

пространственно-временных характеристиках культур. Второе дыхание идеи диффузионизма обрели после второй мировой войны в связи с активизацией исследования возможности трансокеанских контактов. Пальма первенства здесь принадлежит норвежскому этнологу Т.Хейердалу. Он последовательно проводил точку зрения о том, что культурное развитие возможно исключительно путем заимствований, выдвинул тезис о возможности трансокеанских путешествий американских народов в Тихом океане. Ему же принадлежит идея о том, что в древние времена мореплаватели могли пересекать океаны (в том числе и Атлантический). Концентрированно свою теорию Т.Хейердал изложил в книге "Американские индейцы в Тихом" (1952) и в цикле статей. Т.Хейердал доказывает влияние культур Старого Света на американский континент в доколумбову эпоху. Он не только искал и находил параллели, сходные явления в культурах, учитывал географические факторы, способствовавшие контактам (течения, ветры и др.), но и сам плывал на судах (точнее, плотках), построенных по традиционной технологии, через Тихий океан (путешествие на "Кон-Тики") и через Атлантический океан (плавание на "Ра").

Таким образом, диффузионисты противопоставили понятию эволюции исторического процесса понятие культурной диффузии,

которая основывается на представлениях о пространственном перемещении, распространении культуры или ее отдельных элементов из какого-либо центра или центров. Идеи диффузионизма являются неоднозначными, но как теоретическая модель историко-культурного процесса диффузионизм оказал определенное влияние на методологию культурологических, культурантропологических и этнографических исследований.

1. Токарев С.А. *История зарубежной этнографии*. М., 1978. с.139

2. там же, с.108

3. там же, с.87

4. Александренков Э.Г. *Диффузионизм в зарубежной западной этнографии*. М., 1976

5. Белик А.А. *Культурология: Антропологические теории культур*. М., 1999

* * *

Мақалада мәдени антропологиядағы диффузионизмнің негізгі жағдайларына анализ жүргізілді. Мәдени шеңберлердің теориясы Ратцель, Фробениус, Гребнер шығармашылықтарын зерттеу негізінде қарастырылған.

* * *

In this article the basic states of diffusion in cultural anthropology are analyzed. The elaboration of the theory of cultural ranges is considered on the basis of studying of creative work of Ratcel, Frobinuos, Grebner.

С.К. Каржаубаева

СЦЕНОГРАФИЯ КАЗАХСТАНА (ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА)

Сценография, являясь органической частью феномена, именуемого театром, включает в себя всю полноту проявления всех видов искусств, входящих в театральный синтез. В этой связи наиболее важным является исследование специфики искусства сценографии сквозь призму различных стратегий истолкования восприятия театрального представления (спектакля как произведения театрального искусства) в качестве самобытного феномена художественной культуры того или иного региона, относящегося к тому или иному периоду времени. Анализ различных сторон художественного творчества с привлечением философских, культурологических и эстетических концепций позволит взглянуть на театральное искусство и сценографию по-новому и расширить о них современные представления. Для проникновения «художественного текста» в культуру, он должен быть освоен и осознан

социумом. И, по мнению современных теоретиков, ставящих знак равенства между текстом культуры и сознанием, этот процесс прочтения и интерпретации, процесс многократный. Для исследования сценографии Казахстана, постановки вопроса, может стать объективным критический подход к современным формам искусствознания, применение герменевтики. Однако, для теоретического обеспечения и решения практических задач актуальными остаются также подходы, ориентированные на эмпирический уровень исследования и, даже, сиюминутную прагматику.

