

касы тілдік қарым-қатынас субъектісіне қатысты, соған сүйенеді. Автор коммуникативтік мақсатқа жету үшін тілдік көрсеткіштер кешенін таңдайды, олар автордың лингвистикалық нұсқаушылары болып табылады. Көркем туындының құрылысы әртарапты көптеген компоненттердің бірлігінен тұрады.

Көркем мәтіндегі лексикалық бірліктер тілдің эстетикалық қызметін көрсетумен қатар объективтілік (белгілі бір тарихи дәуірге деген жалпы тілдік жүйенің сапалық және сандық сипаттамасы) пен субъективтіліктің (суреткердің тілдік материалды таңдауы мен пайдалануында көрінетін тұрмыстық шығармашылық дүниетанымы) өзара әсеріне себепші болады. “Сөздің эмоциялық өңі, әсерлілігі, сұлулығы деген бар. Тіл құдіреті оның адам ойына ғана емес, сезіміне де әсер ете алатындығында емес пе? Сөз - тілдің көркемдік қасиетін танытатын бейнелеу құралы. Сол үшін де оның бояу-бедері, ою-өрнегі бар”, - дейді академик І. Кенесбаев [8, 13].

1. Әуезов М. Шығармалар жинағы. – Алматы, 1979. Т. 19. С. 283.
2. Гиндин С.И. Внутренняя организация текста: Элементы теории и семантический анализ. Автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.19. - М., 1972. - 17 с.
3. Сыздық Р. Сөз құдіреті. – Алматы: Атамұра, 2005. – 98 б.
4. Оразбаева Ф.Ш. Тілдік қатынас: теориясы және әдістемесі. - Алматы, 2000. - 208 б.
5. Шмелев Д.Н. Слово и образ. – Москва: Наука, 1964. – 120 с.
6. Сыздықова Р., Шалабаев Б. Көркем тексті лингвистикалық талдау. – Алматы: Мектеп, 1989. – 128 б.
7. Керімов Х. Қанатты тіл. - Алматы, 1995.
8. Кенесбаев И. Исследования по казахскому языкознанию. - Алма-Ата, 1988.

* * *

Художественный текст имеет не только закономерную структуру, присущую любому тексту, но и свои особенности.

* * *

Besides that the literary text as well as the general text has to inherent laws characteristic structure, it still has own features.

С. К. Каржаубаева

КАЗАХСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

Казахское театральное искусство со времени своего формирования в годы социокультурных трансформаций, переходные периоды, время расцвета идеологии соцреализма и время крушения этой системы, накопило огромный материал по театральному-декорационному искусству (сценография), который, как показало время, играет определенную роль в культуре Казахстана.

Постижение уникальных особенностей становления сценографии (как инновационного художественного феномена для Казахстана начала XX века вида искусства), за вековой путь ее развития формировавшегося в единстве с духовными приоритетами и культурными преобразованиями общества, потребовало выхода на новый уровень теоретических построений.

Именно в этом виде искусства наиболее полно отразился уникальный опыт мобилизации казахской культурой своих потенциальных возможностей, объективное рассмотрение которых возможно лишь сквозь призму мировоззренчески-смысловых, социокультурных и духовно-нравственных приоритетов казахского народа. Для понимания многих явлений, происходящих

в культуре, необходима также и достаточная временная дистанция. Иными словами, явление должно достигнуть определенного уровня исторической зрелости, развернуть заложенные в нем потенциалы, чтобы как его глубинные онтологические основания, так и начальные этапы и ранние формы приоткрылись для усилий исследовательской мысли. Такое *проникновение* предполагает *воссоздание* смысловых структур поля культуры как поля значений, формирующегося между сознанием и предметами, когда осмыслению непосредственно подвергается не содержательное «что» предметов философского исследования, но их «как». При этом понятно, что их современный статус и роль не могут быть описаны традиционными способами или с помощью классической технологии: требуются новые подходы, определения, методы изучения.

