруг которой сформировался сложный комплекс представлений, где неразрывно переплетались реальные наблюдения и мифологические образы»

[12, с. 237].

Обретение дыхания было заключительным актом сотворения человека, началом его жизни. У алтайцев, входящих тюркскую группу народов, существует космогонический миф, в котором божество Верхнего мира – Ульгень, выстраивает на земле среди белых хвойных лесов и гор дворец и наполняет его созданными им телами людей. Затем он следует к основанию Мирового Древа, где собирает души – опадающие лепестки, еще не коснувшиеся земли, и поручает Ворону отнести их во дворец. Однако, по дороге птица роняет души из клюва. Они, падая на хвойные леса, делают деревья вечнозелеными и проходят сквозь землю, попадая в подземный мир, где их собирает Эрлик – владыка Нижнего мира. Ночью, когда Ульгень не властен в Среднем мире, он выходит из подземелья и находит дворец с телами первых людей. «Все это будет моим достоянием», – сказал Эрлик и вдунул в тела собранные души. Люди ожили. Тут были дети, юноши, девушки, мужчины, женщины, старцы и старухи. Так на земле появились люди» [9, с. 80-83].



Рисунок 5. А 31. Б. Досжанов. Воин ветра. 2013 г. 125 x 125 см (В каталоге к выставке художников по гобелену: Тюркские образы Евразии. Алматы. 2016. С. 47)

Рассматривая гобелен «Воин ветра», проникаешься ощущением, что главные герои представляют собой положительных персонажей, наполненных дыханием, вибрирующей энергией жизни и существующих в гармонии с окружающим миром. Героические эпосы кочевых народов Евразии, поддерживая сюжетное равновесие, создавали идеальные в своем эпическом содержании оппозиционные модели: батыр – герой и батыр – враг. Существенная разница между ними выражалась не только в принадлежности к противостоящим силам добра и зла, но и в физиологии существования их организмов. Так, батыр – враг, представляющий темную, иную сторону жизни в отличие от батыра – героя вообще был лишен такой характеристики, как дыхание. «Дыхание – ветер, при жизни наполнявшее тело, после смерти покидало его, возвращаясь в свою исконную стихию... Здесь архаичное сознание приближается к представлениям об абсолютном в своем совершенстве инобытия» [9, с. 76].

В итоге, затронутые Бауыржаном Досжановым в гобелене «Воин ветра» сакрально – мифологические аспекты древнетюркского понимания категории тын («дух», «душа», «жизнь», «дыхание»), создают неординарный и запоминающийся художественный образ всадника и его коня.

Заключение

В заключение сказанного подведем основные итоги: мастера современного художественного текстиля в своем творчестве часто обращаются к образу всадника и его коня, поскольку он раскрывает многочисленные сакрально – мифологические аспекты,

характерные для традиционной казахской кочевой культуры. По мнению авторов исследования, наиболее значимым произведением в искусстве гобелена наших дней, обладающим значением иконографического знака – образа батыра – степного рыцаря, является работа Алибая и Сауле Бапановых под названием «Воин» («Warrior»). С момента своего «выхода в свет» в 2000 году, она становится во многом изобразительным эталоном для других художников по гобелену, соприкасающихся с темой всадника и коня.

В нашу эпоху глобализации, когда идет неизбежный процесс стирания границ между этносами и традиционная национальная культура, несущая сакральные ценности каждого отдельного народа, постепенно погружается в забвение, «... мифология и символизм... есть те области знания, которым только еще предстоит обрести свою подлинную актуальность и значимость, поскольку образ героя, преследующего грандиозные задачи, настойчиво ищущего истину, образ титана духа, размыт в современном искусстве» [13, с. 78]. Поэтому, для творческих людей существует настоятельная необходимость в поиске художественных образов свободных, независимых, наполненных энергией жизни и созидания героев – «титанов духа», способных вдохновить людей на великие деяния и поступки.

Превращение воина в рыцаря или степного батыра – сери осуществлялось сложением особого образа жизни и социальных правил поведения, военно – прикладного профессионализма, и пожалуй самое главное – этической миссией. Единство отваги, физической силы, мудрости и культа справедливости,

олицетворяющее самосознание степных батыров оказалось прочным, «... способным преодолеть рубеж средневековья и, следуя неведомым для нас путями подсознания и извилистыми тропами семантики, войти составной частью в систему ценностей, которой мы стараемся придерживаться и по

сей день. Быть может, именно в этом и состоит та коренная причина, в силу которой средневековый рыцарь и для нас, сегодняшних людей, граждан мира, лишенных покровов сакральности, прекраснее какого-нибудь банковского служащего» [14, с. 360].

