

**О РОЛИ  
И ЗНАЧЕНИИ  
ОРНАМЕНТОВ  
В СОВРЕМЕННОМ  
КУЛЬТУРНОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ  
(на примере  
казахстанской живописи  
XX-нач.XXI вв.)**

Глобализация и обусловленная ею информационная «перегрузка» могут нивелировать национальную идентичность, разрушая тем самым культурные устои и историческую память. Но, с другой стороны, по мнению Г.К. Шалабаевой, «глобализация есть возможность противостоять сепаратизму и религиозному экстремизму» [1, с.154]. Мы считаем, что стремление подчеркнуть самобытность национальной культуры – не повод для возвеличивания и замыкания в себе, а, напротив, прекрасная возможность для открытого диалога, гармоничного вхождения в мировое культурное и художественное пространство. Целью практически всех современных политических, экономических и культурных процессов, происходящих в мировом глобализованном пространстве, является взаимопонимание или возможность говорить на одном языке. Ценность каждого участника этого диалога заключается в его, с одной стороны, неповторимости и уникальности, с другой – во взаимосвязи между разными этносами и поколениями. Вместо того чтобы искать этнокультурные различия, важнее найти истоки и знать содержание культурных универсалий, характерных для любого национального искусства.

Орнамент является самой значимой изобразительной доминантой традиционной культуры, потому, на наш взгляд, плодотворная межкультурная коммуникация может осуществляться посредством орнаменталистики как особого художественного языка.

На основе наших исследований, можно сделать вывод, что масштабные негативные изменения, постигшие этнокультурную память казахов, относятся приблизительно к концу XIX века. Именно тогда в основной массе стали исчезать традиционные знания, связанные с возможностью полноценно использовать символику кода древнего мировоззрения – орнамент. Он по-прежнему применялся в прикладном искусстве, но стал утрачивать свой сакральный смысл, превращаясь в набор замысловатых узоров, призванных дополнять декором поверхность функционального предмета.

Мастера традиционного казахского декоративно-прикладного искусства, следуя многовековым традициям, по-прежнему ткали ковры, вышивали одежду, делали ювелирные украшения,

но постепенно переставали понимать смысл-символического языка орнамента. К примеру, в казахской художественной культуре все устойчивые орнаментальные элементы имеют свои названия – «верблюжий след», «паук», «сломаный рог», «бараньи рога» и т.д., которые мы бы назвали прямой визуальной аналогией, но существует и более глубокий уровень семантики этих орнаментальных форм. Согласно исследованиям А. Кажгали, с чьей позицией мы полностью согласны, элемент «верблюжий след» или «туые табан» есть один из нескольких базовых для всей казахской художественной системы символов – «Улы Ана» (Великая Мать). «Бараньи рога» или «қошқар мүйіз» имеет значение «Ул» (Сын) как воплощение мужской силы, способности продолжить род и т.д. [2, с.285].

Ранее это знание, закрепленное в орнаментальной традиции, передавалась от отца к сыну и от матери к дочери, но вот уже более ста лет мы видим орнамент как эстетический эквивалент национального, не прочитывая изначально заложенные мировоззренческие смыслы. За этнокультурными артефактами из собраний музеев и частных коллекций кроется подлинная история культуры общества, тысячелетиями сохранявшем свою идентичность, но за последние полтора-два века почти лишившегося своего «Я».

Возвращаясь к проблеме поисков идентичности в Казахстане, более чем справедливым является утверждение, что «национальная культура запрограммирована на самосохранение, ее пространственный потенциал замыкается на понятии граница. Продолжатель культурной традиции – тот, кто превращает ее в элемент своего духовного бытия, т.е. воссоздает заново» [1, с.166].

Мы уверены, что это – орнамент. Точно так же как современные программисты создают компьютерные программы, чтобы функционировал компьютер, а иначе самый он – всего лишь груды высокотехнологичного железа, наши мудрые предки воспроизводили программу жизни посредством орнамента, чтобы она всегда была актуальна и наполняла смыслом бытие. Но если большинство из нас, обычных пользователей, воспринимает средства функционального программирования «Haskell», «ML», «Scala» и т.д. как «божественные языки», то традиционные орнаментальные системы, содержание которых для нас не более чем декор, с коим позволительно обходиться без особых церемоний.

