

УДК 93/94

Ж. Н. Шайгозова

*Казахский национальный педагогический университет им. Абая (Алматы, Казахстан)*

## ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА: ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

*Статья подготовлена в рамках реализации проекта «Тюркский мир Большого Алтая: единство и многообразие в истории и современности» по государственному заданию Министерства науки и высшего образования РФ (реестровый номер — 748715Ф. 99.1. ББ97АА00002)*

**Аннотация.** В статье представлено исследование роли орнамента как изобразительной формы коммуникации в современном художественном пространстве на примере различных жанров современной казахстанской живописи и декоративно-прикладного искусства. Это позволяет нам утверждать, что орнамент сейчас, как и в традиционной культуре, играет важную роль в процессах коммуникации, между художником и реципиентом. То есть он может быть и субъектом повествования, а в другой — его объектом. Причем орнамент в современной реальности способен репрезентировать разные культурные смыслы, порой самые разные и неоднозначные.

**Ключевые слова:** традиционный орнамент, современное искусство, Казахстан, знаково-символический контекст.

Zh. N. Shaygozova

*Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)*

## TRADITIONAL ORNAMENT IN THE CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN: SYMBOLIC CONTEXT

**Abstract.** The article presents a study of the role of ornament as a visual form of communication in the modern art space, using the example of various genres of modern Kazakh painting and decorative and applied art. This allows us to assert that the ornament now, as in traditional culture, plays an important role in the communication processes between the artist and the recipient. That is, he can be the subject of the narrative and, in another sense, its object. Moreover, the ornament in modern reality is able to represent different cultural meanings, sometimes very different and ambiguous.

**Keywords:** traditional ornament, modern art, Kazakhstan, symbolic context.

Орнамент как одна из форм изобразительной коммуникации неизменно рассматривается в лоне визуальной семиотики, которая, по словам С. С. Аванесова, демонстрирует «полидисциплинарность семиотической исследовательской стратегии» [1, с. 15]. В этом разделе орнамент (казахский и шире тюркский) рассматривается в качестве визуального сообщения активно, с использованием в современном художественном пространстве — изобразительном искусстве (живописи, графике) и дизайне Казахстана. Основным источником исследования выступает красочный альбом, подготовленный известным культурологом Г. К. Шалабаевой «Космос казахского орнамента: традиции национального орнамента в изобразительном искусстве Казахстана» [2]. В Альбоме автор собрала наиболее значимые творческие произведения казахстанских художников, где одним из основных элементов изображения выступает казахский орнамент. Как пишет Г. К. Шалабаева, орнаментальная вязь, яркие краски природы, понимание красоты мира выявляют народное мирозерцание и мироотношение. Орнамент не является хаотичным набором узоров. Это первые попытки абстрактного воплощения трансцендентальности и завершенности бытия [2, с. 13].

Думается, как и в традиционном искусстве, орнамент в творчестве современных художников несет в себе важную информационную нагрузку, представляясь в качестве «канала» репрезентации раз-

ных культурно значимых смыслов, а их рассмотрение через призму семиотического подхода позволит рельефнее обозначить зашифрованный смысл уже известных и популярных картин.

В настоящем исследовании автор ставит перед собой скромную цель — наметить некоторые вопросы исследования роли орнамента как изобразительной формы коммуникации в современном художественном пространстве на примере различных жанров казахстанской живописи и декоративно-прикладного искусства. Разумеется, материал не претендует на исчерпывающую полноту исследования этого сложного вопроса.

**Орнамент в натюрморте Казахстана: поэтическая суть обыденного.** Анализируя жанр натюрморта с перспективы семиотики, Ю.М. Лотман писал, что он может показаться всего лишь данью примитивного натурализма, показывающего всего лишь «ловкое мастерство и более ничего...» Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощенного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах...» [3]. Сила натюрморта как раз и состоит «в способности поэтического проникновения в скрытую жизнь, казалось бы, самых обыденных вещей» [4, с. 565], пишет Е. Водонос. Действительно, обыденные вещи в картине становятся «живыми», несущими определенную мысль, идею, значение и смысл.