Для решения этой проблемы необходима методология, позволяющая сопоставлять объекты прошлого в дифференцированном времени и пространстве. Так, при онтологическом подходе к анализу феноменов художественной культуры и искусства, синтезирующих в себе различные этнокультурные традиции и культурно-цивили-

зационные миры, исследовательским полем предстает сфера соприкосновения и неразрывности сознания и предметного мира человеческого бытия, то есть поле восприятия между «сознанием» и «миром» - проникновение в культурные смыслы «себя-в-себе-саших-показывающих» феноменов. По Хайдеггеру, сущность человеческого бытия состоит в том, что оно никогда не есть, но всегда «имеет быть», то есть постоянно предстоит себе как своя собственная возможность. В культурологическом обращении этот постулат выступает как требование *историчности* в подходе к феноменам культуры и искусства через проведение экзистенциальной аналитики Dasein. Устойчивость культуры и ее жизнеспособность во многом обуславливаются тем, насколько развиты структуры, определяющие ее единство и целостность.

Целостность культуры предполагает выработку единообразных правил поведения, общей памяти и общей картины мира. Именно на эти (интерпретирующие и стабилизирующие) аспекты функционирования культуры направлено действие механизма традиции. Особенно это относится к театральному искусству, потому как именно театр наиболее тесно связан с той средой, где он развивается. Для полного проникновения в смысл театрального действия необходимо знание быта, ощущение ритма жизни народа. Корни театрального искусства внедряются в самую толщину народной среды, в театре как в фокусе отражается вся жизнь народа, до мельчайших деталей и подробностей.

Наряду с тем, что структура и основания развития традиционной казахской культуры определялись не только ее собственными, внутренними истоками и исторически сформировавшимися особенностями хозяйственно-экономического и социально-политического уклада жизни насельников Великой Степи, они претерпевали кардинальные перемены, вызванные широким вовлечением в традиционную систему кочевой культуры урбанизированной культуры Запада и оседло-земледельческих цивилизаций Востока. Вместе с этим, в исследовании вопроса об интеграции европейской цивилизации с духовно-онтологическими устоями традиционной культуры казахского народа следует также учитывать, что взаимодействие на территории Евразии художественной культуры Востока и Запада претерпело длительную эволюцию и отличалось своими особенностями в каждом регионе и на каждом историческом этапе. Так если в предшествующие века воздействие культурных миров Запада и Востока на казахскую

культуру было эпизодичным и частичным: на уровне восприятия и усвоения отдельных элементов культурных традиций, искусства и художественно-эстетических ценностей, то, уже начиная с середины девятнадцатого столетия, воздействие западной культуры приобретает систематический, глобальный характер. Европейская культура, сложившаяся как тип в Новое время, в процессе формирования классических жанров профессионального творчества, воспринимается и осваивается уже в значении структурно-системной целостности, включая не только искусство, но и другие составляющие культуры (со всеми ее способами выражения, механизмами и формами общественного функционирования). Одним из результатов этого процесса стало освоение «новых» для традиционной казахской культуры видов искусства.

Своеобразие исторического развития, выдвигнувшего Казахстан в течение всего нескольких десятилетий XX века в ряды развитых стран, было обусловлено жадным и стремительным усвоением всех достижений мировой науки, техники, культуры; творческим восприятием и применением к особым историческим условиям собственного государственного и социокультурного строительства «нового» опыта политического, социального, экономического и художественного развития, которым казахское искусство воспользовалось для того, чтобы в минимальный по историческим меркам срок осуществить свое становление в соответствии с мировыми стандартами. Именно эта способность своевременно и творчески использовать художественный опыт соседних стран помогла казахской культуре проделать гигантский скачок и достичь больших высот в значительно более короткие сроки, чем удалось бы это сделать, оставаясь в границах собственных культурных традиций. Адаптировавшись к новым социально-экономическим, идеологическим и политическим условиям, национальная традиция вдохнула свой созидательно-творческий потенциал, особенности жизнепонимания и эстетические ценности и в область сценографии.

Обращаясь к первоначальному этапу казахской сценографии, годам ее становления, можно заметить, что эта тенденция проявилась, казалось бы, в определенной нивелировке «своего» культурного поля за счет внедрения «чужого» опыта. С другой стороны, главное в этом процессе все же заключалось в том, что на всех этапах освоения «иного» реализовывалась уникальная способность традиционной казахской культуры к восприятию нового и иного как

«своего», как развития заложенных в ней самой интеллектуально-творческих и духовных потенций. Освоение казахской культурой новых ценностей и приоритетов подтверждало важнейшую истину о том, что подлинное самосознание нации, ее духовная деколонизация связана не с отрицанием других культур или заимствованием их достижений, а с открытием в своей собственной национальной культуре онтологически укорененных в ней общечеловеческих ценностей. Чрезвычайная пластичность казахской традиционной культуры, присущая ей высокая степень адаптивности к новым видам искусства и художественной практики, закономерно приводила к утверждению нового вида искусства как органичной части целостного художественного процесса.