Размышляя над тем, как теперь используется традиционный орнамент в казахстанском культурном

пространстве, логичен вывод о его масштабной профанации. Орнаменты можно встретить везде: на визитных карточках и свадебных нарядах, эстрадных костюмах и логотипах деловой документации. Сейчас орнамент – это наиболее удобное и быстрое средство привнести в предметное окружение немного «национального своеобразия». Это не просто незнание, а тревожный признак утраты мировоззренческой глубины казахской художественной традиции, растворения в современном унифицированном пространстве. Однако для искусствоведов, философов, культурологов очевидна существенная разница между декором функционала и семантикой эстетического сопровождения предметного мира казахской традиционной культуры. Следовательно, в контексте глобализационных процессов жизненно необходима реконструкция базовых конструкторов культурной памяти.

Эволюция профессионального изобразительного искусства Казахстана с самого начала была ориентирована на сохранение уникальных особенностей традиционной культуры. Это знание, конечно, представляет собой нематериальный конструкт, воспринимаемый скорее интуитивно и, на наш взгляд, орнамент был единственным способом его материализации средствами живописного пространства.

Обращаясь к изобразительному искусству, в частности, живописи как одному из самых новаторских явлений в казахском художественном сознании начала XX века, мы видим, как орнамент наполнял истинным национальным чувством лучшие работы наших художников. И при этом, орнамент не всегда проявлялся своей узорной фактурой. Он растворялся в композиционных схемах картинного пространства, трансформировался в определенные колористические решения, но всегда был духовным стержнем, осью, удерживающей традиционный мир казахов в художественном мышлении автора.

Можно смело сказать, что очень многие художники, начиная с Абылхана Кастеева и заканчивая современными представителями творческой среды, «говорят» в своих работах языком орнамента. На ранних этапах в 30-40-е годы XX века орнамент, точнее его философское ядро как духовная константа озаряло смыслом казахское искусство. Р.А. Ергалиева пишет по этому поводу так: «работы Кастеева воспринимаются подобно узору орнамента, где каждый элемент равноценен, и, усиливая общее звучание, создает совместно с другими продолжающуюся и цельную картину бытия. Связь с орнаментом

здесь возникает не как художественный прием, а как ментальный принцип, как устойчивый способ национального мировидения» [3, с.35]. Это превосходно подтверждает нашу позицию об основополагающей сути орнамента.

Действительно, метафизика казахского орнамента одухотворяет многие работы А. Кастеева. Будучи неявленным буквально, орнамент растворяется в полотне, запечатлеваясь в ритме бегущих по небу облаков, юрт на горизонте, стреноженных кобылиц в работе «Доение кобылиц» (1936). В своих картинах Кастеев неспешно повествует нам историю родной земли, передавая это знание дальше. Так же поступают А. Исмаилов, У. Тансыкбаев, К. Ходжиков и другие.

Далее, во второй половине XX века, когда появляется новая когорта художников, теперь уже профессионалов, обучавшихся в лучших художественных вузах СССР, орнамент по-прежнему одухотворяет их творчество. Сабур Мамбеев, Канафия Тельжанов, Нагимбек Нурмухамедов, Камиль Шаяхметов, Молдахмет Кенбаев и другие молодые таланты, объединив свое этническое мировидение с благоприобретенным академическим мастерством, сумели достойно продолжить кастеевскую традицию. Для их творческих исканий орнаментика всегда была неисчерпаемой сокровищницей идей, сюжетов, колорита, формы и образа.

Каждый художник преуспел в создании собственного неповторимого образного языка, и основным источником, питающим художественное сознание тех лет, был фольклор. А наиболее показательным в контексте нашего исследования является творчество Сабура Мамбеева. Анализируя его стиль, становится очевидным, что традиционный казахский орнамент представляет смысловую и образную доминанту.

Художественная система казахских художников органично впитывала национальную идею, выраженную через космос орнамента. Во многих работах С. Мамбеева, к примеру, таких, как «У юрты» (1958) живописное пространство «почти напрямую с цветовыми пятнами-площадками ассоциируется с живописно размытыми пятнами орнамента традиционных казахских ковров-текеметов» [4, с.38], – подчеркивает Р.А. Ергалиева. С. Мамбеев далеко не единственный, кто постоянно или время от времени обращался к орнаменту как средству маркирования национальной принадлежности.

В отечественной искусствоведческой литературе немало сказано об этом, поэтому мы, не имея намерения вторить уже сказанному о

казахской живописи XX века, хотели бы сосредоточиться на последних двух десятилетиях, которые стали самой важной вехой в новейшей истории нашей страны.