В ряду легендарных художников-шестидесятников, в чьих произведениях особое внимание уделяется союзу орнамента и натюрморта стало многогранное творчество первой профессиональной художницы Айши Галымбаевой. Ее по праву называют основательницей казахского натюрморта, ею виртуозно написаны многие произведения, составляющие золотой фонд национальной живописи. Творческая карьера Айши Галымбаевой многопланова, что выразилось в ее активной деятельности как художника-постановщика ряда фильмов («Поэма о любви», «Девушка-джигит», «Его время придет», «Это было в Шугле» и др.). Основная специальность мастера не могла не отразиться в ее творчестве как живописца, ведь кино и изобразительное искусство, как известно, оперируют иконическими образами.

Обратимся к натюрморту Айши Галымбаевой «Три века» (1956), на котором изображены бронзовый котел, керамический кувшин с геометрическим орнаментом на подставке, керамическая чаша с четырехлепестковым орнаментом и два лимона. Предметы изображены на темной скатерти с вышивкой с растительным орнаментом, небольшой по объему фон занимают два крупных рогообразных завитка. Рядом с предметами художница поместила два ярко-желтых лимона. Здесь, таким образом, орнамент словно опоясывает представленные в натюрморте вещи. Преобладающий колорит картины темноват, а яркие цветовые пятна образуются за счет видимой внутренней стороны чаши, двух лимонов и мягкого пастельного фона.

Согласно семиотическому подходу, иконические знаки могут воспроизводить отдельные качества означаемого, целостный облик означаемого, то есть в натюрморте «Три века» три обозначенных сосуда являются репрезентациями трех исторических периодов: изображение неизобразимого.

С позиции символики в традиционной культуре любой сосуд магически значим и имеет свойственные ему магические функции. Если бронзовый котел с сакских времен — выражение могущества, силы вождя и возглавляемого им объединения — сохранялось на протяжении веков (по Г.С. Джумабековой), то декоративные гончарные изделия специально изготавливались для особенных случаев, торжественных мероприятий в доме: свадьба, рождение детей и т.д. и понимались как вместилище благодати, жизни и т.д. При всей статичности образов изобразительного искусства, которое лишено по своей природной сути возможности развития во времени, здесь по задумке мастера с помощью древних артефактов передаются не только три исторических периода (века), но и их внутренняя взаимосвязь, историческая последовательность и культурная преемственность. Так, рогообразный завиток на стене, растительный орнамент дастархана и лепестковый крест в декоре чаши несут в себе идеи Времени, глубинной связи предметов с жизнью универсума, т.е. здесь, выражаясь словами Л. Мочалова [5], «микрокосм натюрморта» становится образной моделью отношений и связей космического порядка» и, без сомнения, связи эпох. Ведь орнаментальные знаки-символы на древней керамике словно «магические формулы, графические зафиксированные моления, обращенные к высшим силам» [6, с. 111]. Казалось бы, из этой общей смысловой канвы выпадают два фрукта, не характерные степной культуре. Но это плоды земли, олицетворение полноты жизни и наступающей новой эпохи. Общий темный колорит натюрморта можно трактовать как отсыл художницы к понятию *қара* (черный, темный), который в традиционной культуре связан с обозначением древности, сакральности.

