

**М.М. Келсинбек<sup>1</sup>, Д.С. Шарипова<sup>2</sup>, Л.Д. Мусабекова<sup>3</sup>**

<sup>1,2</sup>Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова, Алматы, Казахстан

<sup>3</sup>Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова,  
Алматы, Казахстан

E-mail: <sup>1</sup>moldir\_18-95@mail.ru, <sup>2</sup>dilyarazam@mail.ru, <sup>3</sup>al-laura@mail.ru

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-8614-8812, <sup>2</sup>0000-0002-8432-7339, <sup>3</sup>0009-0001-6158-6135

## **ОБРАЗЫ КОБЫЗА, БАЛБАЛОВ И КУЛПЫТАСОВ В РАМКАХ ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕПТА ИНОБЫТИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА**

**Аннотация.** Статья посвящена процессам отражения феномена сакрального в современной живописи и графике Казахстана. Предметом изучения стала тема инобытия. Наше внимание было сфокусировано на объектах, которые в тюркской космологии занимают пограничное положение между обыденным и сакральными мирами – кобызе, балбалах и кулпытасах. Актуальность статьи связана с общей тенденцией в различных гуманитарных науках, связанной с переключением внимания от антропоцентризма к объект-центричной точке зрения. Изучение предметного кода жанровой и исторической живописи было сопряжено с анализом приемов, к которым прибегают авторы, их стилистических предпочтений, особенностей образного воплощения предметов, раскрытием символики и функций вещей в пространстве картины. Рассмотрены использование приема остранения и отхода от реалистического дискурса к импрессионистической и кубистической стилистике. Отмечено, что наряду с воссозданием мифопоэтической картины мира современные авторы через предметный мир кодируют свою позицию и восприятие ценностной иерархии и нацелены на активное взаимодействие со зрителем, передачу эмоциональных переживаний и размышлений. В русле исследований памяти высвечивается значимость визуальных образов вещного мира номадов, которые становятся коммеморативными образами, приближающими современного зрителя к глубокому познанию прошлого своей страны.

**Благодарности:** Исследование выполнено в рамках грантового проекта АР 14871030 «Феномен интермедийности в современной культуре Казахстана. Теоретические основы и художественные практики».

**Ключевые слова:** живопись, графика, кобыз, балбал, кулпытас, предметный код, инобытие, память.

**М.М. Келсинбек<sup>1</sup>, Д.С. Шарипова<sup>2</sup>, Л.Д. Мусабекова<sup>3</sup>**

<sup>1,2</sup>М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, Алматы, Қазақстан

<sup>3</sup>Т.Қ.Жұргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан

E-mail: <sup>1</sup>moldir\_18-95@mail.ru, <sup>2</sup>dilyarazam@mail.ru, <sup>3</sup>al-laura@mail.ru

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-8614-8812, <sup>2</sup>0000-0002-8432-7339, <sup>3</sup>0009-0001-6158-6135

## **Заманауи Қазақстан өнеріндегі кобыз, балбал және кулпытас бейнелерінің киелі концепция аясында жүзеге асырылуы**

**Аңдатпа.** Мақала заманауи Қазақстан кескіндемесі мен графикасындағы киелі феноменді бейнелеу үдерістеріне арналған. Зерттеу пәні түркі космологиясындағы қарапайым және киелі әлемдерге жататын – кобыз, балбалдар мен кулпытасстар сынды шекаралық позициядағы нысандарға бағытталған. Мақаланың өзектілігі антропоцентризмнен объектілік көзқарасқа ауысумен байланысты әртүрлі

гуманитарлық ғылымдардағы жалпы тенденциямен байланысты. Жанрлық және тарихи кескіндеменің пәндік кодын зерттеу авторлар жүгінген әдістерді, олардың стилистикалық қалауларын, объектілерді көркем бейнелеу ерекшеліктерін, кескіндеме кеңістігіндегі заттардың символикасы мен функцияларын ашумен байланысты болды. Реалистік дискурстан импрессионистік және кубистік стильге көшу және кету әдісін қолдану қарастырылады. Әлемнің мифопоэтикалық бейнесін қайта құрумен қатар, қазіргі авторлар объективті әлем арқылы өздерінің ұстанымдары мен құндылық иерархиясын қабылдауға және көрерменмен белсенді өзара әрекеттесуге, эмоционалды тәжірибелер мен ойларды жеткізуге бағытталған. Жадты зерттеу бағыты арқылы, қазіргі көрерменді өз елінің өткенін терең тануға жақындататын, коммеморативті бейнелерге айналатын, көшпенділердің заттық әлемінің визуалды бейнелерінің маңыздылығын көрсетеді.

**Алғыс:** Зерттеу АР 14871030 «Қазіргі Қазақстан мәдениетіндегі интермедиялдық феномені. Теориялық негіздері мен көркемдік тәжірибелері» атты гранттық жобасы аясында дайындалды.

**Кілт сөздер:** кескіндеме, графика, кобыз, балбал, құлпытас, пәндік код, киелі, жады

**M.M. Kelsinbek<sup>1</sup>, D.S. Sharipova<sup>2</sup>, L.D. Mussabekova<sup>3</sup>**

<sup>1,2</sup>M.O. Auezov Institute of literature and art, Almaty, Kazakhstan

<sup>3</sup>Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan

E-mail: <sup>1</sup>moldir\_18-95@mail.ru, <sup>2</sup>dilyarazam@mail.ru, <sup>3</sup>al-laura@mail.ru

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-8614-8812, <sup>2</sup>0000-0002-8432-7339, <sup>3</sup>0009-0001-6158-6135

## **Images of kobyz, balbal and kulpytas in the framework of embodiment of the concept of otherness in contemporary art of Kazakhstan**

**Abstract.** The article is devoted to the processes of reflection of the phenomenon of sacral in contemporary painting and graphics of Kazakhstan. The subject of the study is the theme of otherness as one of the objects that in Turkic cosmology occupy a borderline position between the ordinary and sacral worlds - kobyz, balbals and kulpytas. The relevance of the article is connected with the general trend in various humanities related to the shift of attention from anthropocentrism to the object-centered point of view. The study of the object code of genre and historical painting was associated with the analysis of the techniques used by the authors, their stylistic preferences, peculiarities of figurative embodiment of objects, disclosure of symbolism and functions of things in the space of the picture. The use of defamiliarization techniques and the shift from realist discourse to impressionist and cubist stylistics are considered. It is noted that along with recreating the mythopoetic worldview modern authors encode their position and perception of value hierarchy through the object world and aim at active interaction with the viewer, transmission of emotional experiences and reflections. In the context of memory studies, the significance of visual images of the nomadic world of things is highlighted, which become commemorative images that bring the modern viewer closer to a deep knowledge of the past of his country.