Перед современной казахстанской социально-гуманитарной наукой столь же насущно стоит вопрос о самостоятельной разработке теоретико-методологических проблем анализа онтологических оснований художественной реальности на основе критического осмысления отечественной и мировой философской и

социально-теоретической мысли. Культурные изменения современного Казахстана происходят как под воздействием глобальных мировых тенденций, так и на основе исторически унаследованных, традиционных структур, и чтобы описать целостное состояние сегодняшней, становящейся и постоянно меняющейся картины искусства, необходимо выйти за пределы прежней искусствоведческой системы. Вместе с тем обращение к сценографии, также предполагает рассмотрение, например, таких категорий как пространство. Ведь пространство театра – одна из главных эстетических категорий и существенным здесь является то, что оно не ограничено лишь физическим понятием пространства: в большей мере проблема приближена к социокультурным параметрам этого феномена. Реальное пространство театра, определяемого характером архитектурной взаимосвязанности сцены и зрительного зала, обусловлено технической оснащенностью и размерами сцены. В физическом смысле, пространство сцены может изменяться, дефрагментироваться кулисами и падугами, уменьшаться по глубине при помощи порталов и завес. Ирреальное же пространство спектакля – меняется за счет различного характера взаимоотношений масс пространства, светового состояния этого пространства, цветовой насыщенности и характера построения мизансцен в этом пространстве. Оставаясь в физическом плане неизменным, оно становится другим в художественном восприятии (меняется в зрительском восприятии и ощущениях).

Стараясь охарактеризовать пространство сцены как сценографическое, естественно исходить из очевидного: оно реализуется и существует в определенной трехмерной структуре, тем или иным способом интегрирующее пространство, предлагаемое зрителю для восприятия и воспринимаемое им аналогично тому, как это происходит в других видах пространственных искусств. Исходя из этого отметим три основных аспекта характеристики пространства, формируемого сценографией: его роль во взаимоотношениях между сценическим и зрительским пространствами; взаимоотношения с пространством реальным, интерпретируемым и изображаемым; его эстетические (пластические, композиционные) качества, влияющие на зрительское восприятие. Сценическое и зрительское пространства всегда отделены друг от друга и представляют собой два разных мира. Однако взаимоотношения этих двух миров могут складываться по-разному, в диапазоне между двумя основными типами, противостоящими друг другу: сценическое пространство, открытое на зрителя, активно взаимодействующее с ним, и –

изолированное, независимое, замкнутое в себе, как бы отстраненное от зрителя.

Другой аспект соотношения зрительского и сценического пространств – характер того восприятия, которое предлагает в каждом случае сценография: преимущественно плоскостное (картинное) или преимущественно объемное (архитектоническое). Здесь, в сущности, идет речь о степени совпадения (или не совпадения) оси зрения с одной из трех пространственных координат – с координатой глубины; вот почему именно здесь зависимость восприятия от конструктивного типа театра довольно сильна. Благоприятные условия для плоскостной передачи пространства, аналогичной передаче пространства в живописи создает сцена-коробка. Но сходство портала с рамой и дифференцированное пространство (сцена и зал) не играют при этом существенной роли. Принципиальным здесь является совпадение координаты глубины с главной осью зрительского восприятия.

Современная сценография Казахстана развивается в постоянной потребности проникнуть сквозь видимую оболочку реального мира в его суть и смысл. Наиболее кардинальными в подходе к визуализации «художественного образа» в пространстве сцены, его структурированию в настоящий момент являются две координаты: каркас и свет мира – интерес к конструкции и интерес к новым возможностям сценического освещения. Эти фундаментальные установки изменяют в сценическом пространстве пластический строй, выражают изменения пространственно-временного сознания. Каркас мира и свет мира как две основополагающие субстанции, практически полностью завладели современными художниками театра и обозначили направление их поисков.

Здесь заметим, что конструктивизм нового тысячелетия не отрицает принципов живописной изобразительности, как это было в прошлом столетии (превращая декорацию в «станок» для игры актеров и намеренно обнажая конструкцию). Современных художников интересует не внешняя, техническая замысловатость конструкций, их мысль направлена на возможности самого приема.