Айша Галымбаева в силу своей профессиональной деятельности серьезно занималась изучением традиционного казахского искусства, его особенностей, что в полной мере нашло отражение в ее творчестве. Пример тому — натюрморт «Дастархан» (1959). Эта работа Айши Галымбаевой во многом стала знаковым произведением, о нем, ссылаясь на Б. Барманкулову, Е. И. Резникова пишет следующее: «Занятно, что узор на бело-красном аяккапе [войлочная орнаментированная сумка для хранения посуды в быту кочевников. — *Е. Р.*] весело вторит спиралям хвороста. Можно сказать, что с этого столика с яствами в творчестве Галымбаевой появится жанровый сюжет своего рода казахских завтраков» [7, с. 241]. Здесь, опять же, орнамент пропитал всю структуру повествования, он повсюду: на фоне в виде узоров ворсового ковра, упомятой войлочной сумы, на посуде, на полотенце и, даже как метко подметила Б. Барманкулова, узнается в завитках лакомства (хворост). Орнамент, яркий и контрастный колорит картины и, конечно, само изображаемое — дастархан репрезентирует ощущение праздника, продуцирует торжественность. Перед нами настоящий живописный натюрморт. Символику дастархана подчеркивает и белая скатерть «ақ дастарқан» — сакральный центр юрты, символ семейного счастья, гостепреимства и благих намерений как хозяев дастархана, так и гостей. И как правильно пишет Е. И. Резникова, камерные композиции передают состояние торжественности накрытого стола в ожидании желанного гостя — предвкушение душевной беседы, вкусного чаепития, радости общения [7, с. 243]. Ту же праздничность и торжество жизни мы видим в других работах художницы «Натюрморт с арбузом» (1960) и «Аяқ қап» (1960), где орнамент снова занимает весь фон произведения или является доминантой изображения и задает общий настрой произведения. Увидеть и воплотить невидимые, но ощутимые культурные смыслы, связанные с такими традиционными понятиями, как ақ дастарқан, гостепреимство, духовная связь — вот главный посыл картины, народная философия в красках.

Значим орнамент и в натюрморте «Кумысница» (1967), принадлежащий перу не менее знаменитой художницы Гулфайруз Исмаиловой. В целом, о натюрмортах художницы искусствовед Е. И. Резникова пишет: в камерном жанре натюрморта ей удастся достичь особой театральности действия, где взаиморасположение предметов выстраивается в картине по всем законам сценической постановки. Тщательная композиционная продуманность, направленный, как на сцене, свет, сосредоточение всех предметов на первом плане и фон как задник в театре, легкий наклон столешницы, открывающий оптимальный угол зрения — все это позволяет рассмотреть каждого «персонажа» очень внимательно [7, с. 244]. Как и у Айши Галымбаевой, в творчестве Гулфайруз Исмаиловой мы видим влияние профессии — художник театра и кино. Она является художником-постановщиком знаменитой киносаги «Кыз жибек».

В свою очередь, театр — это главная арена зарождения семиотических идей, где зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это — краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни» [8, с. 95]. Так и в натюрморте «Кумысница» (в некоторых источниках просто «Кумыс») на традиционном низком столике изображен специальный деревянный набор для кумыса — большая чаша (тегеш), пиалы, ковш и др. Общая голубоватая тональность композиции вместе с полными чашами белого кумыса, белой скатерти и достаточно объемным орнаментом в виде мирового древа и другими орнаментальными мотивами на фоне как нельзя лучше передает торжественность описываемой ситуации, сцены.

Сам колорит натюрморта в сочетании с сакральным белым цветом кумыса и скатерти отсылает нас к голубовато-серебристому Небу, к Тенгри. Для художницы собранные в единую композицию это — не просто предметы, а участники сакрального действия — трапезы. Ритуализация повседневности как способ наведения связей между прошлым и настоящим, обыденным и сакральным, преходящим и вечным, конкретным и всеобщим ассоциировалась в этнокультурной традиции с принципом воссоздания изначального порядка [9, с. 43], так о казахстанской живописи пишет искусствовед Р.А. Ергалиева. Справедливо это утверждение и для натюрморта «Кумысница». Орнамент же, встречаемый не только на фоне в натюрморте, но и на декоре посуды и других предметов композиции, словно невидимыми «сетями» объединяет всю композицию, усиливая лирику повествования, язык ассоциации, метафор. Здесь ритм орнамента совпадает с ритмом бытия, «вековечным ладом органического жития» (выражение Н.А. Бердяева) кочевников в виде не просто бытового употребле-

ния кумыса, а коллективного действия объединяющего, одухотворяющего, сакрального. Кумыс у казахов — дар Небесной кобылицы, с которым связаны праздники, обряды и ритуалы. Изображаемая сцена в этом натюрморте может отражать один из элементов стройной системы кумысных праздников — кымыз мұрындық — торжественное угощение первым весенним кумысом дорогих гостей.