**Acknowledgments:** The research was carried out within the framework of the grant project AP 14871030 «The phenomenon of intermediality in the modern culture of Kazakhstan. Theoretical foundations and artistic practices».

**Keywords:** painting, graphics, kobyz, balbal, kulpytas, subject code, otherness, memory

### **1. Введение**

В этой статье мы исследуем процесс актуализации сакральных ценностей тюркского мира, охвативший разные области современного искусства Казахстана. После обретения независимости вновь на повестку дня выносятся вопросы, связанные с феноменом сакрального, с «высшей, священной реальностью, без которой невозможно существование человеческого общества» (Элиаде, 1994: 18). Мы рассмотрим образы кобыза, балбалов и кулпытасов в живописи и графике Казахстана

2000-2020-х годов. Выбор предметов был связан с появлением большого количества работ на тему инобытия как неотъемлемой части тюркской картины мира, которая в первую очередь раскрывается с помощью перечисленных артефактов. Как и сто лет назад, «вещь завладела умами философов и воображением художников, когда произошло стремительное обесценивание “выговоренных” истин, на каком бы языке, умозрительном или образном, они ни “выговаривались”» (Батракова, 1984: 74).

Помимо этого, кобыз как священный музыкальный инструмент, каменные антропоморфные изваяния древних тюрков и продолжающие их традицию надгробные стелы тюркских некрополей, которые почитаются как святыни, связанные с духами предков, можно отнести к местам памяти, транслирующим знания о прошлом потомкам.

Актуальность статьи связана и с общей тенденцией в гуманитарных науках – социологии науки и технологий (STS), философии, антропологии, направленной на переключение внимания от антропоцентризма к изучению вещей, «материальный поворот», «объект-центричная перспектива в социологии, которая пришла на смену антропо(социо)центричному взгляду, придала иную конфигурацию картине мира, будучи представленной «глазами вещей» (Баранов, 2015:17), их «социальной агентивности», способности воздействовать на социальные действия людей (Gell, 1998).

Е. Васильева определяет в качестве главного условия концептуализации любой повседневной вещи контекст ее пребывания: «Представление вещи как объекта – это идеологическая позиция. Смысл контекстуальных изменений хорошо известен, в частности в проектах Fluxus, когда обыденные предметы (раковина, стол, стул) меняли свое значение, попадая в контекст музея, выставки или перформанса» (Васильева, 2022). Причины, по которым современные мастера выбирают сакральные объекты, смысловое наполнение и функции этих образов, уходящих от очевидной иллюстративности или же показа примет казахского быта и архитектурных видов, а также нацеленность художников на активную коммуникацию со зрителем требуют самого пристального внимания со стороны научной общественности.

## **2. Материалы и методы**

### **2.1 Материалы исследования**

Исследование воплощения сакральных предметов в живописи предполагает комплексный подход, ориентирующийся на разные методологические принципы. Для изучения бытия вещей в бытовой и исторической живописи были использованы искусствоведческие методы, связанные с формальными штудиями, выявлением стилистических характеристик самого живописного произведения, а также раскрытием всей глубины его смыслового содержания.

Материалом статьи станут живописные произведения мастеров современной казахской живописи и графики, посвященные кобызу, балбалам и кулпытасам. Большой фактологический материал был почерпнут из исследований, посвященных кобызу и его использованию в шаманских обрядах (Джансеитова, 2013, Наумова, 2006, Шарипбаева, 2020, Junussova Utegalieva, 2024), трудов по археологии Казахстана (Ажигали, 2002, Ермоленко, 2004).

## 2.2 Методы исследования

Семиотический подход позволяет рассмотреть избранные объекты как артефакты культуры, выступающие в знаковой функции, т.е. в качестве предметных кодов традиционной картины мира, отражая социокультурные ценности народа Казахстана.

В гуманитарных науках наряду с языком как знаковой системой активно используется понятие кода. Определение границ феномена вещи в культуре невозможно без ясного понимания термина кода и наполнения этого понятия конкретным и точным содержанием, которое мы находим в лингвокультурологии, в частности в трудах В.В. Красных, связанных с выявлением национально-культурной составляющей любого дискурса, где дана четкая классификация кодов и культурный код обозначен как «сетка», которую культура «набрасывает» на окружающий мир, членит, категоризует, структурирует и оценивает его» (Красных, 2003: 297).

В статье мы обращаемся к теории русского формализма. Для понимания новой оптики, применяемой по отношению к изображению вещей в современном искусстве, точкой отсчета стал термин остранения В.Б. Шкловского, который обозначает сумму приемов, с помощью которых автор сбивает читателя или зрителя с привычных «рельсов» восприятия, описывает вещь как увиденную впервые, достигая намеченной цели – «создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания» (Шкловский, 1983:19).

Столь же важным для нас становится термин «места памяти», активно применяемый в Memory Studies, подразумевающий символические пункты, триггеры, позволяющие гражданам ощутить себя членами единого коллектива. К ним принадлежат музеи, архивы, коллекции, праздники, годовщины, храмы, монументы. Как определил Нора, «все эти ценности в себе – свидетели другой эпохи, иллюзии вечности» (Нора, 1999: 28).

Для погружения в особенности постижения вещей в современной культуре были использованы новые оптики социологического и антропологического знания, в частности, «материальный поворот», предполагающий самоценность вещи, ее способность воздействовать на социальное поведение людей.

## 3. Обсуждение

Отражение темы сакральных инструментов и памятников в живописи Казахстана советского периода – это малое количество произведений, которые можно пересчитать по пальцам. Эти образы имели глубокую символическую подоплеку, религиозные коннотации, отсылая к совершенно иному духовному пласту, древнему степному знанию. В рамках советского общества такие ориентиры подрывали идеологические основы и были опасны для режима.