Широкий спектр вопросов, связанных с генезисом сценографии казахского театра закономерно выводит также к необходимости ее осмысления в контексте известной концепции В.Березкина об эволюционной смене художественно-изобразительной системы оформления спектаклей мирового театра. Принимая во внимание, что практика является по отношению к познанию не «внешним фактором», а его «имманентной составной частью», отметим, что именно практика казахского народного театра является исходной точкой познания и способом существования и динамичного развития сценографии современного казахского театра. Следовательно, рассмотрение казахского народного творчества сквозь призму известной концепции, как своеобразной матрицы, может прояснить и существо нашего вопроса.

Забегая вперед, отметим, что эволюция сценографии казахского театра, как, оказалось, отразила всю сложность и многогранность всего мирового театрального процесса. С той разницей, что основные этапы ее развития были пройдены в более сжатый временной период. На казахской почве многовековая история театрально-декорационного искусства оказалась спрессована в несколько десятилетий, и совершенно естественно, что при этом ход ее эволюции не во всем совпал с магистральным направлением и особенностями эволюции искусства сценографии мирового театра.

Хорошо известно, что особым предметом сценографии народного театра, как первой в истории мирового театра системы оформления спектакля, была актерская *игра*. Поэтому доминантная функция сценографии заключалась в непосредственном ее участии в актерской *игре*. Ведь игровое начало в театрализованном дей-

ствии как виде искусства - онтологически укоренено, неустранимо, поскольку *игра* и *искусство* нерасторжимы в принципе. Более того, в истории мировой культуры случалось и так, что в отдельных социокультурных областях *игра* существовала только в сфере художественного и только как *искусство*.

Обращаясь в этой связи к истории отечественного художественного творчества, следует подчеркнуть, что казахское народное театральное искусство обнаруживает целый ряд сценических приемов, которые можно отнести к первичным элементам *игровой* сценографии. Например, театрализованные выступления носителей музыкальной и устно-поэтической традиции *сал* и *сері* изобиловали такого рода приемами, присущи были они и для народных комедиантов *ку* (*куақы*). (К слову сказать, еще Алькей Маргулан, в своих исследованиях, посвященных творческой деятельности носителей музыкальной и устно-поэтической традиции *сал* и *сері*, особо останавливался на описании их костюмов. Он писал, что даже в повседневной жизни костюмы народных актеров отличались необыкновенной красочностью, пышностью и даже вычурностью. Если же такую одежду начинали носить аульчане, то *сал* оставлял ее, и шил себе одежду из еще более дорогой и яркой ткани, или же из грубого войлока или необработанной кожи, но обязательно с подкладкой из дорогостоящей, красивой, малодоступной основной массе народа ткани). Безусловно, что зрелищная сторона разыгрываемых степными актерами перформансов, как правило, обеспечивалась высокой степенью их творческого потенциала, выдумки и фантазии. Но нельзя отрицать и того, что яркие, необычных фасонов, маскарадные одеяния, преследовавшие цель поразить воображение зрителей, выделиться из их среды, были рассчитаны на эффект *театрального зрелища*. (Теоретические разработки этой проблемы в значительной степени зависят от разделяемой теоретиками концепции человека и общества. Более глубокое осмысление типологических характеристик культурных миров Запада и Востока в соответствии с принципами деконструкции логоцентристской парадигмы помогло бы выявить и по-новому осмыслить многообразие исторического опыта – различие и сходство ментальных структур оседло-земледельческой, городской и номадической культуры).