Орнамент — главное «действующее лицо» в натюрморте Исмаиловой «Головные уборы» (1967), где изображены три вида свадебных головных уборов саукеке и ювелирные украшения: браслет с тремя кольцами, нагрудное украшение — ониржик и пояс. Такой предметный репертуар не случаен, все они атрибуты невесты, где каждый элемент декора — орнамента символизирует пожелание счастья, изобилия, долголетия хозяйке. Как известно, сама конусообразная форма саукеке — это символ Мировой горы, надев которую невеста обозначает свой новый статус — будущей жены, хозяйки священного очага. Этот ее новый статус с возложенными на него «полномочиями» народного гения словно утверждает, подтверждает изобильный орнаментальный декор (своеобразный документ, удостоверяющий личность невесты). В целом, в анализируемых натюрмортах орнамент вместе с изображаемыми предметами воспринимается целиком, общим планом (даже при условии доминирования орнамента-фона), что отождествляется с зеркалом сцены или конкретного кадра в фильме. Роль общего плана — охват общего действия, показ места действия.

Орнамент занимает львиную долю в работе другой казахстанской художницы Эмилии Бабад «Натюрморт с кошмой и кумганом» (1958). Здесь изображен текемет, решенный в акварельных тонах белого, красного, голубого и темного цветов с бронзовым кумганом на подносе. Рядом с кумганом — автором помещены мусульманские четки, а это в пору расцвета советских догм, когда любые проявления религиозной духовности резко осуждалось и, по крайней мере не приветствовалось. Сам кумган применялся для омовения, т. е. в картине запечатлены атрибуты подготовки человека к разговору с Богом, где орнамент — язык вечности помогает «настроиться» на этот важный разговор.

Следующая работа художницы «Натюрморт с кумганом» (1970-е годы), где на заднем фоне опять фигурирует орнамент, а на переднем — кумган, яркий чайник, круглые лепешки и фрукты. В каждой композиции Бабад мы видим всегда верхний ракурс, светлая, жизнерадостная палитра, много воздуха и света. Орнамент и здесь занимает доминирующее положение, ненавязчиво повествуя о Вечности. В отличие от первой работы художницы, здесь кумган — это инструмент омовения рук. Обычно его подносят гостям для мытья рук уже непосредственно к трапезе в знак глубокого уважения. При этом строго соблюдается определенный этикет: младшие поливают руки старшим в три поворота и исключительно с правой стороны. В ответ старшие обязательно дают благословение — бата поливающему «Будь большой и здоровый!», «Будь счастлив!» и т. д.

**Орнамент в портрете и сюжетной композиции: летопись времен и индивидуализация образа.** Семиотика портрета — интересная и одновременно очень сложная тема, к которой в гуманитарной науке обращались и обращаются до сих пор. Одной из последних работ в русскоязычной литературе, которая не может не привлечь внимание, книга Веры Донской-Хилько и Геннадия Хилько «Семиотика портрета. Курс семиотики портрета и ню» (2019), где на разных примерах авторы стремятся поведать о смысловом содержании этого жанра. Привлекает мысль В. Донской-Хилько о том, что любой предмет, вещь и даже банан, вписанный в холст или в скульптуру, уже становится символом, а не просто «банан иногда просто банан». Думается, так и орнамент — не просто орнамент в портрете, используемый для красоты, а обдуманная стратегия художника, позволяющая ему донести главную идею изобразительного повествования.