История кобыза в этот период отражает отношение властных структур к магическому, ритуальному инструменту: «Велась активная борьба «прогрессивно настроенной» интеллигенции с любыми «религиозными пережитками»: кылкобыз и его традиция были обречены на вымирание. Изначально исполнительство на кылкобызе было только сольное и авторско-импровизационное. Кобызисты, не оставлявшие исконного казахского репертуара, как и другие представители этномузыки, подвергались гонениям» (Шарипбаева, 2020).

Не случайно, в 1937 году, когда во всех национальных республиках инспирировались серии, демонстрирующие контраст между старым бытом, полным мрака и угнетения, и новой светлой советской жизнью, основоположник туркменской живописи Б. Нурали в качестве картины о старом быте показал темное пространство юрты, в котором мы видим музыкантов, играющих на дутаре и гиджаке (родственный кобызу струнный смычковый инструмент). Таким образом, не фигура карикатурного и злобного муллы, изображенного, к примеру, у А.Кастеева, а более древняя духовная традиция, глубокий религиозный экстаз, рожденный слушанием народной музыки, были воспроизведены как мощная сила, противостоящая новому порядку.

Приметой национального своеобразия культуры в казахской живописи стала домбра, хотя ее изображение чаще всего воспринималось неким этнографическим украшением, декоративной орнаментальной вещью соцреалистической жанровой картины. Исключением стало хорошо известное произведение А.М. Черкасского «Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова» (1946), в котором инструмент, к которому с необыкновенной нежностью прикасается Дина Нурпеисова, словно лелея его, как ребенка, преобразуется в значимую деталь, с помощью которой высвечивается и натура великой музыкантши, и ее отношение к творчеству, и само восприятие музыки как таинства рождения. Это полотно писалось с фотографии, художник в точности повторил композиционную схему снимка, но этот жест и величественный горный пейзаж за спиной героев полотна преобразили картину, отчетливо выявив главное: мы видим не просто видных деятелей, вышедших из народа, перед нами сидят титаны, провидцы, действия и произведения которых далеки от повседневной логики и мелкой суеты будничной жизни.

Домбра стала излюбленным персонажем натюрмортов «шестидесятников», утверждавших через изображения вещей традиционной культуры свою национальную идентичность, стремясь репрезентировать прошлое своей страны не как темный период, а время удивительных духовно-культурных достижений. Национальный менталитет, казахский характер демонстрировались уже не через образы героев, а образы вещей. Натюрморты с предметами национальной культуры Т. Абуова стали этому классическим подтверждением.

В период перестройки место домбры прочно занял кобыз, признание его мистических функций привело к резкому обновлению восприятия народных инструментов. У А.Сыдыханова знак Коркыт Ата в одноименной картине 1992 года становился кирпичиком для сложения новой архитектуры национального самосознания.

Сегодня музыковеды подчеркивают важность популяризации и совершенствования древнего инструмента, выявляя вклад современных исполнителей «в получении более модернизированной версии прима-кобыза, а также мотивацию мастеров, работающих над изготовлением классических образцов и стремящихся достичь совершенства» (Junussova Utegaliyeva, 2024).

В живописи и графике кобыз вместе с верблюдицей Желмая используются как атрибуты Коркыта, легендарного шамана-баксы, жырау, кюйши, искавшего бессмертия.

В наполненных цветом листах А. Сас, которые мы рассматриваем именно как живописные образцы, изображение крылатой верблюдицы отсылает к способности шаманов возноситься в верхний мир божеств. Огромное низкое небо расстилается перед зрителем, приближаясь к нам вплотную. Благодаря весомости самой фигуры Желмаи призрачная голубая высь Тенгри трансформируется в плотную субстанцию, имеющую вес, тяжесть, обретая тем самым реальность и доступность для верующих.

Особенностью казахского шаманства было то, что «баксы призывал своих духов-помощников, играя на кобызе, а не на бубне, распространенном у шаманов Сибири и оседлых народов Средней Азии (Наумова, 2006: 78). Изображение кобыза в этой же серии иллюстраций «Легенды древнего Казахстана» отличается подробностью, внимание к каждой детали, будь то зеркальце, колокольчики и бляхи, установленные в чаше для отпугивания злых духов. Вновь избран описанный выше принцип. Музыкальный инструмент, пребывающий в безднах тюркского Космоса, обладает всеми качествами рукотворной вещи с определенной текстурой, четкими простыми формами, внушительным размером. Доверие к предмету, почти тактильное его восприятие позволяют и верить в реальность инобытия, в крохотных демонов-албасты, выющихся рядом с кобызом.

Наивное, сказочно-мифологическое прочтение образа кобыза демонстрирует нам живопись К. Аскаророва и С. Альжанова. К. Аскароров использует метафору летучего кобыза, представляя в своем живописном фэнтези кобыз огромным небесным кораблем, отплытия которого ждет весь аул.

Для художников важно показать мир глазами ребенка, незамутненным ни грузом житейского опыта, ни канонами изображения классической живописи, открыть его зрителю в первоначальной чистоте, свежести и яркости. Мастера обращаются к будничному, для них кобыз – обязательный элемент быта казаха, – однако, используя подобный бытовой антураж они создают поэтические произведения, наполненные глубинным смыслом. Оба автора осознают себя находящимися в мире конкретных вещей отсюда, – огромное внимание уделяется описанию предметов, раскрытию их образной сути. Эта черта определяет и их стилистическую манеру, которую можно обозначить как примитивистскую.

Примитивизм является сознательной, хорошо продуманной игрой профессионала в самодеятельного художника. Мы видим широкое использование искусства примитивов (древних внеевропейских цивилизаций, первобытное, народное искусство, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское искусство, искусство душевнобольных, и, наконец, творчество самоучек, ориентирующееся на «ученое» искусство). Именно ориентируясь на примитив, они достигают того, что в их творчестве явственно ощущается «отпечаток глубинных бессознательных структур, заложенных в каждом человеке и обнаруживающих себя в благоприятных условиях, когда на них не давит следование обязательным нормам и образцам» (Богемская, 1992: 8).

