

ISSN: 2958-5376
ISSN-L: 2958-5376

MUSEUM.KZ



ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ ЖУРНАЛ • НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ • SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL



УДК 7.03

ОПЫТ ПОСТМОДЕРНИЗМА И УРОКИ КАЗАХСКОГО ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА

Р.А. Ергалиева

Аннотация. В статье на примере творчества казахских художников 1960-90 гг., исследуется разнообразие интерпретаций знаковой системы традиционного национального орнамента в профессиональном изобразительном искусстве. Особое внимание уделено освоению живописцами формальных-структурных и колористических особенностей культурного феномена казахского орнамента. А именно принципов создания орнаментальных узоров, таких как композиционная организация, соотношения ритмов и пространства, семантика и символика, цветовые предпочтения и линейные особенности. Выявлено органичное вплетение художественных приемов и пластических идей казахского орнамента в произведениях отечественных художников, их органичная связь с национальной культурой и ментальностью.

В качестве источников при написании статьи были использованы работы казахских художников, интерпретирующих опыт традиционного орнамента – С. Айтбаева и Т. Тоғусбаева, А. Сыдыхана, Б. Бапишева, Г. Маданова, А. Есдаулетова, Г. Каржасова и др. В работе использованы методы сравнительно-сопоставительного анализа произведений – раскрытие жанра, идеи и проблематики; иконографический метод, в основе которого лежит история орнамента как образа, изучение ключевых моментов орнаментальных сюжетов, а также метод герменевтического толкования художественных текстов.

Ключевые слова: искусство, живопись, орнамент, символизм, постмодернизм.

Для цитирования: *Р.А. Ергалиева.* Опыт постмодернизма и уроки казахского орнамента в современной живописи Казахстана. // MUSEUM.KZ. 2023. No 3 (3). С. 140-154. DOI 10.59103/muzkz.2023.03.12

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАСАУ СУРЕТІНДЕГІ ПОСТМОДЕРНИЗМ ТӘЖІРИБЕСІ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ОЮ-ӨРНЕК ТАҒЫЛЫМЫ

Р.А. Ергалиева

Андатпа. Мақалада 1960-90 жылдардағы қазақ суретшілерінің шығармашылығы мысалында кәсіби бейнелеу өнеріндегі дәстүрлі ұлттық ою-өрнектің таңбалық жүйесін интерпретациялаудың алуан түрлілігі қарастырылған. Қазақ ою-өрнегінің мәдени феноменінің формальды – құрылымдық және колористикалық ерекшеліктерін, атап айтқанда, композициялық ұйымдастыру, ырғақ пен кеңістіктің арақатынасы, семантика мен символизм, түстік қалаулар мен сызықтық ерекшеліктер сияқты ою-өрнектерді жасау принциптерін суретшілердің меңгеруіне ерекше көңіл бөлінеді. Отандық суретшілер шығармаларындағы қазақ ою-өрнегінің көркемдік тәсілдері мен пластикалық идеяларының органикалық тоғысуы, олардың ұлттық мәдениет пен менталитетпен органикалық байланысы ашылды.

Мақаланы жазуда дереккөз ретінде дәстүрлі ою-өрнек тәжірибесін интерпретациялайтын қазақ суретшілері – С. Айтбаев пен Т. Тоғусбаев, Ә. Сыдыхан, Б. Бәпишев, Ғ. Маданов, А. Есдаулетов, Ғ. Қаржасов және т.б. шығармаларды пайланылған. Жұмыс салыстырмалы талдау әдістері – жанрын, идеясы мен мәселелерін ашу; иконографиялық әдіс, ол ою-өрнектің образ ретіндегі тарихына, ою-өрнек сюжеттерінің түйінді сәттерін зерттеуге, сондай-ақ әдеби мәтіндерді герменевтикалық түсіндіру әдістеріне негізделген.

Тірек сөздер: өнер, кескіндеме, ою-өрнек, символизм, постмодернизм.

Сілтеме жасау үшін: *P.A. Yergaliyeva. Қазақстанның қазіргі жасау суретіндегі постмодернизм тәжірибесі және қазақ ою-өрнек тағылымы.//MUSEUM.KZ. 2023. No 3 (3). б.б. 140-154. DOI 10.59103/muzkz.2023.03.12*

EXPERIENCE OF POSTMODERNISM AND LESSONS OF KAZAKH ORNAMENT IN MODERN PAINTING OF KAZAKHSTAN

R.A. Yergaliyeva

Abstract. In the article, on the example of the work of Kazakh artists of 1960-90, the variety of interpretations of the sign system of the traditional national ornament in professional fine arts is explored. Particular attention is paid to the mastering by painters of formal-structural and coloristic features of the cultural phenomenon of the Kazakh ornament. Namely, the principles of creating ornamental patterns, such as compositional organization, the ratio of rhythms and space, semantics and symbolism, color preferences and linear features. The organic interweaving of artistic techniques and plastic ideas of the Kazakh ornament in the works of national artists, their organic connection with national culture and mentality is revealed.

The works of Kazakh artists interpreting the experience of traditional ornament – S. Aitbayev and T. Togusbayev, A. Sydykhan, B. Bapishev, G. Madanov, A. Yesdauletov, G. Karzhasov and others were used as sources in writing the article. methods of comparative analysis of works – disclosure of the genre, ideas and issues; the iconographic method, which is based on the history of ornament as an image, the study of the key moments of ornamental plots, as well as the method of hermeneutic interpretation of literary texts.

Keywords: art, painting, ornament, symbolism, postmodernism.

For citation: *R.A. Yergaliyeva. Experience of postmodernism and lessons of kazakh ornament in modern painting of Kazakhstan.//MUSEUM.KZ. 2023. No 3 (3). p.p. 140-154. DOI 10.59103/muzkz.2023.03.12*

Введение.

Традиционное искусство казахского орнамента оказало непосредственное влияние на творческие методы живописцев. Возник интерес к обобщению форм, к локальному цвету, к применению крупноформатного модуля фигур и созданию композиционной ритмики, чередующей принципы динамики и статики.

Особенности трансформации системы казахского орнамента в живописи созидались и определялись, главным образом, отношением художников к этой части культурного наследия казахов.

Вопрос национальной идентичности, поиски национального стиля определяют все грани творческой активности всех поколений казахских живописцев, вместе с тем отношение к казахскому орнаменту выносятся шестидесятниками на острие художественных запросов. Осознать себя наследниками богатой казахской культуры становится своего рода вызовом времени, превращается одновременно в девиз, кредо и художественный метод.