Сейчас наблюдается повышенный и устойчивый интерес общества к орнаментам. Что они значат для суверенного Казахстана? «Национальный колорит» или возвращение к самим себе? Ответ мы найдем в кратком, но емком высказывании Г.К. Шалабаевой: «Социально-культурное значение возрождения интереса к орнаментике заключается в актуализации смысла и роли национального искусства в культурной самоидентификации народа в условиях глобализации» [5, с.14]. Но это возрождение прошло достаточный путь и пересекло немало препятствий.

В 60-80-е годы XX века орнаментковров и войлоковприсутствовал как фон в натюрмортах и портретах художников той поры (Галымбаева Айша «Портрет мастерицы Басеновой», 1958 г.; Абуов Турсын «Натюрморт с домброй», 1967 г.; Бабад Эмилия «Натюрморт с кошмой и кумганом», 1958 г. и др.). В годы советской идеологии именно такая трактовка помогала орнаменту быть частью разрешенного искусства. Именно поэтому ключевой тезис искусства социалистического реализма «советское по сути, национальное по содержанию» стал «советским по сути, национальным по виду». Нодля самих художников казахский орнаментбыл не просто техническим приемом: в живописном полотне или театральных декорацияхон оставался знаком своеобразия именно казахского культурного ландшафта, и внимательный зрительвоспринимал орнамент как главное «действующее лицо», отсекал второстепенное.

Уже к началу 90-х годов орнамент из вещи или предметного фона в пространстве картины начинает превращаться в мир, где живут, любят и мечтают люди. Показательны и доказательны здесь графические работы Надырбека Жиренчиева, его книжные иллюстрации «Казахские национальные игры» (1988). Традиция игровой культуры событийно разворачивается на стилизованном орнаментальном фоне, где перед нами узорысырмаков и текеметов буквально трансформируются в петроглифы.

Похожий изобразительный принцип царит и в гобеленах Батимы Заурбековой. В одном из них («Дастархан», 1988 г.) узорчатые войлоки-текеметы образуют не фон, а целый внутренний мир казахской юрты, наполненный геометрическими, растительными и зооморфными орнаментами. И спустя несколько лет мастерица вновь

использует этот принцип, организуя в гобелене «Весна» (2006 г.) внешнее пространство, где небо, степь и человек образуют орнаментальные волны, уровни единого мироздания.

Мы думаем, что в контексте исследования роли и значения орнамента в современном искусстве непростые для искусства 90-е годы стали историческими творческим перепутьем. Мрачные раздумья и ожидание неминуемых перемен побудили художников прибегнуть к своеобразной «защите» – традиционному орнаменту. Теперь даже сами персонажи картин как бы утопают в нем, он обволакивает их, оберегает. «Моя мама» (1986) Кабдыл-Галыма Каржасова сама становится частью орнаментального пространства картины. Ковер на стене, диван, платье, даже домбра в руках как ружье наперевес, – все призвано защитить и сберечь. Художник подчеркивает это намерение и единством палитры: все выдержано в одних тонах. Женщина сливается с орнаментом, она – его тело, он – ее душа.

В работе К.-Г. Каржасова «Тор» (1992) уже сам орнамент творит философию пространства. Вытянутое по горизонтали полотно картины четко разделено по диагонали на два уровня/плоскости. Особо отметим, не в привычном ракурсе слева-направо, а наоборот, справа-налево. Такой метод с точки зрения семантики означает возврат, а не движение вперед. Тор здесь – цитадель, символ, святыня, возвращения к корням. Очень интересно и знаково осмысление художником тора и граничащего с ним алаша: тор выражен крупными орнаментами кошкар мүйіз, а алаша – сшивным ковром в стиле курак.

Мы рассматриваем это как своеобразное нарушение традиционных устоев, ведь алаша – срединная плоскость юрты, покрывалась специальным безворсовым ковром, а здесь классический текемет тора противопоставлен чрезмерно яркому покрывалу корпе. Таким образительным образом традиции веков противопоставлены новому аляпистому стилю современности. Поэтому священная формула казахского гостеприимства «Төрге өтіңіз!» («Проходите на тор!») здесь предстает в глубоком философско-символическом контексте: «проходите на тор» – «возвращайтесь к корням», «будьте желанным гостем в своем прошлом».