С. Альжанов копирует незамутненное канонами и правилами мышление наивного художника, его любовь к красоте и значимости изделий прикладного искусства, активное стремление показать их, как на витрине, расположить удобно и в лучшем

ракурсе. Каждый изображенный предмет традиционного казахского искусства описан с восторженным вниманием к его узорам, композиции, цветовой полифонии. Наряду с плоскостностью, фронтальностью, симметрией в решении пространства мы замечаем важнейшую черту, характерную для примитивизма, – акцентирование вещности, рукотворности мира, в котором висящий шапан и юноша, играющий на кобызе, равнозначны и входят в общий список перечисляемых предметов.

Достижение иллюзорной подлинности, выписывание каждого предмета в обычной юрте у С. Альжанова (источником послужило фото Н. Ордэ «Семиреченская область. Казах-музыкант. Виртуоз», 1880) или в фантастической картине А. Куатова с гиперболизированными дойной верблюдицей и кобызом в крошечном мире людей соединяется с открытой условностью, игрой в миф. Только у С. Альжанова путь к мифу идет через одинокую фигуру музыканта в неподвижном пространстве юрты, у К. Аскарлова, наоборот, зритель оказывается свидетелем шумных аульских сценок, главной из которых является извлечение из-под верблюдицы огромного кобыза, наполненного ее молоком. Игрушечные люди А. Куатова и нарядные вещи, заполняющие юрту у С. Альжанова, становятся полноправными участниками зрелища, получения небесной благодати *құт* от сакрального инструмента или божественного животного, дарующего счастье дому и наполняющего соками жизни растрескавшуюся землю. Оба автора уподобляются мастерам бриколажа, описанных К. Леви-Строссом, которые творят миф или провозглашают высокие истины, используя подручные средства (Леви-Стросс, 1994: 26). Коммуникация со зрителем происходит благодаря эмпатии, внутреннему озарению. Для примитивизма характерно, что мифологический сюжет получения благодати особенно тесно переплетается с происходящим в реальности, и сама обыденная жизнь благодаря обилию (у С. Альжанова) и невиданным размерам предметов (у А. Куатова) «разбухает», с трудом помещаясь в пространство холста. Эта избыточность, свойство, присущее наивным, самодеятельным художникам, приближает вещь как главенствующее начало к зрителю. Мы воспринимаем ее в первозданной чистоте как единственный, неповторимый, обладающий «аурой» ритуальный предмет, ибо «уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свою начальную потребительную стоимость» (Беньямин, 1996: 26).

В ситуации военных конфликтов, экономических кризисов, масштабных сдвигов, связанных с новыми медиа, в потоке неопределенности, отсутствии готовых решений, возникает тяга к ясным, понятным, определенным вещам, к традиционному порядку, к изначальным основам. Это не просто поворот к архаике, к ритуалам и традиционным ценностям. Активное обращение к магическим вещам, выявление сакральных смыслов в повседневности позволяет преодолеть фейки и симулякры современного общества, нащупать твердую почву под ногами. По мысли М. Бодрийера, только такие магические вещи, не являясь товаром, не участвуя в системе обмена, сохраняют подлинность существования современного человека в мире симулякров (Бодрийер, 2006: 7). Художники стремятся передать зрителю это ощущение подлинности ритуальных предметов при всеобщей виртуализации,

ориентире на сущее, а не мнимое. Предметный код становится хранителем мистического, природной сути.

Именно предмет, вещный образ произведения является точкой опоры, на которой основана подлинность показанного в полотне «Жырау» (2010) чуда, когда музыка воспаряет ввысь, преображая обыденность. Музыкант трактован К. Ажибековым иначе. Это молодой воин, полный сил и уверенности в себе. Игра на кобызе для него становится продолжением его ратных дел, защиты ценностей своего народа. Сам квадратный формат полотна дает ощущение устойчивой и масштабной, почти скульптурной фигуры, которая занимает все пространство, властвуя и над землей, и над небом.

Декоративный кубизм, к которому прибегает автор, акцентирует внимание на самом предмете, а также приводит к нарушению четкого пространственного порядка. Кобыз, оставаясь реальным и узнаваемым, в верхней своей части воспринимается как геометрическая абстракция. Условность живописного языка настраивает на концептуальный лад, позволяет перенестись из мира видимостей в мир сущностей, умоглядных идей, которые удивительно гармонично соответствуют музыке кобыза. В то же время цветные многоугольники, на которые дробит форму художник, делают ее более подвижной, одушевляют ее. Парадоксально, но кобыз воспринимается как живое существо именно благодаря абстракции, через нее мы постигаем плотность и мощь самого инструмента. Художник пишет кобыз, усиливая его материальность и вещественность. Коричневый цвет земли соединяется у К.Ажибекова с синим, цветом неба, цветом Тенгри. Благодаря кобызу музыкант преодолевает грани миров, устремляясь духом в высший тенгрианский мир божеств, постигая истины, которые и даруют ему чувство всесильности. Коричневый соотносится и с определением «Қоңыр» – именно так обозначается мощный и спокойный звук кобыза.

К. Ажибеков продолжает разрабатывать в последующих работах тему жырау, сала с кобызом, уточняя композицию и колористический строй. В картине «Мотив мечты» небесные холодные цвета начинают превалировать, словно герой уже добрался до недостижимых для обыденного сознания вершин, на которых царит сине-зеленое мерцание.

Отметим, что рассмотренные работы можно считать подготовительным этапом к масштабным произведениям автора на исторические темы (Е. Толепбай, К. Ажибеков. Триптих «Мәңгілік ел», 2011), в которых получили свое развернутое воплощение культурные коды нации. Большая композиция триптиха требовала презентации разных этапов казахской истории. Через предметы, сразу же раскрывая личность и судьбу каждого персонажа, к примеру, историю Коркыта, художники смогли соединить эти различные исторические моменты воедино.

Если у К. Ажибекова кобыз и сам музыкант – равноправные фигуры, то у Б. Бурдесбекова предмет уже полностью превалирует в картине («Кобыз», 2021), отказывая антропному образу в первенстве и значимости.

Б. Бурдесбеков начинал свой творческий путь как акварелист и сегодня, обратившись к живописи, использует акварельную манеру, эскизность, незаконченность для создания единого полнокровного образа.