Сложный спектр проблем традиции, преемственности, самобытности, претворения национального культурного наследия обозначен ими осознанно, в качестве целевой установки, осмыслен как творческая, личная и общая задача.

В дальнейшем интерпретация художниками идей и принципов казахского орнамента выходит на новые уровни трансформации и освоения национального культурного наследия казахов. Эта трансформация идей и образной стилистики народного искусств, базовой основы традиционного мировидения вызвала к жизни уникальные художественные открытия в искусстве Казахстана конца XX и начала XXI-го веков.

Обсуждение.

В способах обобщения, условности, символизме, знаковой системе орнамента, в метафоричности, роднящей разные пласты культурного наследия Центральной Азии, шестидесятники пытались найти то мироощущение, что диктовало творцам древних и средневековых шедевров уникальный эстетический строй, ритм и канон. Сокровищницу культурного наследия они воспринимали как лабораторию художественных приемов, развить и продолжить которые они пытались в своем искусстве.

Остановимся вкратце на их опытах, ставших этапом предыстории освоения культурного феномена казахского орнамента живописцами 1970-90-х. Важные векторы метода шестидесятников в потребности понять, как мир орнамента может способствовать нахождению новых путей в живописи, наиболее выпукло раскрывают картины С. Айтбаева и Т. Тоғусбаева.

Свой вклад в эту трансформацию вносит А. Сыдыхан, но главные его находки на пути превращения национального орнамента в некий смысловой и эстетический код, скорее принадлежат уже 1990-м годам.

Творчество С. Айтбаева стало со временем своего рода опознавательным знаком, символом искусства шестидесятников. Во многом так получилось, благодаря его «формульной» четкости, выведенной живописцем из уроков орнамента и активно используемой в его главных полотнах этого периода. Произведения Айтбаева «Счастье», «Молодые казахи», «Гость приехал» – это, по сути, живописные декларации идейного манифеста поколения. Они напрямую, громко и без обиняков говорят, как о художественных пристрастиях их автора, так и о его потребности возвестить миру о рождении нового искусства на почве древних великих традиций.

Айтбаев осознает традицию как почву для формирования новой художественной концепции. Его произведения отличаются трансформацией структурной логики, композиционной организации и цветовой гаммы народного искусства. Претворение в живописи структуры, ритма и статико-динамического баланса орнамента приводит к разработке особого живописного языка, через дешифровку которого раскрывается цельный мир традиционных понятий.

Универсальный символизм орнаментальных письмен, сакральная метафоричность восточной миниатюры, иносказательность устного фольклора, насыщенная символами мировоззренческая, философская, бытовая школа познания, закодированная в сказках народов Центральной Азии, вкупе с обыденной традиционной жизнью, обусловленной множеством многозначных ритуалов фиксируют тягу к передаче информации и философии посредством сложной системы кодов-символов. Также в живописи С. Айтбаева продолжено толкование обыденного события как ритуала, как обрядового действия, связанного с первоосновами генезиса орнамента.

Один из лидеров изобразительного искусства этого поколения Т. Тоғусбаев, также отдав должное традиционной тематике («Баллада степей» (1969), «Натюрморт на красном фоне» (1967), «Домбраши» (1972), не избежал претворения в них пластических уроков казахского орнамента, мажорности народного восприятия. Т. Тоғусбаев творчески воспринял влияние искусства А. Матисса, в свою очередь, привнесшего во французскую живопись сочность локального цвета, плоскостность, детскую наивность гибких линий, отошедшего от классической живописи в пользу приемов искусства примитива, идущих от традиционного искусства Азии и Африки. Любопытно, что именно Матисс использовал в своем творчестве технику вырезания из цветной бумаги («декупаж»), практически идентичную технике создания орнаментальных узоров на войлоке казахскими мастерицами.

Влияние искусства Матисса, трансформировавшего уроки восточного, африканского орнамента, на творчество казахских художников представляет собой своего рода некое перекрестное явление взаимодействий, особенно характерного для изобразительного искусства XX века. В этот период многие из вновь возникших художественных школ регионов Центральной Азии, масляной живописи Дальнего Востока получали в некотором смысле

обратно импульсы своих же традиционных творческих импульсов, но уже в интерпретации западного искусства, в некоем новом качестве авангардных формальных открытий.

Подчеркнутая плоскостность, декоративность, экспрессия матиссовских полотен потрясала художника своей схожестью с орнаментальными узорами. Постепенно Т. Тогусбаев вырабатывает свою индивидуальную манеру. Определяющим в ней становится парадоксальное сочетание ощущения материальной весомости, предметного, чувственно осязаемого народного быта с музыкальными ассоциациями, с взлетающими переливами казахской музыки, одной из наиболее ярких сфер проявления народного духа.

Из основных структурных принципов казахского орнамента Т. Тогусбаев особенно выделяет принцип равновесия статики и динамики. Их взаимоотношения, игра и борьба становились для него завораживающим началом, приводили композиции в непрестанное движение и будоражащую душу гармонию. Другим активным импульсом, идущим от казахских орнаментальных традиций, для художника стало традиционное понимание цвета. Его контрастность, лаконичность и локальность придавали картинам выразительную и откровенную декоративность. Вкупе с линейной гибкостью, сочетающей округлость и прерывистость контуров, эти приемы сообщали его картинам необыкновенную экспрессию.

Постепенно, но последовательно казахский орнамент превращается в главного героя картин Т. Тогусбаева. Связывая с традиционной жизнью практически все сюжеты своих произведений, Т. Тогусбаев наполняет и переполняет их прямым изображением богатейшего разнообразия изделий казахского декоративно-прикладного искусства. Устилая интерьер юрты или кухню в обычной квартире, степную землю или городскую комнату, сырмаки и текеметы, баскуры и алаша, вышитые сумки и торсыки превращают повседневную жизнь человека в некий праздник бытия, наполняют её буйством красок, вихрем узоров, изгибами линий и контуров.

При том, что для этого художника не так значима сложная дифференцированная семантика каждого из отображенных узоров, знаков и символов традиционного орнамента, он видит и манифестирует их основную суть – посыл благопожелания, кодирование сигнала пожелания здоровья и плодородия, продолжения рода и благих радостных событий людям, живущим в этой сакраментальной среде. Т.Тогусбаев улавливает одну из самых главных ментальных функций орнамента – оберегания и благопожелания и визуализирует её посредством живописной интерпретации.