Исходя из обозначенной логики, рассмотрим творчество казахстанских портретистов, где орнамент занимает не последнее место в общей канве повествования. Первой картиной в обозначенном ракурсе мы бы назвали композицию Гулфайруз Исмаиловой «Народная мастерица» (1967). Этот портрет — центральная часть триптиха с двумя натюрмортами «Головные уборы» и «Кумысница». Прообразом мастерицы стала бабушка художницы, которую она считала своим первым проводником в мир красоты традиционной культуры, в мир искусства. На картине изображена женщина в белом кимешек, сидящей в традиционной позе, скрестив ноги пятками под себя («малдас құру» или поза «по-турсецки») и положив руки на ноги, в окружении орнамента — сырмака, текемета, баскуров. При всем разнообразии орнаментов колорит картины спокойный и гармоничный. Сама героиня повествования не только в священном для казахских женщин головном уборе — символе муд-

рости, но и сама в общей плоскости картины расположена ближе к верхнему плану, к сакральному верху. Нехарактерна и поза героини, свойственная в основном мужскому полу, и хорошо акцентированные руки, способные создать всю красоту, что художница расположила вокруг героини. Этот акцент — своеобразная смысловая доминанта картины. Поза сидящей — поза уверенной в себе женщины, которая наряду с мужчинами благодаря своему авторитету и мастерству заслужила в определенном возрасте сидеть так, как и мужчины.

Притягивает спокойное лицо, прямой взгляд мастерицы, направленный на зрителя, полон достоинства. А поза, композиция (тяготение к верху), одежда и окружающий орнамент больше тяготеют не к академическому решению портрета, а скорее к театральной декорации к эпосу — отражению некоего фольклорного сюжета или даже, как определяет Ю. М. Лотман, «философский жанр живописи». Он в основе своей строится на сопоставлении того, *что человек есть*, и того, *чем человек должен быть* [3].

Орнамент словно «обнимает» молодую супружескую пару в картине Ария Школьного «Санжар и Жамал» (1968). Художника образно называют певцом казахской земли, ведь все его работы посвящены Казахстану, его людям, природе. По словам дочери художника, искусствоведа Ирины Школьной, в творческой манере художника проявляется синтез живописи и традиционного казахского прикладного искусства, а люди на его полотнах часто пребывают в состоянии созерцательного покоя или неторопливого движения, что является характерным качеством степняков. Анализируемая картина решена художником в едином теплом красно-коричневом колорите, но достаточно ярком и контрастном. Задний фон оформлен в виде большого войлочного ковра с традиционными узорами. Вдали виднеется пейзаж с юртой и намечены животные. Именно последнее вносит в картину динамизм, по-лотмановски понимаемый как «движение через неподвижность». Герои изображены сидящими в традиционных позах, а рядом низкий круглый стол с лепешками и пиалами белого цвета — приглашает к дастархану. Лица героев спокойны, взгляд направлен к зрителю. Во всей сущности героев чувствуется достоинство и одновременно простота, свойственная сельским жителям. Здесь художником запечатлена повседневная жизнь обычной молодой семьи, и представление на фоне орнаментального текемета неслучайно, ведь каждая женщина еще в ту пору могла сама изготовить подобное изделие, что считалось обычным явлением.

Практически аналогично построена картина «Мелодия» (1968) Евгения Умыскова, где практически весь фон и пол картины снова занимает орнаментированная кошма; мягкий, пастельно решенный цвет, которой словно вселенской любовью объединяет семейство в единое. Бабушка со снохой и внуком изображены сидящими справа, а молодой отец семейства акцентирован контрастным пятном и изображен сидящим в традиционной позе. Именно орнамент, на наш взгляд, дал повод художнику назвать картину «Мелодия», мягкие переливы которого словно музыка степей — неизменный спутник казахов.

