

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,

произносящей тост и стоящей во главе праздничного стола. Скорее всего, эта «важная персона» – председатель диссертационного совета, по левую руку от которого стоит жена защитившегося в желтом платье, а мать диссертанта сидит рядом с главным виновником торжества. Двое его детей – это мальчик (сын), бросающий карты в воду и маленькая дочка, сидящая рядом со своей бабушкой. Руководитель диссертанта, по-видимому, это тот пожилой мужчина, который занес руку над миской с вишнями. А рядом с женой диссертанта сидит ее свекор – лысый старичок, который исподтишка гладит руку молодой аспирантке, несмотря на присутствие своей представительной супруги, сидящей напротив. Первый оппонент сидит в тени открытой двери рубки и пристает к молодой девушке, скорее всего, также аспирантке. На рубке лихо отплясывают члены кафедры. Другие члены диссертационного совета играют в карты. Родственники диссертанта готовят шашлык и помогают накрывать на стол.

Полагаем, что картина Алиева «Пикник», кажущаяся незамысловатой на первый взгляд, на самом деле имеет глубокий экзистенциальный смысл. Полотно представляет карнавальную метафору «корабля жизни», где переплетены глупость и ум, радость и печаль, смешное и грустное. Все детали и «безумные» мелочи нашей жизни буквально находят свое выражение в картине. Типичными являются и ее персонажи, составляющие неотъемлемую часть общего уклада нашей жизни. По меткому выражению известного французского философа XX века Мишеля Фуко: «Глупость, конечно, притягательна, но гипнотической притягательности в ней нет. Она господствует над всем, что есть в мире легкого, веселого, не требующего усилий. Благодаря ей «развлекаются и возвеселяются» люди, и именно она доставила богам «Гения, Юность, Вакха, Силена и этого любезного садовника». Вся она – одна сверкающая поверхность: ни единой сокровенной загадки [...] Глупость имеет дело не столько с истиной и с мирозданием, сколько с человеком и с той истиной о нем самом, какую ему дано постигнуть» [1, с. 43, 45].

Это полотно отсылает нас к знаменитой картине Иеронима Босха «Корабль дураков» (ок. 1490-1500, Лувр, Париж). Босховский корабль с веселящимися людьми – сатира, обличающая развращенность общества, – была распространенным мотивом в Нидерландах XV века. У руля босховского необычного судна сидит шут, вместо мачты ветвистое дерево. На картине изображены монах и две монашки веселящихся вместе с группой крестьян.

Возникающие параллели «Пикника» с картиной Босха наблюдаются не только в сюжете – сатире на праздных людей, но и в предметных составляющих этот сюжет: «корабль», вода, веселящиеся люди, а также в самой стилистике работы, аналогичная живописному языку эпохи Босха и Брейгеля. К примеру, взять хотя бы алиевскую манеру написания корпуса «корабля» (похожую на половинку грецкого ореха), воды, неба, вишен, вызывающих ассоциации с босховским «Кораблем дураков». Например, ягоды в средневековье означали плотские наслаждения. С вкушением запретного плода был связан первородный грех. На языке Средневековья «сорвать плод» значило вкусить любовных утех. Вишня в христианской иконографии заменяла яблоко в качестве райского плода. Выражение «есть вишни» являлось эвфемизмом для совокупления. Кроме того, у Босха символом похоти являлась также и вода. Фантазия Босха не знала границ, сексуальная символика его чрезвычайно разнообразна. Вот как описывает ее сам Босх: «Из всех грехов у похоти, пожалуй, больше всего символических обозначений, начиная с вишни и других «сладострастных» плодов: винограда, граната, клубники, яблока. Легко узнать сексуальные символы: мужские – это все заостренные предметы: рог, стрела, волынка, часто намекающая на противоестественный грех; женские – все, что вбирает в себя: круг, пузырь, раковина, моллюска, кувшин (обозначающий также дьявола, который выпрыгивает из него во время шабаша), полумесяц (намекающий еще и на ислам, а значит, на ересь) [2, с. 42]. В левой части картины Босха «Корабль дураков» изображены три кувшина, символизирующих источник пьяного безумия. В картине же Алиева значение этого символа, на наш взгляд, передано посредством изображения многочисленных бутылок с алкогольными напитками.

Кроме того, Босх полтысячелетия назад показал главный двигатель земной человеческой жизни, работающий на токе, возникающем от разницы между двух полюсов, двух человеческих воплощений – мужчины и женщины. Подобную модель символизирует и знак инь-ян, воплощением которого служит у Алиева жалкая скорлупка, на которой порочная, праздная, сумасшедшая толпа совершает свой вояж по белому свету. Подобно Босху, в «Пикнике» Алиев воспроизводит модель Другой Вселенной, в которой многолюдно как в Аду, где человечество не может и не хочет отказаться от стержневой радости «сада земных наслаждений». Глобально изображая мироздание, Алиев вовсе не исключает из него малень-

кие житейские сюжеты, а напротив, умело выстраивает из них общую, многоуровневую модель жизни, при этом подчеркивая изначальный человеческий эгоизм, замешанный на самолюбии и самореализации.