По сути именно в его творчестве начала 1970-х годов напрямую, пристально и принципиально активизируется орнаментальное начало в изобразительном искусстве Казахстана. Особый подход и особый результат в применении орнаментального наследия казахов в живописи Т. Тогусбаевым был основан на двух «китах» – на его органичном кровном родстве и фантастической любви к народной казахской культуре и быту, и его страстной увлеченности живописной стихией, звучными аккордами красок, их контрастными бурными и буйными цветосочетаниями, его искушенности мировыми живописными изысками. Интерес к семантике все еще остается за пределами «камеры-обскуры», направленной художниками на свои объекты.

В применении казахским художником Тогусбаевым принципов традиционных орнаментальных структур и композиционных построений есть свои особенности. Для начала отметим, что данные приемы орнаментальных систем универсальны и применимы в орнаменте самых разных времен и народов. Они используются в орнаментике как некие корневые изначальные постулаты, позволяющие создавать бесконечные вариации узоров из вполне устойчивого и пусть многообразного, но достаточно ограниченного набора элементов и символов.

Что же особенно интересовало живописца Тогусбаева на этом пути, что он хотел почерпнуть и подчеркнуть своим обращением к трансформации орнаментальных приемов в живописи? Безусловно, нужно оговориться, что данный интерес и сама траектория движения мастера по орнаментальному лабиринту, была для него и органично родом из национальной духовности и ментальности, и принципиально исходила из родников материальной предметной сокровищницы казахской культуры. В случае интерпретации орнаментальных схем Тогусбаевым понимание этой позиции принципиально и категорически важно.

Другим приоритетом, а вернее приоритетным вариантом обращения Тогусбаева с орнаментальной системой было тяготение к созданию из ее симметрий, осей и символов собственно динамики картинного образа, подвижной гибкой струящейся живописной ткани. Из двух составляющих картины мира – динамики и статики – с помощью орнаментальных подсказок Тогусбаев строит сложный строй – динамику в статике.

Первое впечатление от его полотен – покой, даже темы его работ часто связаны со сном, отдыхом или неспешным времяпровождением. Но это только первое ощущение. Следующая ступень погружения в картину, по интенсивности выраженного в ней движения, пожалуй, может даже привести к головокружению у впечатлительного зрителя.

Круги и зигзаги, ромбы и диагонали, пересечения и планы, оси и кулисы переплетаясь, вторя и накладываясь друг на друга в его картинах, не просто поют неутомимый гимн этому миру, они громко, концептуально утверждают главенство идеи жизни как вечного движения. Движения неуклонного, неостановимого, повторяющегося, ритмичного, равновесного как сама природа.

Художник словно стремится создать в картине мир адекватный реальному миру природы, но подчеркнув при этом, что отображает реальность мира, созданного человеком. Зачастую действие его картин разворачивается внутри юрты, где сам интерьер, созданный из самых разных сочетаний орнаментальных форм и предметных очертаний, экспрессивных узоров благоволит чувству безмерности.

Почти каждая картина Тогусбаева показательна в его отношении к орнаментальной системе. Но все же остановимся на выборочных. Так принципиально закручено в орнаментальный узор полотно «В родном ауле» (1984).

Здесь, как и в большинстве картин Тогусбаева не просто ритмы, но и сами идеи орнамента как традиционного народного искусства, в котором внутренняя, ментальная, содержательная сторона не менее важны для автора, чем внешняя визуальная. Сигналы благопожелания, благополучия, идеи круговорота как вечного повторяющегося жизненного цикла рода человеческого близки живописцу.

Транслируя эти традиционные постулаты в искусство живописи, он выполняет для себя и своего сознания некую двойную национальную культурную миссию. Во-первых, связует «новый» вид казахской культуры – живопись прочными нитями с духовной традицией, подводя под него многовековую идейную базу, прочный и надежный фундамент. Во-вторых, выступает для современной ему общественности и социума в роли некоего «культурного атташе», утверждающего, что родники народного искусства еще далеко не исчерпаны, более того таят в себе несказанные сокровища. Для Тогусбаева – живописца – народное искусство казахов в целом и орнамент, как его основное выразительное звено – это словно бы сжатая пружина, что, распрямившись, может дать живописи небывалое художественное ускорение.

Спектр находок Тогусбаева на пути этого ускорения действительно масштабен и, пожалуй, уникален. Ритмы и колористика становятся для него своего рода инструментами, механизмом передачи духовного, философского сигнала, идущего от поколений безымянных художников – мастеров казахского прикладного искусства.

Тогусбаев – художник глубокого философского склада ума. Возможно, именно поэтому так сильна его тяга к декоративной силе казахской орнаментики. Ведь когда-то Гоген писал, подтверждающие эту идею слова о том, что «настоящий декоратор – это всегда философ».

О декоративном даре и безоговорочном погружении живописца в декоративное богатство казахского орнамента, кажется, говорит и даже поет все полотно. Многофигурная композиция в интерьере юрты с распахнутой в степной простор резной дверью сложна, многослойна, принципиально многоступенчата по своей структуре. Кружится полукруглая линия нижнего края внутреннего пространства, ей вторят круги деревянной чаши и пиал, белые круги разлитого в них кумыса, вторит этим бесконечным кругам и полукругам округлые линии холмов и пологой степи, рисунок лежащих по четырем углам ковра мужских фигур вписываясь в ромб, на глазах превращается в овал, плавные узоры орнаментов текеметов и сырмаков, ромбовидные орнаменты подушек и двери, позы лежащих мужчин, повороты их тел и положение рук, ассоциируясь с неким

статичным хороводом, дополняют эту картину орнаментальной геометрии ощущением великолепного торжества узоротворчества.

Но, все же, её идея не только в утверждении великолепия культурного наследия, оставленного нам мастерами – предками. Её идея кроется скорее в интенсивном нагружении сигнала круговорота ментальным смыслом.

Важным фактором приближения к трансформации наследия казахского орнамента в живописи было для Тогусбаева погружение в цвет. К активности цвета, которую можно видеть в его полотнах, пожалуй, до сих пор еще никто не приблизился. Сочный, звучный, смелый цвет, локальный и нюансированный, контрастный или тонально сближенный, он играет в его произведениях не меньшую роль чем, та геометрия композиционных направляющих о которой говорилось выше. Более того, Тогусбаев по сути рисует цветом, в интенсивном живописном варианте повторяя действия казахских мастериц, составлявших свои узоры рисунки на тускиизах, текеметах и кесте.

Силуэтный, контурный рисунок, заново открытый, перенесенный им из орнамента в живопись, был как бы одновременно и традиционным, и инновационным, перекликался с национальным наследием и авангардными тенденциями мирового искусства XX века. Также, как и сейчас, а, впрочем, как и в любые этапы развития искусства нового времени, все самые инновационные художественные проявления рождались на стыке сопряжения древних архаических культурных форм с идеями обновления художественного языка, затребованными временем.