Сосредоточение и интерес к конструктивистской сценографии воплощается в разных вариациях. Например, в художественном решении спектакля «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (худ. Е.Туяков), внимание к основным структурам бытия визуализируется в четкости внешнего и внутреннего порядка, и воспринимаются материализованной метафорой жизни людей. А в сценографии К.Халыкова к спектаклю «Сұлу мен суретші» по пьесе

Т.Ахметжана – конструкции в виде целого каскада белоснежных парусов, выступают своеобразным гимном абстракции глобальных структур бытия, его первоосновам и первоначалам, декларирующим возвращение к идее мироздания как точке отсчета. Одухотворенные энергией света эти сложные декорационные конструкции создают ощущение необъятного космического пространства. Распознавание объекта предоставляется на долю цвета, формы, фактуры материала и даже на уровень его расположения в системе картины, главное для художника прикосновение к божественному каркасу. Суть, конструктивизма мира в спектакле «Сұлу мен суретші», как значимая сфера жизненных интересов трансформируется в экспрессии форм и ритмов бесконечной череды белоснежных парусов, купающихся в мерцающих перебивках света, символизирующих ирреальный мир – мир утопических надежд главного персонажа пьесы.

Отказ от изображения бытовых подробностей, сосредоточение всего спектра возможностей сценографии на основных структурах, выявляют склонность и приверженность современных сценографов к определенным, конкретным объектам, превращающимся в емкий символ, миф о Вселенной. Вырываемый из реального контекста объект-символ нагружается художниками всей возможной полнотой значений, превращаясь в специфический знак, через который они пытаются передать инвариантность Вселенной: от ее генезиса и величия до действующих в ней правил, законов и предощушаемых итогов.

Привлекая, по необходимости, на сцену вещи-предметы театральным художник, апеллирует, главным образом, к репродуцированию стоящих за ними идей. Из физической конкретики предметных форм, он пытается извлечь стоящий за материальными объектами потаенный смысл. Организованные, в соответствии с режиссерским и драматургическим замыслом, вещи-предметы на сцене представляют уже не самих себя. Не внешний облик предметов, ни даже трансформация их привычного вида или вхождение ансамбля предметов в иные, абсолютно несвойственные им связи, а приближение к идее создания нового порядка вещей в пространстве сцены, как новой реальности – вот та глобальная первооснова, волнующая художников. Этот акт – творческий акт наделяния вещи значением равноценен для них проникновению в суть бытия вещей. Вместе с тем, интерес к реальности конкретного бытия не отрицает приверженности художников к реальности идеального, а в некоторых сценографических решениях даже и до-материального бытия понятий, еще не обретших

форму. Воплощение не реальных форм, пространства и времени, а как бы потенции этих же, но еще не овеществленных начал, в итоге, оповещает о главенстве интереса к силе и власти абстрактной мысли, к концепции первичной идеи, как абсолюта и базовой основы «ненарушаемой» связи всех объектов внешнего мира. Глаз художника способен к открытию внутренней, невидимой сущности вещи, к выражению всех нюансов, оттенков, охватить и учесть которые просто невозможно, если исходить из физиологических или анатомических возможностей зрения. Только истинному художнику подвластно видеть не просто вещи, но то, что делает вещи вещами, видеть атмосферу, в которую они погружены, атмосферу жизненного мира, которая есть самое непосредственное выражение бытия.

Наряду с упорно декларируемой идеей конструктивизма сегодня в современной сценографии Казахстана проявлена почти такая же фанатичная приверженность к игре светом. Трактовка сценического действия за счет световой партитуры, и ее, практически неограниченных возможностей в сценографии всегда была крайне непроста. Изобразительные смыслы света в театре, всегда несли в себе загадку. Идея света в человеческом сознании, прямо или косвенно, связана с идеей бога, божественного начала. Через свет художники всех эпох настойчиво толковали с человеком о Боге. Свет – это концентрация божественной эманации или напротив его недостаток. Любое усиление или изменение в характере света, зрителем всегда воспринимается как мистическое изменение. Разнообразие вариаций света в – отчетливо сигнализирует о потребности выразить нечто волнующее именно в параметрах данного цвета, подытожить на уровне личностных исканий общечеловеческие поиски Высшего начала, разума и порядка. Интуитивное чувство света как аналога недостающей человечеству идеи любви, возникает в сценографии к этим спектаклям – глобальным, эмоциональным пологанием. В этом видении рвутся старые, привычные ассоциации, и действительность сверкает свежими красками, которые предстают в ином, по отношению к общеизвестным штампам и формальной стороне дела, качестве. Смысл, определяющий поиск золотого свечения – это поиски квинтэссенции имматериального. Ведь более нематериальное понятие, чем свет трудно отыскать. В творчестве современных художников театра они определяют потребность выхода на высший ценностный срез и диктуются осознанием понятия света как импульса жизни, одушевления материи, передаваемое через цветовое разнообразие и великолепие живописного свечения.