Ничто не отвлекает зрителя от инструмента. Образ женщины, играющей на кобызе, растворяется в мареве мазков, цветowych пятен. Трудно выявить и жанр картины. В ней соседствует портрет играющей на кобызе, изображение самого инструмента и пейзаж. Однако здесь нет лика, предмет – головной убор женщины – заменяет героиню, происходит метонимический перенос с человека на его одеяние.

Особое место играет свет. Автор неожиданно акцентирует материальность света, из которого лепит фигуру, демонстрирует нам светящуюся массу, на фоне которой полусфера – резонатор кобыза – обретает особую глубину, воспринимаясь как загадочное, темное пространство полой чаши, в которой рождаются образы и звуки: «в слове «кобыз», (корень коп означает «пустой, полый») он может относиться не только к самому инструменту, но и к звуку, т.е. к характеристике звука, издаваемого пустым, полным предметом, а точнее – к акустической характеристике звучания» (Джансеитова, 2013). Художник наглядно, через сопоставление темных и световых форм демонстрирует, что в мире зыбких образов и подвижной красочной материи только вещь, ее «нутро» становится связующей нитью с происхождением звука и самого бытия.

Если в верхней части всё тонет в серебристом сиянии, в нижней – главенствуют темно-коричневые цвета земли и цвет древесины, из которой сделан кобыз. Обычно этот инструмент создавался именно из цельного куска, чтобы, по поверьям, душа растения переходила в него. Художник на сопоставлении масс темного и светлого отображает соединение разных уровней космогонии: мира земного и мира духов.

Небольшие детали полотна также помогают приблизиться к пониманию ритуального контекста полотна. На шаманском кобызе внутри чаши-ковша и на головке подвешивались металлические кованые пластинки или перья филина от слеза. Именно такой кобыз держит героиня полотна. Кобыз был необходимым инструментом для баксы, переносящий их в мир духов, с помощью которых они могли излечить больного, помочь роженицам, предсказывать события и т.д. Существует версия, что женщины-баксы редко использовали кобыз, ограничиваясь посохом-асатаяком (Наумова, 2006: 80). Однако в картине Б. Бурдесбекова сакральный характер представленного зрителю зрелища не вызывает сомнений. Исполнение кобызисткой показано как погружение в мистическое сознание, как картина магической практики баксы, разворачиваемая перед зрителем с помощью выбора определенных пластических средств и особого решения образа, уходящего от конкретики, вбирающего тем самым в себя множество ликов, объединенных общим атрибутом. Это и жырау, и күйши, и баксы, и даже сонм духов предков, которых шаман призывал к себе с помощью кобыза.

Свободная, эскизная манера автора помогает ощутить значимость этого ритуального момента. Импрессионистическая манера позволяет поймать мгновение, абсолютизировать его на картине. Исполнение на кобызе мелодии лишено той оцепенелости, которой грешат многие картины с изображением Коркыта и других жырау. Статика здесь преобразуется в динамичный вихрь, демонстрируя преобразование пространства во время камлания баксы, переход на другие его уровни.

В полотне А. Баяндина «Коркыт» мы также видим вихреобразные мазки, резкие их столкновения, пересечения. Подвижное красочное пространство, окутывающее героя, можно трактовать как речной поток. По легенде, Коркыт, не найдя бессмертный край, возвращается на родину и, расстелив ковёр у реки Сырдарья, начинает играть. В то же время живописная поверхность, организованная вокруг кобыза Коркыта, овеществляет процесс музыки – через сам красочный слой прорывается мгновение, когда звуки, извлеченные из кобыза, нахлынули, как вода, на Коркыта и льются из инструмента. Вещность заменяет умозрительные идеи, которые указывают на абстрактные понятия духовного преображения, бессмертия, символизируют пророческий статус творца, уникальность его деятельности. Обращение к вещи как новый художественный прием обогащает живописный нарратив, раскрывая в нем множество глубинных пластов.

На примерах живописных интерпретаций образов кобызистов мы можем выявить характерную для современной казахской живописи тенденцию к динамизму. Героические персонажи эпоса, истории, культовые герои изображаются в акварельной, подвижной манере. Художники рассыпают на холсте цветные мазки и пятна или активно используют потеки краски. Таким образом, в них переплетаются узнаваемый образ, фигуративность, сохранение внешних параметров реального предмета и абстракция, экспрессивная работа с цветом и фактурами. Этот художественный прием можно отнести к остранению, разрушению привычного образа, видоизменению привычного визуального нарратива в жанровой живописи. Картина на бытовую тему, написанная в традициях реализма с изображением привычных предметов быта благодаря такой живописной технике, преобразуется в некое необычное действие, происходит сдвиг формы, приводящий и к сдвигу содержания, к которому не готов зритель. Автоматизм восприятия, бездумное считывание этикеток под картиной уже не работают, и понимание картины требует долгой интеллектуальной и эмоциональной работы. Остранение, по мысли В.Б. Шкловского, отличает подлинное искусство, в котором мы можем найти «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен» (Шкловский, 1983: 19).

Остранение мы можем обнаружить не только в произведениях, в которых важную роль играют такие мифологические образы как Коркыт, но и в портретах наших современников. Примером такой работы, стал портрет музыканта с кобызом и наушниками («Новая мелодия», 2018) А. Нургожаева. Остранение здесь заключается в гиперболизированной пластике объемов, которым тесно в пределах картины. Мы уже писали о воздействии монументальных работ Д. Сикейроса и манги на казахского художника. В частности, было отмечено, что «манга и аниме определяются самими создателями как карикатура, усиление определённых эмоциональных эффектов, которые в системе этих жанров выглядят абсолютно естественными» (Шарипова, Кобжанова, 2021). Огромные, словно выпирающие из пространства холста ноги героя сбивают зрителя с нормального русла восприятия, усиливают особость, странность героя. Резкий контраст внутренней сосредоточенности ушедшего в себя молодого человека с пластической агрессией его фигуры, вторжением в зрительское

пространство вновь создают эффект остранения, доказывающий умение молодого мастера показать привычные вещи в совершенно другом ракурсе.