Как устойчивый архетип преломления действительности проявляется иносказательность, ассоциативность, «незавершенность» в произведениях Тогусбаева. В непрямой, опосредованной речи живописца раскрывается сложный многоуровневый мир, насыщенный плотной информацией о духовной культуре, миропонимание, материализованное в самобытном укладе и быте. Путь духовного возрождения, предлагаемый Тогусбаевым, проложен через обостренное, почти культовое восприятие мира вещей, предметного мира традиционной материальной культуры.

Сырмаки и текеметы стелятся по условным полам и стенам его картин, узорные подушки разбросаны по тканым коврам, деревянные решетки кереге выглядывают из-за краешков настенных ковров, высятся по углам композиций массивные мес – кожаные бурдюки для кумыса, одетые в национальные платья женщины ласково протягивают руки, делающим первые шаги младенцам.

Густой в своей специфической бытовой узнаваемости мир выписан с глубокой силой эмоционального переживания, любви, признательности. Реальность жизни претворена в полотнах в декоративной пастозности интенсивного цвета, плотности фактур и объемов. Атмосфера традиционной жизни, поэзия вещей возникает в них на чувственном уровне, в восприятии зрителя словно проявляется ощущение звуков и запахов, цвета и света. Концентрированная наполненность материального и эмоционального мира его работ художественно тождественна пестрой, многообразной, взаимодополняющей картине мира, существующей в традиционном быту и сознании [Традиционное мировоззрение, 1988: 196].

Изобразительное начало в живописи шестидесятников трансформируется благодаря усилению декоративного фактора. Этот процесс, начатый в казахском искусстве еще Мамбеевым, продолженный Т. Тогусбаевым, А. Сыдыхановым и С. Айтбаевым, тем не менее, имел не только стилистический, но и мировоззренческий смысл. Стилизуя, обобщая форму, выводя ее на универсальный уровень «национального» стиля, художники проявляли присущую казахам тягу к гармонии взаимосвязей, осмыслению единичного частью всеобщего, что является сущностно важно в знаковой системе орнамента.

В этой творческой направленности опыт традиционного казахского орнамента помог художникам в их формотворческих поисках, вел к пониманию того, что эта часть культурного наследия представляет сложное многозначное явление, в котором зашифрованы смыслы и применены непростые художественные принципы. Однако все же отличительной особенностью интерпретации казахского орнамента художниками этого поколения стало активное применение

выразительной декоративной формальной стилистики и эстетических принципов орнамента. Для них система орнамента представляла в первую очередь художественную систему, являла собой самобытный комплекс формотворческих законов, цветовидения и цветопоstrоения, четкой ритмической организации пространства, удивительного равновесия композиции, пример экспрессивной динамики в статике. В результате возникали произведения гармоничные по условности и символике, метафорам и иносказаниям, универсальные по своему духовному сигналу.

При этом освоение и углубление в смысловые семантические пласты узоров орнамента, его генезис и философский аспект еще оставались впереди. Интерес к этой грани, погружение в ментальные духовные уровни универсальных шифров казахского орнамента станет следующей степенью освоения казахской живописью уроков народного орнамента.

Процесс условной «национализации» искусства определился уже во второй половине 1980-х годов. Открытия, достижения и траектории движения живописи этого творчески насыщенного десятилетия стали на долгие годы основным вектором развития изобразительного искусства Казахстана. Свободы, предоставленные перестройкой, возможность вольного, неконтролируемого извне творчества способствовали взрыву интереса живописцев, скульпторов к собственным корням и истокам. Преимущество этих видов искусства с духовной традицией народа обозначилась в эти годы не только на уровне интереса к истории и традиционной культуре, но и на уровне декларативной трансформации самой живописной и пластической формы произведений.

Ошеломляющим стало усиленное обращение к миру национальной казахской, тюркской, восточной архаики. Свои узнаваемые живописные мифы, художественные трансформации мира, созданные на почве глубокого проникновения в область традиционного миропонимания и образного видения, появились в казахском искусстве с творчеством молодых художников.

В русле подобного универсального мифотворчества продолжает развиваться творчество ведущих художников Казахстана. Знаковой живописью, сгущающей в символ все богатства мира, открывает десятилетие 1990-х А. Сыдыхан. Взяв специфическим кодом своей живописи вариации тамги – родовых символов казахов, Сыдыхан сумел преобразовать по правилам структурного формообразования всю возможную полноту окружающего мира. Из хаоса времен, стихий, исторических судеб, он словно творит свой, особый порядок. В материальной плоти густой фактуры сгущается знак, как и потоке текущей жизни вдруг возникает понятие, мысль, всплеск сознания. Условность, цвето-фактурный изыск подчиняют себе видимый мир и преобразуют его по своим собственным законам.

Что было особенным в художественном языке А. Сыдыхана и каким образом его подход был связан с культурным пластом казахского орнамента? Скажем так, А. Сыдыхан – один из первых казахских художников подошел к орнаменту, знаковой символике казахской культуры, в том числе к феномену знака рода тамги концептуально. Безусловно, не без влияния мирового искусства, в частности творческих экспериментов испанского художника Хуана Миро он визуализировал в казахской живописи идею нагружения отдельных элементов орнамента самостоятельным смысловым посылом.

Замысел вырвать из контекста, увеличить орнаментальный элемент, довести до гиперболизированного апогея саму его форму, рисунок, очертания приводил художника к некоей фетишизации объекта – элемента казахского орнамента или родовой тамги.

От работы с архетипами, устойчивыми символами, Сыдыхан постепенно перешел к мысли создания знака из любого предмета, таким образом, абсолютизируя концепт абстрагирования сущего в искусстве. Абстрагируясь от первичных визуальных впечатлений, художник искал отгадки сути вещей в их знаке, а пути поисков этой отгадки находил в способах передачи жизни орнаментальной системой.

В интерпретации картины мира казахской живописью возникает интенсивная потребность в выражении системного, космогонического мироощущения. Не случайно

творческие вдохновения А. Сыдыхана несут визуальные аллюзии с серией гуашей Х. Миро «Созвездия», где в свободном пространстве плавают, словно в невесомости звезды и месяц, фигурки птиц и животных, линии и округлости. Потребность обнаружить свое генетически свойственное казаху-тюрку чувство мира, а также зрелое понимание синкретичности и универсальности представлений о мире, выраженных в национальном духовном наследии смыкается здесь с искусственностью мировой культурой, испытавшей обостренный интерес к архаике Востока, традиционных культур африканского континента проявляется в живописи старшего поколения.