В театре, «ирреальное» приобретает свое пространство и свое осязаемое время через сценический свет. Театральное освещение в руках опытного художника может способствовать «выходу» ирреального из сферы невидимого. Идея света, отождествляемая с идеей духа и сути духовного, оказывается приравненной к принципу живого, животворящего начала. Данная трактовка понятия света абсолютно не противоречит, а скорее еще раз указывает на ракурс понимания действительности в современном искусстве, как на ракурс мифологический, традиционный. Связываемое в большинстве религий и мифологий понятие дыхания, духа, как буквально вдыхаемого творцом в свое творение, с началом человеческой жизни упорно акцентируется сегодня и в сценографии Казахстана.

Суть световой эманации, проникающая в пространство сцены чистым потоком духовной энергии, связана с традиционной идеей надления жизни непросветленной материи через получение дыхания, души. В подобном принципе мировосприятия заметно подтверждение усиления приоритета духовности на кардинальном уровне человеческих ценностей. Как своего рода ритуал надления изверившегося и уставшего человечества «вторым дыханием» выглядят попытки художников внести в жизнь одухотворяющий, и следуя традиции животворящий, живительный духовный поток божественной любви Творца к своему творению. Получение новых сил вместо утерянных, новой энергии взамен израсходованной, кодируется почти как магический сигнал, как обращение к высшим, стоящим над всеми нами силам; звучит как просьба к Богу о

возвращении, его, утраченной человечеством любви.

От поисков предшественников, современных сценографов, пожалуй, отличает философская, интеллектуальная, если не зрелость, то готовность проникновения на иные рубежи духа без боязни утратить форму. Не утеря реальности «сосуда», ассоциируется ими с возможностью утраты жизни, а утеря души, духа, божественной искры жизни, грозит ее физическим исчезновением. Художественное осмысление понятий, разрабатываемых в сознании творческой личности, идет в глубинном напряжении интеллекта, стремящегося постичь основы феномена человека и природы.

Демонстрируя развитие двуединой концепции и возможностей, создавая собственную пластическую систему, современная сценография Казахстана утверждает безграничность собственных возможностей и отсутствие предела для человеческого познания.

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

This article discussed in theoretical and methodological problem connecting with the new models and an attempt the hermeneutical and ontological status for category of «theater area» to others modern scene design of Kazakhstan. Also in the article of explaining of scene design is given an analysis as «text art».

А.С. Галимжанова

РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКАЯ ДИСКУРСИВНОСТЬ В ЖИВОПИСИ Д. АЛИЕВА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «ПИКНИК» (1984)

Значительная серия работ художника Дулата Алиева «Сограждане» написана им в 80-х годах прошлого века. В нее входили такие известные работы, как: «Автобус» (1981), «Зимний вечер» (1982), «Сограждане» (1983), «Друзья» (1984), «Пикник» (1984), «Оргия» (1987-88), «Зима. Январь» (1988), «Слепые на снегу» (1988).

Остановимся на центральной картине этой серии «Пикник» (х., м., 1984). Судя по обстановке, пикник на корабле устроен в честь успешной защиты диссертации, куда приглашены члены диссертационного совета,

руководитель, оппоненты, члены кафедры, друзья и родственники защитившегося. Всего на суденышке присутствуют двадцать взрослых персонажей и двое детей. Некоторые отдыхающие на этом «морском пикнике» от изрядного количества выпитого находятся в невменяемом состоянии. К примеру, свесившийся за борт мужчина и тот, которого жена поливает из кружки.

Главный персонаж (диссертант) хорошо угадываем по подбострастной позе, которую он принял в присутствии важной персоны,