XXI век для искусства Казахстана стал новой вехой в эволюции творческого сознания этноса. Орнамент окончательно утвердился в качестве образного атрибута и сакрального маркера философии казахской традиционной культуры. Художники все чаще обращаются к нему как

главному и подчас единственному герою своих работ, орнамент теперь может быть метафизической величиной или полноправным участником композиции, где он не просто признак «национального колорита». Изменилось само понимание орнамента как семантической константы, способа движения, траектории, вектора, направления, способа общения, конечной цели, языка.

В серии пастелей Нурлана Абдыкалыкова «Танцы на небе» (2002) в причудливых изгибах динамичного орнамента, находящегося в постоянном движении, перед зачарованным зрителем предстают божественные метаморфозы, достойные пера самого Овидия. Местом действия у художника является небо, оно пламенеет желто-красно-зелеными геометрическими орнаментальными сполохами. Как тут не вспомнить о пифагорейской «музыке сфер»? Интересно, что саматехника художника в этой серии очень динамична: от листа к листу орнамент становится все четче и совершеннее, от размытых, словно увиденных во сне контуров – к предельно ясной линейности как математической предельности.

Владимир Гвоздев (Шеге) видит орнамент как знак, печать, тамга. Он не пишет орнамент мягкой кистью на холсте как живописец, он выжигает его как тавро. В точности как древние тюрки клеймили то, что принадлежит им по праву рождения. Это спиральный лабиринт в работе «Травинка» (1998) или стилизованные орнаментальные печати в «Знаках на камнях» (1998), а в «Яблоне» (1999) зеленый орнамент сыпет красные плоды в лоно земли, откуда уже пробивают себе путь упрямые спирали-ростки.

В композиции «Мужские и женские знаки» (2005) В. Гвоздев философски обобщает многие символы, создавая принципиально новую орнаментальную систему. Ведийские тришулы уравнивают иудейскую менору, а символы гор австралийских аборигенов поддерживаются майянским пернатым змеем Кецалькоатлем, казахский Ул и тувинско-монгольское шаманское дерево, – все это и еще многое другое дает возможность понимать орнамент как всемирный, планетарный праязык.

Красочными тускиизмами, мистическими сырмаками и загадочными туктиклемами становится реальность в работах Ботагоз Аканаевой. «Золотой фазан» (2006), понимаемый как бинарный символ инь-янь китайской натурфилософии, все же больше тяготеет к природе инь: казахская мастерица, умеющая ткать ковры, равновелика императрице. Когда Женщина-казах

ка соединяет шерстяные нити ковра и создает полотно мироздания, в котором эмоциональное восприятие увидит преобразования золотого фазана в феникса, водной стихии Хаоса в огненную стихию божественного Огня творчества.

Работа «Мираж» (2006) вызывает образ традиционного казахского сырмака. Сюжет метафизичен: стебли степного чертополоха, с одной стороны защищают от непрошенных гостей некую тайну, с другой – изгибаясь, сами превращаются в спиральные завитки дороги–орнамента, ведущего зрителя к древнему мистическому городу-миражу, возникающему на горизонте.

Удивительна и значима для нас композиция «Золотые руки» (2006). Традиционный казахский тускииз – символ высшей степени женского искусства – становится настоящей жизненной летописью. Плавно изгибаются орнаментальные линии судьбы, указывая на препятствия и награды, встречающиеся на пути воина. Бесчисленны его подвиги, хитры и изворотливы враги, нескончаема отвага и доблесть. Но в левом нижнем углу работы, за несколькими орнаментальными бордюрами–ярусами, колдуют с нитями судьбы гибкие женские ручки так, что можно было бы назвать это работу «Шерше ля фамм» («Ищите женщину»). Под тонкий звон браслетов–блезиков тонкие пальчики изящно и неумолимо вершат «то, что предписано», это – «мактуб» (судьба).

В чиевых композициях Натальи Баженовой также доминирует орнамент. Работа «Взгляд из прошлого» (2007) глубоко семантична. Посредством орнамента, цвета и оригинального трехчастного расположения полос чия достигается главная сюжетная идея мастерицы: устроить встречу зрителя с его же прошлым. Именно таким образом Н. Баженова организует некий универсальный образ истории, основанный на ментальности культурной памяти. Две боковые черно–белые полосы и центральная бело–черная поддерживаются общим орнаментом, из которого словно складывается странный, пугающий лик наблюдателя, все понимающего и размышляющего. Тем, у кого чиста совесть, бояться нечего, а вот иным стоит опасаться этого «всевидящего ока».