Изменения собственного живописного языка и кроющиеся за ними метаморфозы мировосприятия были выражены в полотнах А.Сыдыхана в свойственной ему сильной, экспрессивной манере. Выставка работ под авторским названием «Знаковая живопись» стала знаменательным событием для казахского искусства, была неоднократно отмечена критикой [Ергалиева, Сыдыханов, 1991: 11; Сыдыханов, 1995: 3].

Традиция национальной архаики зазвучала в его картинах на живой, одновременно чувственной и реальной ноте, зримо раскрывшей причины и необратимость изменений живописного языка. Особенности, исходящие из истоков национального мировидения и мироощущения, казалось обретали в картинах органичную форму синкретичной абстрактной образности.

Художественная трансформация традиционного мировосприятия происходит в творчестве А. Сыдыхана в контексте поиска устойчивой системы знаков, кодирующих многообразие Вселенной, вбирающих как чувственный, эмоциональный уровень, так и его аналитическое осмысление. В живописи мастера пестрое разнообразие красочного и дышащего, живого и неживого мира, пространственных и временных срезов прошлого, настоящего и будущего осознается как бесконечный в своих проявлениях, но единый организм.

Художник разрабатывает язык знаков, емко воссоздающих его представления о Вселенной как о стройной и строгой системе, функционирующей по определенным законам и правилам. Совокупность сыдыхановских символов базируется на понятиях традиционной культуры казахов, насыщенной энергией древних культов и магией первобытных верований, уроков абстрагирования впечатлений, извлеченных из системы казахского орнамента.

Из хаоса времен, стихий, исторических судеб, он словно творит свой, особый порядок. Подвергая видимую форму, предметный мир предельному абстрагированию, выносит из нее свой сконцентрированный мыслью знак, некий сплавленный воедино и увиденный воочию символ сути. Создает знак, несущий чувство, информацию и смысл, что сгущается в его полотнах из многослойных напластований плотной краски и неровного фактурного рельефа, возникает как материализовавшаяся идея неизбежного и прекрасного бытия. Воплощенный в его произведениях мир завораживающе первозданен, по-детски наивен и бесконечен, вечен в своей умудренности, просветлен и многозначен одновременно. Привлекая в свою практику чистую наивность детского рисунка и искусственную «наивность» мирового авангарда, А. Сыдыхан упорно создает свой узнаваемый изобразительный язык, где как в тигле, кажется, смешиваются миры и века.

Универсальному языку знака он подчиняет разные пласты и грани бытия, смыкает пространственные и временные категории, уравнивает индивидуальные и национальные масштабы и выходит к утверждению идеи целостности и гармонии мира, человека. Вселенной. На новом уровне приходит к утверждению всеобщности мировых законов, что, пронизывая сущее, наделяют его качеством целостной системы.

Выхватывая из видимого мира более характерные части и превращая их в знаки собственной живописи, художник сопрягает их в слитности, претворяющей отголоски архаического синкретизма и приемы орнамента, формирующего «целое по части» [Традиционное мировоззрение, 1989: 16]. Не доминируя одна над другой, все части

композиций, составляют образ, тяготеющий к идее нерасчлененности разнородных понятий.

Главной мыслью, зашифрованной в живописи, становится мысль о восстановлении первоначально нерасторжимой цельности, обеспечивавшей общую гармонию многообразных проявлений жизни. Полотна Сыдыхана визуально создают схожее с орнаментом впечатление бесконечной вереницы рефренов – повторов, схожих в своей организации с пиктографической системой. В подборе этих символов художник соединяет устойчивые, легко читаемые традиционные знаки, как национальные, общевосточные и общечеловеческие, так, и сугубо личностные, авторские, индивидуальные.

Вопросы преемственности с традиционной культурой казахов переживают в этот период острее напряжение. Вбирая в себя все, пройденные этапы, особенности и грани сопряжения новых видов искусства с культурной традицией – интуитивно-косвенные, сюжетно-тематические, фольклорно-стилизующие, полемические – живопись выходит на уровень целостного реконструирования своими специфическими средствами системы мировоззрения, лежащей в основе самобытности национальной культуры, создания адекватного ей изобразительного строя.

Специфический авторский стиль создается художниками почти строго с учетом принципа казахского орнамента гибко варьируемого повторения постоянных единиц – мотивов, сюжетов, элементов, колористических, фактурных пристрастий. При этом разные явления действительности унифицируются под общим символическо-метафорическим углом зрения, способствуя возникновению в сознании идеи мира как единой системы. В данном подходе трансформируется одно из основных положений традиционной культуры, функционировавшее как в понятийном аппарате, так и в приемах создания образа.

Художественно воспроизводя реальный мир, в традиционной культуре прибегали к набору константных идей – элементов, устойчивых канонов, разнообразно комбинируя их при строгом соблюдении четкой конструкции. Эта установка претворилась в своеобразном импровизационно-каноническом характере народного искусства, определила самобытность разных сфер традиционной культуры – орнамента, музыки, устной поэзии.

Узнаваемый индивидуальный стиль живописцев также регулируется приемами повтора, бесконечных вариаций, однажды найденных символов – констант художественного языка. Варьируемая условность превращается в прием мета-языка, выражающего многообразие, полноту и цельность мироздания. Трансформируясь в живописи, она подтверждает не просто живучесть традиционных представлений и их присутствие в ткани профессионального искусства, но и обеспечивает ему органичную преемственность мировоззренческой традиции.

В полотнах Б. Бапишева, Г. Маданова, А. Есдаулетова с удивительно зрелым живописным эстетизмом ожило обращение к духам предков, приверженность к архетипам сознания, желание прикинуться к истокам и началам, даже не просто национальной истории и мышления, но и в целом человеческого пути на этой Земле.

Трансформируясь в соответствии с динамикой времени, заново утверждаясь, входили в искусство осмысленные с точки зрения интеллекта современника, умудренного искусствами новейшей философии, стереотипы национального мышления и мировосприятия. Смыкаясь с открытиями науки, течениями философской мысли XX века, реконструировалась в живописных произведениях и скульптурных композициях миропредставления древних, оживали эмоциональные интонации, присущие генетическим носителям культуры кочевья. В визуально-притягательных, метафорически выверенных системах знаков и символов возникли, свойственные традиции, концепции тончайшей гармонии между всеми элементами мироздания, понятия о едином цикле времени, о структуре пространства, о единстве и взаимосвязи живой и неживой материи.