Элементы *игровой* сценографии присутствовали и в первых постановках профессионального казахского театра в двадцатых

годах прошлого столетия. Вероятно, именно это обстоятельство генетически предопределило закономерность и быстроту освоения казахским театром «новой» для него системы оформления спектакля – декорационного искусства, и объясняет тот факт, что в реальной истории отечественного театра, обозначенные характеристики сценографии являются весьма условными, тем более, что элемент *игрового* оформления никогда полностью не сходил со сцены казахского театра, продолжая сохраняться и уже сегодня обретая значение важнейшего элемента в творчестве художников и режиссеров.

Особым предметом художественного познания следующей за *игровой* системой оформления театрального действия стала, окружающая человека сфера материального мира, охватываемая широким понятием - *среда*. Репрезентация места действия стала доминантной функцией новой системы, осуществлять которую сам актер не мог, поскольку, пользуясь терминологией М.Кагана, она была «выделена» из его исполнительского искусства. Это способствовало дальнейшей дифференциации театральных специальностей, а декорационное искусство полностью освободилось от *игрового* элемента и достигло своей типологической чистоты: театральность *игровой* сценографии, заложенная самой природой этого вида творчества, оказалась вытеснена изобразительностью. Главной задачей театрального художника стало воспроизведение конкретного, узнаваемого места действия (как правило, требовалось лишь точное следование ремарками драматурга). Однако, уже к середине прошлого столетия в системе оформления спектакля стали проявляться прин-

ципально новые качества, так или иначе интерпретируемого художником места действия. Сценография вновь становится неразделимым компонентом всего разворачивающегося на сцене действия и неразрывна с актерским исполнением, но теперь на новом, качественно отличном от синкретизма народного театра уровне сценического синтеза.

Современная сценография казахского театра синтезировала и сделала игровыми на сцене и живопись, и скульптуру, и графику, и архитектуру. Привнесенные на сцену они приобрели «игровое» качество, поскольку суть сценографии – содержится и проявляется в ее принципиально функциональном начале, как *играющей* вместе с актером и раскрывающейся в ходе и в процессе действия спектакля (в модусе «здесь-и-сейчас-бытия»). Ведь театр всегда был и останется *игрой*. Говоря словами Б. Брехта: «Все, что стоит на сцене, должно играть, а тому, что не играет, нет места на сцене» [1, с.531].

1. Брехт Б. Театр (в 5 т.) Т. 2., М.Искусство, 1965. – с. 564

* * *

Мақалада қазақтың сахна өнерінің шығу тегі мен дамуы қоғамдағы бүкіл мәдени үдеріс мәнмәтініндегі көзқарас тұрғысынан қарастырылады. Сонымен қатар, сахна безендіру өнеріндегі жаһандану процесстеріне байланысты рухани маңызды өзгерістер талқыланады. Театр кеңістігінің коммуникативтік ерекшеліктері мен түрлі аспектілеріне өнертану тұрғысынан типологиялық сараптама жасалынған.

* * *

The article is devoted to the analysis of the creative activity of sal and seri which are the native culture representatives of Kazakh music and poetry traditions. This culture phenomenon is considered as the adapted form of theatre art in nomadic environment.

Н. Қабиқызы

ҚАЗАҚЫ ТИЫМДАРДЫҢ ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІНДЕГІ РӨЛІ

Тәрбиенің сыншысыда, бағалаушысыда халық. Халықтық тиым сөздер халықтың ежелден бері келе жатқан ұлттық ғұрып әдетінің бір бұтағы, бұл сөздердің көбі ешбір оқыу-тоқыусыз ақ үлкендер арқылы балаларға ақыл кеңес шектеме ретінде нәсіқатталып бүгінге жетке, үлкендер балалардың ерсі қылықтарымен әрекеттеріне тиым салып отырған. «неге» деген сұраққа «жаман» болады деп жауап берген. Әрине «жаман боладының» мәні жарамсыз

әрекеттердің бар екенін, әркім өз түсінігінше жорамалдап қортынды шығарған. Тиым сөздердің тәрбиелік құны зор болып балаларды тәртіпке, сыпайылыққа баулайды әрі белгілі мөралдық дағды қалыптастырады. Мұндай үзіліссіз ұласқан өзіндік ерекшеленген тиым сөздерінің өміршендік қуатының халық даналығының қортындылары екендігін, сондай-ақ халықымыздың ең қарапайым әрі жалпы халықтық сипат алған дәстүрлі бала тәрбиелеу