Список литературы:

1. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы: Ғылым, 2002 г. – 305 с.
2. Куросава Акира // В кн.: Мастера зарубежного киноискусства, Москва, Искусство, 1977. – 288 с.
3. Львов С. Альбрехт Дюрер, Москва: Искусство, 1985. – 318 с.
4. Русаков Ю. А. Петров – Водкин. Ленинград, 1975. – 136 с.
5. Балицкая Т. В. Творчество К. С. Петрова–Водкина в контексте современных художественных поисков. Купание красного коня // ЮНЕСКО и изучение феномена Великого Шелкового пути в современном мире : сборник материалов конференции: – Алматы, 2009. – С. 119 – 120.
6. Кляшторный С. Г., Султанов Т. И. Государства и народы Евразийских степей. Древность и средневековье. – Санкт-Петербург: Orientalia, 2004. – 368 с.
7. Байжумин Ж. Туран. Взгляд историю человеческого общества. Тетрадь третья. – Арыс: Алматы, 2012. – 177 с.
8. Самашев З.С. Некрополь Берель // В кн.: Археология Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – С. 134 – 189.
9. Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Салагаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. – Новосибирск: Наука, 1989. – 243 с.
10. Кажгали улы А. Ою и Ой. – Алматы: Ласкин и К, 2004. – 389 с.
11. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
12. Гринцер Т. П. Эрлик // В кн. Мифы народов мира. – Москва, 1982. – 1392 с.
13. Нурпеисова Ш. Вступление к 2–ому тому антологии Мировая культурологическая мысль. Мифология: структура и символы // Рух–мирас, Ex–libris. – Алматы, № 1 (4), 2005. – С. 78 – 81.
14. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. – Москва: Прогресс, 1987. – 360 с.

М. Ф. Мұқанов, Б. С. Тұрғынбай, Б. Т. Досжанов

*Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)*

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ГОБЕЛЕН ӨНЕРІНДЕГІ САЛТ АТТЫ КӨРКЕМ БЕЙНЕНІҢ ӘДЕТ–ҒҰРЫПТЫҚ–МИФОЛОГИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Аңдатпа

Дәстүрлі көшпелі мәдениеттің сюжеттері мен бейнелерінің алуан түрлілігі қазіргі қазақ гобелен өнерінде өз көрінісін тапты. Бірақ суретшілер үшін ең қызықты да әдет–ғұрыптық мәні бар бейнелердің бірі салт атты және жылқы тақырыбы болып қалады. Бұл мақалада гобелен бойынша қазақ шеберлерінің авторлық шығармаларына өнертанушылық талдау жасау арқылы салт атты және оның атының көркемдік бейнесін бейнелеудің әдет–ғұрыптық–мифологиялық аспектілері қарастырылады. Бұл тандем қазіргі қазақ суретшілері үшін ұлттық мәдениет пен дәстүрлердің символы, танымдық белгісі бола отырып, қазақтардың дәстүрлі ат–көшпенді өркениетінің архетиптерінің тұрақты жиынтығынан Қазақстанның кәсіби бейнелеу өнерінің архетиптеріне біртіндеп ауысады.

Тірек сөздер: Қазақстанның заманауи бейнелеу өнері, қазақ гобелені, көшпелі түрік халықтарының мифологиясы, салт атты мен жылқының шығармашылық бейнесі, дәстүрлі көшпелі мәдениет архетиптері.

M. F. Mukanov, B. S. Turgynbay, B. T. Doszhanov

*T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)*

SACRED AND MYTHOLOGICAL ASPECTS OF THE ARTISTIC IMAGE OF A HORSEMAN ON A HORSE IN THE ART OF A MODERN KAZAKH TAPESTRINE

Abstract

The variety of plots and images of the traditional nomadic culture is reflected in the art of modern Kazakh tapestry. But one of the most exciting images, bearing sacred meaning for artists, remains the theme of the horseman and horse. This article considers through an art history analysis of the author's works of Kazakh masters of tapestry, sacred mythological aspects of the display of the artistic image of the horseman and his steed. This tandem, becoming for modern Kazakh artists a symbol, an identification mark of national culture and traditions, is smoothly moving from a stable set of archetypes of the traditional equestrian nomadic civilization of the Kazakhs to the archetypes of professional fine art of Kazakhstan.

Key words: modern pictorial art of Kazakhstan, Kazakh tapestry, mythology of nomadic Turkic peoples, artistic image of a horseman and horse, archetypes of traditional nomadic culture.

Сведения об авторах:

Малик Флоберович Муканов – доктор PhD, доцент кафедры «Изящных искусств» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: malik_flober@mail.ru

Болат Сырлашулы Тургынбай – профессор, заведующий доцент кафедры «Изящных искусств» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Бауыржан Таттибекович Досжанов – преподаватель кафедры «Декоративно–прикладное искусство» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Авторлар туралы мәліметтер:

Малик Флоберович Муканов – PhD докторы, Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік өнер» кафедрасының доценті.

e-mail: malik_flober@mail.ru

Болат Сырлашулы Тургынбай – профессор, Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік өнер» кафедрасының доценті.

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Бауыржан Тәттімбетұлы Досжанов – Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік–қолданбалы өнер» кафедрасының оқытушысы.

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Author's bio:

Malik F. Mukanov – Doctor of Philosophy of Arts, Associate Professor of the Department of Fine Arts at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: malik_flober@mail.ru

Bolat S. Turgynbai – Professor, Head Associate Professor of the Department of Fine Arts at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Bauyrzhan T. Doszhanov – Lecturer of the department Decorative and applied art at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: Dos_baur@mail.ru