Интересно, что апелляция к традиционным ценностям внесла в казахское искусство этого периода элемент позитивности, стабилизирующее начало. Опираясь на извечные духовные и мировоззренческие критерии, ведущие художники этой поры последовательно выстроили в своих произведениях собственную реконструкцию позитивного национального будущего, соединив его при этом бесчисленными связями с миром общечеловеческим, глобальным.

Интеллектуально насыщенное, символически концентрированное мышление переплავило историю и современное сознание человека в богатейшее многообразие художественных проявлений, история, мифология, сегодняшний день человечества возникают в живописи, преломленными сквозь призму древних концепций. В них оживают их космогонизм и экологическая интуиция, вера в совершенство мира, выверенная шкала нравственных и этических ценностей, присущих поколениям предков.

Единым и очень активным, особенно в первой половине 1990-х годов стал процесс трансформации художественной формы. Средства и способы изображения, обобщения стремительно изменяются в сторону символизации, знаковости, условности и метафоризации. Создание творческих концепций в тесном сплаве с традиционными представлениями казахов, становится одним из отличительных признаков искусства этого десятилетия.

Гиперболизация как художественный прием свойственна не только устному поэтическому фольклору, но не в меньшей мере органична и для традиционного визуального искусства орнамента. Сначала выделяя, выхватывая из окружающего мира основное узнаваемое свойство предмета, мастер орнамента затем подвергал его интенсивной гиперболизации. Практически все виды традиционного казахского орнамента, известные на сегодня, как классические, являются результатом отбора и гиперболизации творческой практики мастеров орнаментального искусства.

Канон, о котором мы все знаем и говорим, сложился уже впоследствии, а изначально была система выбора сути, главного признака, затем абстрагирования путем гиперболизации и приведением через ритмический повтор в универсальную систему орнамента.

Разные пути интерпретации казахского орнамента в живописную ткань своих произведений выбирают художники. Один из путей – путь, причем наиболее часто встречаемый – это путь, по которому можно идти с подсказки формальных находок западноевропейских художников – модернистов, разносторонне интерпретировавших в искусстве опыт искусства примитива, декоративно-прикладного искусства, древних пластов наследия Азии и Африки. Причем, даже отступая от прямых трансляций европейского опыта трансформации принципов восточных культур, отечественные художники, зачастую, выходят на те же формальные приемы уже постольку, поскольку сам интерпретируемый объект – орнамент – диктует им свои законы и принципы воплощения действительности в художественную ткань. Такими станут в 1990-2000-е годы живописные полотна Г. Каржасова, эксперименты А. Бектасова с орнаментальными структурами.

В живописной практике таких ярких художников 1980-х годов как Б. Бапишев, А. Есдаулетов, Г. Маданов, К. Хайрулин интерес к трансформации уроков орнамента также шел рука об руку с претворением мировых авангардных инноваций XX века. Этот своеобразный тандем трансляции в современную им живопись орнаментальной стилистики, уроков декоративно-прикладного искусства казахов с приемами и принципами мирового постмодернизма становится своего рода отличительным качеством и неким признаком казахского освоения национального культурного наследия на всех этапах существования профессионального изобразительного искусства. Этот фактор отразил закономерную внутреннюю потребность национальной художественной школы Казахстана потребность быть самими собой в своем искусстве и в то же время ощущать свою органическую причастность к процессам общемировой художественной культуры.

Показателен процесс трансформации традиционной культуры в живописи Б. Бапишева. Его подход к понятию национального культурного наследия отличался от других тремя сущностными свойствами. Во-первых, осознание Б. Бапишевым своих культурно-исторических истоков представляло собой развернутый интеллектуально-духовный комплекс представлений. В него, согласно сознанию художника, входил максимально обширный пантеон древних тенгрианских богов и языческих верований тюркской архаики. Вторым качеством стало углубление исторических пластов, интересующих живописца как культурного преемника, интерес его был направлен уже в более далекие культурные эпохи тюркского средневековья, образов первобытного искусства на территории Казахстана.

Принципиальным моментом становится желание художника максимально эстетизировать изображаемые мотивы, сочетать в них, как и тонкий изыск, и броский эффект. Эстетизация Бапишевым объектов природы, материализованных проявлений её сокровенной сути, божественной искры, опредмеченной в красоте природы, священных гор и камней, пророков, визуализированной в образах каменных балбалов, антропоморфных Неба и Земли принципиальна и во многом сродни художественной концепции орнаментальной системы.

Одной из наиболее древних функций орнамента всегда являлась сакральность, заключение священного, благопожелательного, магического смысла в орнаментальную вязь. Попытку возродить эту сакральность художественного высказывания можно видеть в полотнах Бапишева. Их многозначность, многослойность, сопряжение древнего контекста и реакции на события времени, сохраняя некую тюркскую модель внешней сдержанности, внутренне напряжены в его работах до предельной экспрессии.

Выход на орнаментальные принципы, установки и концепции в искусстве казахских художников предельно многообразен. Общей канвой является, вероятно, восприятие орнамента как некоей точки национальной опоры, точки отсчета своих корней и идентичности. Будучи современными живописцами, отечественные художники, транслируя орнаментальные импульсы и реминисценции в свою творческую практику, последовательно, как было уже сказано, создают обязательный синтез генетически наследуемых принципов создания художественного образа и инновационных влияний.

Обращение к урокам казахского орнамента, по сути, общее место поисков казахских живописцев. Пора 1970-80-х годов показала, насколько поиски самоидентичности в творческой практике многих авторов того времени связывались с традициями орнаментальной системы казахов. Безусловно, этот фактор упрямого возвращения к орнаментальной стилистике мог быть связан с некоей официальной «разрешенностью» казахского орнамента как признака национальной культуры, а также с небольшим объемом и распространенностью, в сравнении с последующими десятилетиями, доступной художникам информации о других пластах культурного наследия казахов.

Притягательность орнаментальной системы как образца художественно зашифрованной в произведении искусства картины мира ощутима в станковых картинах художницы Ф. Адильшиновой. В эмоциональном ключе произведения Ф. Адильшиновой скорее идеалистичны, их условный мир взвешенно гармоничен, а настроение тяготеет к возвышенной и нежной поэтичности. В отношении тектоники ее работы отличает подчеркнуто строгий взвешенный композиционный строй. Несмотря на излюбленные жанры – натюрморт и лирический пейзаж, гармония ее произведений носит скорее монументальный, чем камерный характер. Строгая конструктивность полотен дополняется сознательно ограниченной цветовой палитрой, в итоге возникает емкая лаконичная стилистика.