Эту картину нельзя отнести к типу портретов-собеседований с посетителем галереи или музея, столь распространенных в современной казахской живописи. Герой полотна не только не смотрит, наоборот, он закрывается от зрителя, отвергает любой намек на контакт, замыкается в себе. Даже эти гиперболизированные, агрессивно выступающие ноги близки скрещенным рукам на портретах романтического периода, в которых личность демонстративно отказывается играть на зрителя, уходя в свой собственный мир. Кинесическими средствами – через позу и жесты, жесткое выражение лица молодого музыканта, через его напряженное вслушивание в музыку А. Нургожаев акцентирует особое, экзистенциальное состояние своего героя, внутреннюю борьбу и переживания. Однако для полной психологической характеристики героя живописец обращается именно к предмету – кобызу. Предмет является сопричастным внутреннему состоянию портретируемого, сливается с ним, становится его истинным ликом, подлинным портретом. «Материальный поворот» в гуманитарных знаниях предоставляет методологию для приближения к менталитету, социальной жизни, сложным взаимоотношениям современного человека с окружающим его техническим оснащением, выдвигая новую возможность для понимания человеческого через вещное, ведь сами предметы наделяются «агентивностью», субъектностью, способностью воздействовать на людей и выступать медиаторами их социальной активности (Gell, 1998: 7). Все смыслы, которые порождает кобыз, включаются в составление психологического портрета героя: глубокая взволнованность, мятежный дух, поиск своего пути, утверждение себя в мире. Вещь становится особым духовным кодом, позволяя провести психологический анализ персонажа, с ней связанного.

Балбалы и кулпытасы не в качестве детали степного пейзажа, а как непременная часть казахских погребальных комплексов сегодня – еще один предмет, обладающий «агентивностью» в картинах современных казахских художников.

Каменные изваяния человеческих фигур для О. Кабоке – это и олицетворение культа предков, и значимые фигуры для достижения психологического равновесия, как близкие родственники. Почитание аруахов из зоны мифологического, сакрального переходит в область повседневных семейных отношений. Художник проговаривает простые правильные вещи с такой убеждающей силой, что они вновь обретают важный смысл и не выглядят затертыми истинами. Он не страшится казаться несовременным, простодушным и архаичным: ценности семьи, впитанные с молоком матери, – это его внутренняя память, которую он хранит, и которая служит ему охранной памятью от нестыкровок его представлений о благополучном мире с современностью.

Ценности семьи превалируют над стихией окружающего, делая родственные связи заслоном от всех бед. И древние камни, и подобные им, стоящие фронтально, неподвижно старшие члены семьи становятся своего рода оградой, закрывающей доступ чужеродным силам внутрь родного дома. Их мнение, их опыт, как в целом, общественное благословление или, наоборот, осуждение неблагоприятных поступков,

ограждает нынешнее поколение от неверных шагов, закладывает основы, главные правила жизни, законы чести и порядочности.

Стилизованные изваяния-балбалы воплощают значимость инобытия в традиционном мировоззрении тюрков: «Необычайно яркое и многоплановое взаимодействие бытия (Мира людей) и инобытия (Мира божеств и духов), создавая единый образ Вселенной... именно инобытие определяло полноценность жизни: продолжение рода, здоровье всех его членов, удачу в промыслах и хозяйственной деятельности и т.п.» (Павлинская, 2010: 51). Все то, что символизирует предков, служит защитным бастионом для счастливого детства внуков, для будущего.

Обращение к элементам погребальной архитектуры Казахстана в качестве культовых святынь, дающих представление о мироздании древних кочевников (Ермоленко, 2004) вновь наполняется глубоко личными размышлениями авторов, что было немислимо в живописи их предшественников, избравших всегда эпический, отстраненный стиль описания. Памятники тюркских погребальных комплексов в живописных полотнах неожиданно обретают вид романтических руин, отражающих эмоциональные чувства современного художника, меланхолическое настроение, им владеющее. В восприятии кулпытасов основным становится понимание их как маркеров границы между пространством живых и мертвых, позволяющих совершить переход в иные пространства, соприсутствия разных миров. В целом это не противоречит тенденции видеть в кулпытасах не просто постобразы балболов, которые трансформировались в надгробные плиты с барельефами под влиянием запретов ислама, но рассматривать их в качестве архитектурных форм, ведущих происхождение от деревянных культовых коновязей, следуя теории о ритуальном жертвенном коновязном столбе, которую в настоящее время развивает С.Е. Ажигали, связывая генезис казахских стел с древнейшими ритуалами кочевых народов, в первую очередь с культом коня (Ажигали, 2002: 423).

Два склоненных к друг другу кулпытаса с треугольным навершием образуют своего рода кровлю над беспомощным нагим человеком. Земля вокруг растрескалась от беспощадного солнечного зноя, и только в некрополе современный человек находит спасительную тень. Живописное полотно «Время земли» (2023) Д. Кайрамбаевой более близко плакату с его условным обобщенным языком. Всюду царит жесткая геометрия: четкие очертания надгробных стел и трещин на земле, ясно читаемая диагональ как след динамичного движения к главному компоненту картины. Для художницы самым живым и живописным элементом становятся кулпытасы. Она внимательно исследует их затейливую богатую резьбу, сколы на гранях, игру света на рельефном орнаменте. Человеческое существо здесь столь же условно и незначительно, как и окружающий его пейзаж. Так же быстро, как и в плакате, считывается символика изображенного. Прошлое является спасительной сенью для современного человека, застигнутого врасплох экологической бедой, потерянного, «голового», утратившего все связи с природой, домом, семьей.

На картине Д. Кайрамбаевой камни напоминают иссохшие стволы могучих деревьев романтических пейзажей. Архетипический код Древа жизни традиционной космологии, к которому восходили кулпытасы, здесь появляется уже в «остаточном»

виде как смутное воспоминание о несокрушимой, казалось бы, вертикали, главенствовавшей в мироустройстве, от которой сохранились только эти наклоненные к земле каменные плиты.

Размышления автора, его стремление осмыслить современность приводят к тому, что древние артефакты из простой детали, декоративного фона трансформируются в главную точку, воплощающую замысел. Плакатный язык не мешает раскрыть эмоциональное восприятие художницы, общую атмосферу, в которой царит меланхолическое настроение. Почему меланхолия? В кулпытасе для Д. Кайрамбаевой сконцентрировано великое прошлое. Это художественное произведение, воплощающее величие культуры, но в то же время перед нами – лишь обломок «золотого века», который больше не повторится, раскрывая брэнность человеческих начинаний.