Своего рода авторским откровением является работа «Стержень мироздания» (2007). Вновь использованный в композиции бифокальный принцип казахского сырмака придает сюжету более сложный философский смысл. Мировое Древо – Стержень немного похож на шаманский посох, но при этом он и воплоще-

ние герметического принципа «что сверху, то и внизу». Но это не прямое отражение: как нет во Вселенной двух одинаковых вещей, так и нет в мире людей постоянства. То, что современный человек во своей гордыни и невежестве воспринимает как реальность, в действительности иллюзорно, и только пылливый ум способен уловить отблески истины.

Нэлли Бубэ практически всегда обращается к орнаменту. Он для художницы и средство и цель. В серии работ, посвященной казахскому традиционному орнаменту (2006), Н. Бубэ возводит каждый избранный ею элемент в статус непреложной истины. Отныне не система, связка орнаментов имеет свой «голос», а сам элемент становится таковым. Мы бы сопоставили это с квантовой физикой только на территории искусства.

Отдельные элементы – «Бараний рог», «Рога олененка», «След верблюда», «Одинокий рог», «Вороний клюв», «Девять холмов» и другие орнаменты, которые ранее были молекулами в кристаллической решетке общей композиции, теперь сами являются целой Вселенной. Каждый мотив состоит из своих элементарных частиц. Они значимы и самодостаточны сами по себе как импровизированные янтры, открывающие у людей, попадающих под их магическое влияние, центры сознания.

Орнамент способен оживить практически любой материал, особенно войлок. Художественные войлоки Гульжанат Кабижановой являются современным осмыслением старинных казахских традиций. Сохраняя старинные технологии, мастерица доказывает, что войлок – вещь вневременная. Технология изготовления предполагает очень стилизованную сюжетную трактовку, и вот здесь орнамент, по сути, многолик – он и концепция, и метод, и средство моделирования пространства. Текемет «Изобилие» (2006) смог оправдать свое название за счет двух параметров – орнамента и войлочных красных яблок, разбросанных по поверхности. Аллегория изобилия жизни номада здесь предстает как плоский орнамент и объемные яблоки, как торжество трех основных для казахской ментальности цветов: темного/черного – белого – красного.

«Яблочная» тема продолжается и работе «Яблоко во вселенную» (2006). Сочные травянисто-зеленые тона контрастируют со снежно белым войлоком, неожиданным ярким пятном высвечивается безупречно округлое красное яблоко в руке человека, предлагая в дар зрителю. Пластическая орнаментальная стилизация соз-

вучна символическому содержанию работы. Яблоко – символ любви, и потому работу мы могли бы назвать «Мир, наполненный любовью».

Каждый стежок вышитых панно Зейнелхана Мухамеджанова – это крошечный пазл в мифологической картине мира номадов. Его «Путешествие» (2006) – гармоничный синтез стихии воды и суши. Рыба-якорь и черепаха в повозке – это символические образы западного и восточного сознания. Черепаха, карабкающаяся вверх, и рыба, плывущая слева направо, скорее всего, являются метафорами постоянного межкультурного диалога Восток-Запад, в философской трактовке – единства Пространство-Время.

Панно «Равноденствие» (2007) – это символическое воплощение древнетюркского кода жизни. Квадратное, разделенное стремительной диагональю, панно, словно древняя мандала, втягивает зрителя в свое магическое пространство. Равновесие мира записано мастером огромной орнаментальной спиралью, где весна и осень, Солнце и Луна внезапно сошлись в одном месте и в одно время. Этот мистический союз зафиксирован орнаментами, которые повествуют «о том, как все начиналось».

Графика Гульнар Омаровой демонстрирует, как орнамент сам творит мир, а не наоборот. В работе «Поднебесное» (2007) цветочные орнаменты плавно трансформируются в зооморфные, а потом в геометрические и снова повторяют фриз, раз за разом. Само название работы свидетельствует, что все, что есть под небесами, подвластно философии орнамента. Орнаментальные ленты-баскуры словно опоясывают весь мир, они же его и моделируют. Их пересечения образуют целостность земли и неба, юрты и горизонта за ней.