Аллюзии с орнаментальной системой помогает создать декоративная фактурная техника мазка, которой отдает предпочтение художница. Жизнь вещей, звуков, красок приобретают в ее произведениях способность воздействовать на человеческую душу

благодаря умению идеалистично, как в традиционной культуре чувствовать и переживать эту жизнь, видеть в ней не только обыденность, но и свет мечты, счастья, красоты миража.

Обращение к архаике самых разных времен и культур в поисках новизны, остроты и масштабности видения вызвали к жизни сильные и выразительные произведения. Развили в искусстве многогранность и универсальность взгляда на мир. Одной из узнаваемых в современном искусстве стала тенденция к сосредоточению в отдельном изображенном объекте или наборе постоянных объектов. Такой, избираемый в зависимости от творческих, национальных, индивидуальных пристрастий объект или сюжет, зачастую вырванный из реального контекста, превращается в творчестве разных художников в своеобразный символ. В этом контексте гиперболизация отдельных орнаментальных форм, превращение их в некий константный объект, индивидуальный символ, некий художественный тумар, также стало одним из постоянных признаков современного использования наследия орнамента художниками.

Миф, посредством которого они стремятся передать всю полноту и вариативность Вселенной: от ее генезиса и величия до существующего в ней порядка, действующих правил, предощущаемых перспектив перекликался с концептуальной основой орнаментального творчества. Данный тренд, безусловно, напрямую связан с интерпретацией принципов системы орнамента, отсюда художники выходили на высокую степень обобщения, избирательность узнаваемого и символически трактованного мотива, его знаковую насыщенность и в то же время многозначность.

С одной стороны может показаться, что отдельные поиски связаны с орнаментом только внешней видимой связью (Б. Заурбекова, Р. Мамбекова), тогда как другие выводящие свои философские концепции из потребности абстрагирования сути вещей могут поначалу выглядеть как вообще не имеющие отношения к орнаментальной системе. Однако заметим, что развитие и трансформация идей народного орнамента в казахском искусстве в целом идет далеко не самыми простыми путями.

Безусловно, здесь нельзя не сказать, что опыт искусства западного и русского авангарда, помог отечественным художникам понять идейные и формальные принципы орнаментальной системы национального орнамента родного народа, заставил их взглянуть на эту драгоценную кладезь культурного наследия другими глазами. Увидеть в ней возможности обновления художественного языка, возможности осознания собственной идентичности не через внешнее отображение привычных сцен традиционной жизни или истории казахов, а через претворение принципов орнаментальной системы, ее толковых национальных символов и архетипов в канву построения живописной ткани.

В 1980-х продолжается пока еще более общий интерес к орнаменту, на первый план вновь выходит декоративное начало, орнамент обостряет интерес к декоративно-прикладному искусству в целом, появляется потребность в разнообразии фактурных и эстетически непростых вариаций живописной поверхности картины (Б. Бапишев, К. Хайрулин, А. Есдаулетов).

Один из самых загадочных казахских живописцев второй половины XX-го века Б. Тюлькиев, также не обошел своим вниманием искусство казахского орнамента. Но, безусловно, его подход к этой стороне культурного наследия казахов, также же, как в целом все его искусство был неоднозначен, философски и визуально опосредован, отягощен многослойной системой индивидуальных символов и аллегорий.

В немногих его полотнах зритель может видеть прямое включение орнаментальных элементов или мотивов, чаще это случается в натюрмортах, очень условных натюрмортах, где художник пишет кусочек традиционного казахского быта. В больших картинах, метафорического философского содержания орнаментализация становится принципом организации композиции – ритмическим, гармонизирующим, принципом, уравнивающим или вносящим динамику в статику.

Многие его картины, такие как, к примеру, знаковые произведения «Земля предков» (1983) внутренне организованы согласно логике орнаментальной системы и орнаментальной композиции. В них есть центральная часть и некое подобие бордюра, есть движение фигур-элементов, следующих одна за другой наподобие орнаментальной вязи. Вряд ли здесь срабатывало генетическое чувство организации художественного произведения, хотя нельзя не сказать о том, что оно естественно было у Б.Тюлькиева, скорее процесс орнаментальной схематизации композиции этим художником был скорее рациональным, аналитически интеллектуально осмысленным.

В картине «Земля предков» нет определенного сюжета, нет единого действия, все ее герои, кажется, живут своей внутренне означенной глубокими и непостижимыми другим смыслами жизни. Между отдельными персонажами словно и прослеживается какая-то внешняя связь, но она также достаточно загадочна, также наполнена подтекстом, намеками и отчетливым желанием художника вложить в действие, а вернее в «недействие» персонажей максимум аллюзий, метафор и символов, превратить их в философский ребус. Полупреклоненный юноша на самом переднем плане, кажется, связан внутренним действием с пожилой женщиной со скорбным лицом, сидящей на коне и что-то выговаривающей ему вслед. Молодая, взявшая за руку ребенка и идущая вдоль композиции полотна, словно не замечает ничего вокруг себя. Прообраз художника в городском костюме (?), стоящий справа чуть в глубине полотна, также отрешен от этой залитой золотым закатным солнцем картины.

Резко отличен этот степной мир художника восьмидесятых годов XX века от идиллических картин кочевой жизни кастеевского периода, и даже более близких ему образов шестидесятников, так упорно идеализировавших степной рай. Только природа, окружающая героев, остается такой же возвышенной и гармоничной, как в прежние времена, но человек изменился, изменились его отношения с собой и другими, возникли непонимание и отторжение, разорвались когда-то столь привычные связи, и когда-то цельный прекрасный мир вмиг разлетелся на осколки.

Но эти осколки в глазах живописца, все же, прекрасны, они словно ностальгия о былом окрашены в такие теплые, такие чувственно телесные золотистые тона, что, кажется, эта природа говорит со зрителем голосом человека, мягким уговаривающим, ласковым голосом матери Степи. Пытается наставить его на «путь истинный», вернуть ему былое величие цельность природы, вернуть разобщенные связи поколений и традиционные нравственные ценности. Живописец тонко и предельно мастерски владеет художественным языком, чтобы выстроить в своей картине столь сложный философский мир.

Внешне статичные полотна Б. Тюлькиева «Сон художника» (1983), «Весенний день» (1986) «Проводы отца» (1987), «Современники» (1987) по своей внутренней драматургии пронзительно тревожны, отягощены осознанием современного мира как драматической сцены. Заметим, что многие из наиболее сложных по подтексту произведений были созданы в период после трагического для казахского народа 1986-го года, однако не настаиваем на прямой связи между этим событием и драматическим восприятием мира художником Б. Тюлькиевым.