Орнамент играет значимую роль и в сюжетных композициях. Так, орнамент — неизменный спутник и своеобразный «документатор» творчества самобытного художника Нурлана Килибаева. Практически все его портреты сопровождаются традиционными узорами, органично вплетаясь в повествование. К примеру, композиция «Жеты казына» (2016), где изображены семь богатств настоящего джигита: умная жена, быстроногий скакун, охотничий беркут, преданный пес, ружье, капкан и казан. Как мы видим, орнамент отражен не только в декоре костюма главных героев, но по типу арабески «развивается» снизу вверх, словно стремится покрыть все пространство картины. Если обратиться к символике арабескового узора как такового, который осмысливается в качестве связующих нитей трех миров — Нижнего, Среднего и Верхнего (аналог мирового древа), то здесь художник так своеобразно попытался отразить желание любого джигита, его молитвы и обращение к Всевышнему Тенгри о даровании ему этих богатств.

С этой работой, в плане использования арабескового узора, но неизменно в казахском стиле представлена композиция «Кездесу» (2016) — встреча двух влюбленных, где орнамент как мелодия любви обволакивает героев и погружает зрителя вместе с ними дымку Тайны Мироздания. В рассматриваемом ракурсе привлекают и портреты художника, в основной массе женские. Каждый женский образ Нурлана Килибаева неизменно возведен в ранг возвышенного поэтического, он изображает наших современниц как прекрасных сказочных принцесс и не менее обворожительных степных

воительниц прошлого. И это не удивительно, ведь миф питает сознание людей, живущих в мире вечных ценностей — любви и гармонии.

Союз орнамента и животных мы видим и в работах не менее известного художника Серика Тайнова, в таких работах как «Символ плодородия» (2006) и «Кочевник» (2006). Орнамент и свойственная ему декоративность становятся главными акцентами в обеих картинах. В первой изображен кошкар, переданный в массе в виде традиционного волнообразного мотива су и геометрических спиралевидных завитков. Во второй картине сам кочевник и его конь представлены как целостные орнаментальные мотивы, решенные в гармоничном единстве геометрических элементов и рогообразных завитков. Яркий колорит картин тяготеет к цветовой символике традиционного казахского искусства.

Главным становится орнамент в творчестве и Натальи Баженовой — талантливой художницы и искусствоведа одновременно. Это такие работы как «Взгляд из прошлого» (2007) и «Стержень мироздания» (2007). Обе работы выполнены в технике чия, однако практически монохромно — лишь в противопоставлении двух контрастов — темного и светлого. В обеих работах изображено Мировое древо, в одном случае его ветви, как два крыла птицы, взмывают вверх, в другом оно изображено уравновешенно статично, цементируя свою суть — стержень.

В технике құрақ плодотворно с орнаментом работает следующая известная художница — Нурия Бикинеева. Это такие ее работы, как «Диалог контрастов» (2006), «Виток» (2006) и «Золотое руно» (2006). Технически сложно воспроизводимый в этой технике завиток не сжимает творческую потенцию художницы, а, наоборот, позволил ей выразить основной смысл композиций. В одном случае извечный диалог разного (мужского и женского, белого и черного, света и тьмы), в другом — витков жизни, событий и т.д., в третьем — золотого руна, символа богатства и благоденствия.

Целую оду казахскому орнаменту посвятила Нелли Бубэ — одна из знаковых фигур казахстанского искусства сегодняшнего дня. Ее картины «Түйе табан», «Сыңар мүйіз», «Қолтық ою», «Бөкен мүйіз», «Тоғыз төбе», «Гул», «Қарға тұяқ», «Арқар мүйіз», «Қошқар мүйіз» и «Сынық мүйіз» созданы в смешанной технике в 2006 году. Весь набор элементов-узоров по большому счету составляют основной фундамент казахской орнаментальной системы, где каждый из них представляет собой емкий знак-символ. Наверное, поэтому художница их изображает отдельно каждый, но и помещает их в поле многогранника, тем самым подчеркивая их фундаментальность в мировоззрении казахов. О творчестве Нелли Бубэ искусствоведы пишут: орнаментальные мотивы проявляются и в композиционном построении, и в характерной рефренности — использовании раппорта, и в осознанном упрощении изображения или сведении его к знаку-символу. Орнамент может быть центром композиции или вспомогательным элементом, но всегда несет в себе энергетический посыл благопожеланий [16].