О. Жубаниязов, обращаясь к знаменитым кулпытасам Мангышлака или к мемориальному комплексу «Коркыт Ата», тоже фокусируется на самой архитектуре и древних артефактах. Древности и памятники выходят на первый план, выступают главными персонажами произведения. Излюбленной темой у художника становится нерасторжимое сочетание изваяний некрополя и природного, удвоение животного мира степи через образы, запечатлённые в каменных кошкартасах и аркартасах. Памятники культово-мемориального зодчества в живописи О. Жубаниязова воспринимаются как руины, на которых мы не замечаем разрушительного действия стихий и времени. Природа, побеждающая человека, превращающая в пыль его творения, – в таком ключе воспринимались руины в живописи XVIII века – сегодня вступает в гармоничные отношения с памятниками, становясь обрамлением для драгоценных изделий человеческого духа. Художник не просто пишет вид мангышлакского некрополя. Это не пейзажи. Это реконструкция древнего наследия, в которую он вкладывает свои размышления о прошлом, о роли орнамента, о возможном обилии декора, украшающего изваяния животных. В любом случае мы имеем дело с некой фантазийной репрезентацией истории, в которую вплавляются и мифы о Жеруйыке, и стремление показать во всей полноте возможный первоначальный вид памятников. Такова «сборка» разрушенного степного ландшафта, в которой приметы модерна – нефтяные вышки, – степная фауна, руины, а также реконструированные в живописи анималистические изваяния и орнамент сплавляются воедино. В итоге у О. Жубаниязова появляется возможность воплотить образ-воспоминание, в котором сосуществуют отсутствующее (любая фантазия и идея о прошлом) и присутствующее (след прошлого в материальном наследии). В результате возникает эффект узнавания артефакта: «Мы еще ближе подойдем к тому, что мне нравится называть маленьким чудом узнавания, если увидим здесь решение древнейшей загадки проблематики памяти, - загадки представления в настоящем отсутствующей вещи. Узнавание состоит в действенном разрешении этой загадки присутствия того, что отсутствует, благодаря сопровождающей его уверенности: «Так это она! так это он!». Именно это превращает узнавание в главный мнемонический акт» (Рикёр, 2010: 119).

#### **4. Выводы**

Одной из важных особенностей интерпретации вещей в современном историческом и бытовом жанрах Казахстана является усиление символической значимости

вещного мира. Обычно символичность сопутствует предмету только в натюрмортах. В рассмотренных произведениях последних десятилетий вещь уравнивается в правах с персонажем, составляет с ним единое целое.

Ориентация на разные стилистические направления – импрессионизм, кубизм, примитивизм – дает художникам богатый арсенал живописных средств, чтобы отразить мифопоэтическую картину мира с помощью самих пластических приемов, особого построения картинной плоскости, понимания самоценности предмета, показать сопричастие инобытия и быта.

Современные мастера не ограничивают себя выявлением мифопоэтических доминант казахского быта. Их цель – избавиться от музейного, чуть отчужденного отношения к древним артефактам, сделать их одушевленными и близкими широкому зрителю. Сакральные вещи, изображенные художниками, являются непременной частью их жизненного мира, душевного склада, экзистенции. Через них они отражают насыщенный сомнениями и переживаниями поиск собственного пути. Таким образом, наряду с трансляцией мифологических символов, репрезентацией инобытия, активную роль играет психологическая функция предметного кода. Предмет становится главным героем, рассказывая о своем владельце и раскрывая его психологическое состояние.

Для работ, посвященных сакральным предметам, характерно усложнение художественного языка, активное использование приема остранения, позволяющего рассказать о привычном так, чтобы высветить его необычность и то, что ранее никогда не было замечено; добиться сильного воздействия на зрителя. Остранение позволяет нам понять, как картина на бытовую тему или портрет изменяются с помощью сдвига в показе обыденной вещи, отхода от привычных нарративов, гармоничного соседства обыденного со сказочным и сверхъестественным, гиперболизации образов.

## **5. Заключение**

Пристальное внимание современных мастеров живописи и графики Казахстана к темам кобыза, балбалов, кулпытасов вызвано общим стремлением раскрыть историю и духовные практики своего народа во всей полноте и долгой временной протяженности. Поэтому молодые не боятся писать жанровые произведения в онтологическом ракурсе, рефлексировать, обращаться к мировоззренческим вопросам для осознания происходящего сегодня в мире, места человека в нем, обнаружить подлинные скрепы его существования в постпостмодерне.

Современный зритель, знакомясь с картинами современных живописцев, приобщается к древним символам, начинает понимать те ассоциации и смысловые метаморфозы, происходящие с вещью, которые существуют в мифологическом сознании. Такого рода общение с картиной схоже с участием в ритуальном действии или молчаливом слушании музыки кобыза. Таким образом, не через прямое раскрытие темы, а опосредованно, через поэтический строй полотна передаются важные для постижения основополагающих номадических ценностей сакральные знания.

Кобыз как атрибут Коркыт ата, балбалы и кулпытасы как неотъемлемая часть погребально-культовых комплексов, помещаясь в контекст легенд о культурном герое или сакральных ландшафтов, маркируются уже как необычные, исключительные

объекты, символические вещи, так как «люди помещают свои воспоминания не только в знаки и предметы, но и в места, пространства, пейзажи» (Ассман, 2014: 91), становясь коммеморативными приметами казахского мира. С их помощью мы сегодня преодолеваем огромные лакуны, отделяющие нас от прошлого, восстанавливая связь с ним и конструируя национальную общность на его основе.