В батиках Динары Солтыжановой из серии «Нежность» (2006) орнамент – главный герой. Нарушая привычный стереотип о нежности как чувстве, лучшим и единственным колоритом которого являются только пастельные тона, художница намеренно говорит сочными, горячими красками. Хотя здесь нет ярмарочной красочности и палитра в целом спокойная, но нежность – эмоция слишком ценная и тонкая в понимании Д. Солтыжановой. Поэтому лучшим изобразительным приемом она избирает именно традиционный казахский орнамент, который неспешно повествует о рождении и развитии этой удивительной эмоции, свойственной и женщинам и мужчинам.

Это лишь малая часть примеров использования орнаментов в современном искусстве Казах-

стана. Мы намеренно сосредотачивались преимущественно на живописи, хотя орнамент широко проявлен во всех видах искусства, начиная от архитектуры, заканчивая широким спектром исполнительских искусств, даже фигуры казахских народных танцев носят названия орнаментов.

На наш взгляд, живопись как наиболее чуждое для традиционной казахской культуры явление, способна подтвердить нашу концепцию о господстве орнамента как художественного языка искусства. Ведь для прикладного искусства, которое само по себе традиционно, орнамент всегда был прерогативой. Но в казахстанской живописи, в целом технически развивающейся по пути европейских школ и располагающей иными выразительными средствами, орнамент есть «альфа и омега», смысловое ядро национального мировоззрения. Безусловно, это достаточно спорное заявление, так как есть масса примеров, где в плоскости картины орнамента нет вообще. Но мы опираемся на те работы, которые считаем своего рода вехами на пути к воссозданию утраченных основ культурной идентичности.

Художественное сознание всегда есть отражение внутренних ментальных процессов, поэтому современному казаху довольно сложно не быть «расщепленным». Западный образ жизни и восточное самоощущение могут в изрядной степени диссонировать друг с другом. В этом контексте мы видим искусство лучшим, а иногда и единственным способом достижения примирения с самими собой.

Орнамент – визитная карточка любой культуры, страны, народа, он украшает сувенирную продукцию, выпускаемую промышленным способом, и эксклюзивный «Handmade». Орнамент – неперенный элемент фирменных логотипов и многочисленной рекламной продукции, нацеленной на позиционирование конкурентоспособности отечественного рынка. Он не имеет границ и способен «работать» везде – в области высокого искусства и сферах жизни, имеющих весьма отдаленное отношение к искусству.

Иногда одного беглого взгляда хватает, чтобы довольно точно определить, к какой культуре принадлежит тот или иной орнамент, он для нас является маркером национальности человека, которого мы не знаем, как его зовут, зато можем определить, откуда он родом. Более того, сейчас орнамент едва ли не главный культурный бренд среднимогих других – природных феноменов, конкретных людей, произведений искусства и др. Но орнамент – обобщающее явление, синтезирующее все этнокультурные слагаемые.

Искусство— один из немногих факторов, действительно сближающих народы мира. Несмотря на все стилевые и технологические различия, искусством движет одна цель: одухотворять человека, возвышать его сознание и суметь научить этому других. В пространстве орнаментального

искусства национальная специфика является индикатором культурного своеобразия при сохранении возможности понять многообразие и красоту мира, в котором все люди, невзирая на различия и время, способны понимать друг друга, общаясь на языке культурных символов.

#### Литература

- 1 Шалабаева Г.К. Казахстан: от древних цивилизаций к современности. – Алматы: Экономика, 2007. – 258 с.
- 2 Кажгали улы Алибек. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.
- 3 Ергалиева Р.А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2011. – 432 с.
- 4 Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. – Алматы: НИЦ «Ғылым». – 2002. – 183 с.
- 5 Шалабаева Г.К. Космос казахского орнамента: альбом. – Алматы: «OyuArtGallery», 2008. – 200 с.

#### References

- 1 Shalabaeva G.K. Kazakhstan: ot drevnih civilizacij k sovremennosti. – Almaty: Jekonomika, 2007. – 258 s.
- 2 Kazhgali uly Alibek. Organon ornamenta. – Almaty, 2003. – 456 s.
- 3 Ergalieva R.A. Jetnicheskoe i jepicheskoe v iskusstve Kazahstana. – Alma-ty: ID «Zhibek zholy», 2011. – 432 s.
- 4 Ergalieva R.A. Jetnokul'turnye tradicii v sovremennom iskusstve Ka-zahstana. Zhivopis'. Skul'ptura. – Almaty: NIC «Ғyлым». – 2002. – 183 s.
- 5 Shalabaeva G.K. Kosmos kazahskogo ornamenta: al'bom. – Almaty: «OyuArtGallery», 2008. – 200 s.