Таким образом, исследование роли орнамента как изобразительной формы коммуникации в современном художественном пространстве на примере различных жанров современной казахстанской живописи и декоративно-прикладного искусства позволяет нам утверждать, что он (орнамент), как и раньше, играет важную роль в процессах коммуникации, между художником и реципиентом. То есть он может быть и субъектом повествования, и его объектом. При этом орнамент способен репрезентировать разные культурные смыслы, порой самые разные и неоднозначные, становясь «отпечатком культурного языка эпохи и личности своего создателя» [3].

#### Список использованных источников и литературы

1. Аванесов С. С. Что можно назвать визуальной семиотикой? // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЕНМА. Journal of Visual Semiotics). — 2014. — Вып. 1 (1). — С. 10–22.
2. Шалабаева Г. К. Космос казахского орнамента: традиции национального орнамента в изобразительном искусстве Казахстана. — Алматы, 2008. — 200 с.
3. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. СПб.: Академический проект, 2002. — 543 с.
4. Водонос Е. Рецензия на книгу Л. Мочалова «Три века русского натюрморта» // Искусствознание. — 2013. — С. 565–573.
5. Мочалов Л. Три века русского натюрморта. — М.: Белый город, 2012. — 514 с.
6. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства: учебное пособие. — Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. — 156 с.

7. Резникова Е. И. Эволюция казахстанского натюрморта на примере коллекции Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева // Вопросы музеологии. — 2021. — № 12 (2). — С. 238–256. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.207>.
8. Мейерхольд В. Э. Из писем о театре // Весы. — 1907. — № 6. — С. 95.
9. История казахского искусства. Том 3: Искусство Казахстана нового и новейшего времени. — Алматы, 2009. — 896 с.
10. Пушина Н. И., Маханькова П. Ю. Семиотика натюрморта в пространстве художественного текста (на примере произведений С. Моэма «Луна и грош», «Рождественские каникулы») // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и философия». — 2015. — № 3. — С. 136–144.
11. Донская-Хилько В., Хилько Г. Семиотика портрета. Курс семиотики портрета и Нью. — М., 2019. — 320 с.
12. Личман Е. Ю., Каирова М. К. Художественные средства создания портрета в литературе и живописи Казахстана середины XX в. // Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. Серия Филология. — 2022. — № 141 (4). С. 106–118.
13. «Сказка» Марии Лизогуб — как художница обошла строгие каноны соцреализма. URL: <https://toppress.kz/article/skazka-marii-lizogub-kak-hudozhnica-oboshla-strogiie-kanoni-socrealizma> (дата обращения: 12.06.2023).
14. Григорьева Д. А. Семиотический подход к исследованию предметного мира в искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2016. — № 6. — С. 755–764.
15. Резникова Е. Я закрыла глаза, чтобы увидеть (материал О. Власенко). URL: [https://inbusiness.kz/ru/stop\\_cadre/ya-zakryla-glaza-chtoby-videt](https://inbusiness.kz/ru/stop_cadre/ya-zakryla-glaza-chtoby-videt) (дата обращения: 12.06.2023).
16. Резникова Е. Художественный мир Нелли Бубэ. URL: <https://nomadmgz.kz/index.php/iskusstvo/151-khudozhestvennyj-mir-nelli-bube> (дата обращения: 12.06.2023).

**Сведения об авторе:** *Шайгозова Ж. Н.*, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор Казахского национального педагогического университета им. Абая, член Национального комитета по охране нематериального культурного наследия Казахстана при Национальной комиссии Республики Казахстан по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО, г. Алматы, Казахстан