#### Литература:

1. Ажигали С.Е. Архитектура кочевников – феномен истории и культуры Евразии (памятники Арало-Каспийского региона). – Алматы: Ғылым, 2002. – 654 с.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
3. Баранов Д. Выступление на форуме. Незамеченные революции. *Антропологический форум*. 2015. № 24. <https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/024/forum.pdf>
4. Батракова С.П. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – Москва: Наука. 1984. – 216 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М: Медум. 1996. – 240 с.
6. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. – Москва: Республика; Культ. революция, 2006. – 240 с.
7. Богемская К. Введение. *Примитив в искусстве. Грани проблемы*. – Москва, Рос. Институт искусствознания, 1992. – 228 с.
8. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 2022. Т.12, no. 2. с. 275–294. DOI: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204>
9. Джансеитова С.С. Концептуальная и мифологическая картина мира традиционной казахской музыки. *Бюллетень КазНУ. Серия филологическая*. – 2013. – № 4 (144).
10. Ермоленко Л.Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2004. – 132 с.
11. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: Гнозис, 2003. – 379 с.
12. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – Москва: Республика, 1994. – 384 с.
13. Наумова О.Б. Казахский баксы: история одной фотографии: (публикация материалов Ф.А. Фиельструп по казахскому шаманству). *Этнографическое обозрение*. 2006. – N 6. с. 77-85.
14. Нора П. и др. Проблема места памяти. *Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюижез, – М. Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ. 1999. – с.17-50.*
15. Павлинская Л.Р. Бытие и инобытие в традиционных культурах Сибири. *От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки: Сборник статей*. 2010. – СПб. – С. 51-92.
16. Рикёр П. Путь признания. Три очерка. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 268 с.
17. Шарипбаева А.Т. Сохранение кобызового наследия в XX веке. *Манускрипт*. 2020. – Т.13. №3. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.33>
18. Шарипова Д.С., Кобжанова С.Ж. Особенности современной истории искусства Казахстана. Взаимодействие живописи и кинематографа // *Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия историческая*. 2021. – №3 (102). – С. 169-177.
19. Шкловский В.Б. О теории прозы. – Москва: Советский писатель, 1983. – 383 с.
20. Элиаде М. Священное и мирское. – Москва: Изд-во МГУ, 1984. – 144 с.
21. Gell A. (1998) Art and Agency. An Anthropological Theory. – Oxford: Oxford University Press. – 271 p.
22. Junussova B., Utegalieva S. (2024) Kazakh prima kobyz. Yesterday-today-tomorrow. *Central Asian Journal of Art Studies*. – vol. 8, no 4. pp. 59-74/ doi:10.47940/cajas.v8i4.742

References:

1. Azhigali S.E. (2002) Nomadic architecture - a phenomenon of Eurasian history and culture (monuments of the Aral-Caspian region). – Almaty: Gylym, 654 p. (In Russ)
2. Assmann, A. (2014) The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics. – Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. – 328 p. (In Russ)
3. Baranov D. Speech at the Forum (2015). Unnoticed Revolutions. *Antropologicheskij forum*. no 24. <https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/024/forum.pdf>
4. Batrakova S.P. (1984) The Image of Man and the Individuality of the Artist in Western Art of the Twentieth Century. – Moscow: Nauka. – 216 p. (In Russ)
5. Benjamin W. The work of art in the age of its technical reproducibility. – Moscow: Medium. – 240 p. (In Russ)
6. Baudrillard J. (2006) Consumer society: its myths and structures. – Moscow: Kulturnaya Revolutsiya, Respublika Publ. – 269 p. (In Russ)
7. Bogemskaya K. (1992) Introduction. The primitive in art. Facets of the problem. – Moscow: Russian State Institute for Art Studies. – 228 p. (In Russ)
8. Vasilyeva E. (2022) Photography: To the Problem of Thing. *Vestnik of Saint Petersburg University*. vol.12. no. 2. pp. 275–294. DOI: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204> (In Russ).
9. Dzhanseitova S.S. (2013) Conceptual and mythological world picture of traditional Kazakh music. *Bulletin KazNU. Filologicheskaya seriya*. № 4 (144). (In Russ).
10. Ermolenko L.N. (2004) Medieval stone sculptures of the Kazakh steppes (typology, semantics in the aspect of military ideology and traditional worldview). Novosibirsk: Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Institute for Archaeology and Ethnography. – 132 p. (in Russ)
11. Krasnykh V.V. (2003) “A “Friend” among “Strangers”: Myth or Reality? Moscow: Gnosis Publ. – 379 p. (In Russ).
12. Levi-Strauss K. (1994) Primal thinking. – Moscow: Respublika Publ. – 384 p. (In Russ)
13. Naumova O.P. (2006) Kazakh baksy: the history of one photograph: (publication of F.A. Fielstrup’s materials on Kazakh shamanism). *Etnograficheskoe obozrenie*. no 6. pp. 77-85 (in Russ)
14. Nora, Pierre, et al. The Problematics of Memory Sites. *France-Memory* / P. Nora, M. Ozuf, J. de Puimes, M. Vinok. Saint Petersburg, Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999. (In Russ)
15. Pavlinskaya L.R. (2010) Being and otherness in traditional cultures of Siberia. *From Being to Otherness: Folklore and Funeral Ritual in Traditional Cultures of Siberia and America: Collection of Articles*. – St. Petersburg, pp. 51-92. (in Russ).
16. Riker P. (2010) The Path of Recognition: Three Essays. – Moscow: Russian Political Encyclopaedia. – 268 p. (in Russ)
17. Sharipbaeva A.T. (2020) Preservation of kobyz heritage in the twentieth century. *Manuscript*. Vol.13. no 3. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.33> (in Russ)
18. Sharipova D.S., Kobzhanova S.Zh. (2021) Features of the modern history of art in Kazakhstan. Interaction of painting and cinematography. *Bulletin KazNU. Seriya istoricheskaya*. № 3 (102). pp. 169-177. <https://doi.org/10.26577/JH.2021.v102.i3.17> (In Russ)
19. Shklovskij V.B. (1983) On the Theory of Prose. – Moscow: Sovetskij pisatel’ Publ. – 383 p. (In Russ)
20. Eliade M. (1984) The Sacred and the Secular. – Moscow: MGU Publ. – 144 p. (In Russ)
21. Gell A. (1998) Art and Agency. An Anthropological Theory. – Oxford: Oxford University Press. – 271 p. (in Eng)
22. Junussova B., Utegalieva S. (2024) Kazakh prima kobyz. Yesterday-today-tomorrow. *Central Asian Journal of Art Studies*. vol. 8, no 4. pp. 59-74/ doi:10.47940/cajas.v8i4.742 (in Eng)