Один из его излюбленных приемов – обратный ракурс. Ему не просто нравится, а скорее требуется изображать героя со спины, так, чтобы не видно было его лица, а только через позу, силуэт, абрис фигуры зритель мог понять и почувствовать заложенную художником эмоцию. Такой ракурс мы видим и в знаменитой работе «Проводы отца», в картине «Аже» (1986). Спиной к зрителю помещен и автопортрет живописца в полотне «Сон художника», фигурка мальчика в работе «Июнь 1941» (1985), отвернулись от нас и все девушки второго плана в полотне «Весна» (1977) и даже, казалось бы, в простом этюде «На море» (1980-82) фигура мужчины развернута спиной к зрителю.

В 1990-х годах намечается другая тенденция. Идет процесс концептуализации подхода к орнаменту, происходит извлечение и мифологизация одного объекта из

орнаментальной системы и превращение его в некий нагруженный максимально концентрированной символикой сакраментальный объект (А. Бектасов, А. Иса, А. Курбанов). Из единой системы орнамента осознанно извлекается близкий автору символ и с ним начинается процесс непрерывной трансформации. Идет игра в некое максимальное раскручивание смыслов. Или их нагромождение. Разгадка смыслов настолько притягивает живописцев, что в некотором смысле теряется традиционная классическая форма живописи. Возникает схематичность, плоскостность напрямую, иллюстрирующая выход орнаментальных реминисценций на первый план творческих процессов, происходящих в умах художников.

В качестве выводов. Определяя пути трансформации орнаментальных форм в живописи XX – начала XXI вв., условно отметим следующую динамику:

- орнаментализация видимых изобразительных форм через контурную плавность, линейную гибкость, приведение изображаемого предмета к близости с идеалом, что привело к метафоризации художественного строя, усилению символического звучания полотен (С. Мамбеев, С. Айтбаев, Т. Тогусбаев);

- склонность к локальному цветовому решению, заимствованная из традиционных орнаментальных примеров (Айтбаев, Сариев, Тогусбаев) приводила к уходу от реалистической трактовки художественного образа в сторону знаковости, символичности;

- возникающая в результате плоскостность решения демонстрировала отказ от реалистического построения пространства в картине, от классической перспективы;

- заметное обобщение фигуративных образов через гиперболизацию отдельных качеств – удлинение пропорций (Е. Толепбай), резкая геометризация изобразительных форм, сведение их к абстрактной геометризации (А. Бектасов), рубленая граненость объемов (М. Касымбеков), уплощение предметных объемов и плоскостная подача пространства (А. Есдаулетов);

- усиление декоративного начала в характере самой живописной ткани, эстетизация фактуры, предельная декоративность цветовых сочетаний (Б. Бапишев);

- активизация структурного начала, склонность к конструированию картины, композицией, формой, цветом (художники группы «Кызыл трактор»;

- прямое использование орнаментальных мотивов, вплетение их в сюжетную канву картины (Б. Заурбекова).

Говоря о путях воздействия феномена казахского орнамента на художественный поиск, живописный строй и творческие методы отечественных художников, безусловно, нужно оговориться о множественном характере проявлений творческих трансляций системы орнамента. Орнамент как базовая основа национального художественного наследия, охватывающий все виды и формы народного искусства от декоративно-прикладных его видов до традиционной пластики и архитектурного декора, вызывал и вызывает константный интерес живописцев разных поколений.

Потребность и попытки трансформировать принципы орнамента, как уже отмечалось, шли по разным уровням, зависящим от мировидения и индивидуальности живописцев. При этом в ряду, наиболее интенсивно активизировавшихся сфер влияния орнамента всегда в первую очередь был цвет, вернее способы его подачи и сочетаний, затем характер ритмического строя орнаментального текста, попытки воспринять и передать организацию его структуры, а также специфическая линейная составляющая, принципиальная силуэтность общего характера орнамента.

Подразделяя эти уровни трансформации орнаментальных форм в казахской живописи, можно отметить, что первое направление в большей степени повлияло на колористику отечественной живописи, второе на особенности композиционного р

ешения, третье активно повлияло на характер трансформаций в области линейного строя, контурной трактовки. Конечно, данная схема условна, так как эти творческие уровни близко соприкасаются и постоянно переходят друг в друга.

Эти тенденции трансформации казахского орнамента, по сути, весьма схожи с такой особенностью этого феномена, о котором говорил в одной из своих книг известный исследователь традиционной казахской культуры У. Джанибеков – «Все мотивы казахского орнамента: зооморфные, растительные, космогонические, геометрические – свободно сочетаются друг с другом, что позволяет создать практически неограниченное число орнаментальных композиций» [Джанибеков, 1982: 26].

ЛИТЕРАТУРА

Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Новосибирск: Наука, 1988. 225 с.

Ергалиева Р.А. Сыдыханов А. Охотник на мамонта // Творчество. 1991. № 3. С. 11.

Абдрашид Сыдыханов. Вст. ст. Копбосиновой Р. Алматы: Фонд “Сорос Казахстан”, 1995. [17] с.

Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние., 1989. 243 с.

Джанибеков У. Культура казахского ремесла. Алма-Ата, «Онер», 1982. 144 с.

REFERENCES

Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoj Sibiri. Prostranstvo i vremya. Novosibirsk: Nauka, 1988, 225 p.

Ergaliev R.A. Sydyhanov A. Ohotnik na mamonta // Tvorchestvo. 1991. № 3, p. 11.

Abdrashid Sydyhanov. Vst. st. Kopbosinovej R. Almaty: Fond “Soros Kazakhstan”, 1995. [17] p.

Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoj Sibiri. Chelovek. Obshchestvo. Novosibirsk: Nauka. Sib. otd-nie., 1989, 243 p.

Dzhanibekov U. Kul'tura kazahskogo remesla. Alma-Ata, «Oner», 1982, 144 p.

Автор туралы мәлімет: Ергалиева Райхан Әбдешқызы – өнертану ғылымының докторы, профессор, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының құрметті академигі. E-mail: yergaliyeva@rambler.ru

Сведения об авторе: Ергалиева Райхан Абдешевна – доктор искусствоведения, профессор, почетный академик НАН РК. E-mail: yergaliyeva@rambler.ru

Information about the author: Raikhan A. Yergaliev – Doctor of Art History, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. E-mail: yergaliyeva@rambler.ru