По меткому замечанию Фуко, задавшийся целью ответить на следующий справедливый вопрос: «А что такое знаменитый «Корабль дураков» (Босха – А.Г.), если не прямой перевод на язык живописи «Narrenschiff» (нем. «Корабль дураков» - А.Г.) Бранта? Картина, носящая название этой книги, во всех деталях иллюстрирует ее XXVII песнь, где также клеймится позором *potatores et edaces* (лат.: пьяницы и обжоры – А.Г.). Высказывалось даже предположение, что она входила в целый цикл полотен-иллюстраций к основным песням Брантовой поэмы» [3, с. 38]. Кстати говоря, и до Фуко многие исследователи усматривали связь картины Босха «Корабль дураков» с сатирической поэмой Себастьяна Бранта «Корабль дураков» (1494 г.).

Обратимся к поэту Себастьяну Бранту (1457/58-1521) и к ученому-гуманисту, писателю и богослову, виднейшему представителю Северного Возрождения Эразму Роттердамскому (1469-1536). Себастьян Брант трактовал тему *Глупости* гораздо уже, чем Эразм Роттердамский и не вкладывал в нее глубокого философского смысла. Он создал дидактически-нравоучительную поэму «Корабль дураков», какие были в ту пору в моде. Сто шестнадцать песен поэмы Бранта – это портреты полоумных пассажиров Корабля; среди них – скряги, наушники, пьяницы; распутники, те, кто неверно толкует Писание и т.д. По мнению известного советского искусствоведа Н.М. Гершензон-Чегодаевой (1907-1977): «Брант избрал остроумную форму карнавального шествия – праздника дураков – в виде корабля, на котором глупцы – представители всех сословий – плывут в страну Глупляндию. Поэт, по существу, все современное ему общество изобразил лишенное разума. Глупость в его трактовке – понятие однозначное, безусловно, негативное, с которым он призывает всячески бороться» [4, с. 125]. Сам Себастьян Брант подвел итог своему сочинению следующими словами: «На этом кончается «Корабль дураков», который ради пользы, благого поучения, увещевания и поощрения мудрости, здравомыслия и добрых нравов, а также ради искоренения глупости, слепоты и дурацких предрассудков и во имя исправления рода человеческого – с исключительным тщанием, рачительностью и трудолюбием создан Себастьяном Брантом» [5, с. 256].

В противоположность Бранту Эразм

Роттердамский в *Глупости* видел как отрицательные стороны, так и положительные. Гершензон-Чегодаева пишет: «В своей оценке Глупости Эразм близко стоял к народной традиции; как и в народном сознании, в его представлении Глупость двойственна: она выступает в двух обликах. В одном виде он оценивает ее положительно; мало того – видит в ней нечто прекрасное. Это близость человека к природе, его естественное, нормальное состояние... Гораздо чаще она выступает в ином облике – лживом и коварном; и тогда она пробуждает заложенные в человеке пороки. Для Эразма отрицательное лицо Глупости – это, прежде всего, посредственность, стремление каждого отдельного человека быть «как все», иными словами, не выделяться из толпы. Тот, кто не желает быть «как все», становится несчастным» [6, с. 126]. Собственно говоря, Эразм Роттердамский говорит о том, что совместное, коллективное бытие людей, должно быть оценено как Царство Глупости: «Из такого разлада с действительной жизнью и нравами, – говорит Эразм, – неизбежно рождается ненависть ко всему окружающему, ибо в человеческом обществе все полно глупости, все делается дураками и среди дураков» [7, с. 33].

Фуко же, говоря об Эразме, прежде всего подчеркивал его созерцательную позицию с высоты богов в отношении *Глупости*: «И если Босх, Брейгель и Дюрер, зрители земные, были сами вовлечены в кошмар безумия, вырвавшийся из-под земли и окружавший их со всех сторон, то Эразм наблюдает его издали и остается неуязвимым; он созерцает безумие с высоты своего Олимпа и поет ему славу как раз потому, что может смеяться над ним безудержным смехом богов. [...] Безумие перестает быть привычной и непостижимой чуждостью мироздания; оно – всего лишь зрелище, давно утратившее новизну для чуждого ему зрителя; оно уже не образ *универсума (cosmos)*, но характерная черта *века (aevum)*» [8, с. 45-46].

«Корабль дураков» – это загадочный и странный корабль, который бороздил воды европейских рек и каналов. Такие суда существовали, как пишет Фуко: «не только в романах и сатирах, но и в самой действительности; такие корабли, заполненные сумасшедшими и перевозившие свой необычный груз из города в город, были на самом деле. [...] И не исключено, что корабли дураков, неотступно занимавшие воображение людей в период раннего Ренессанса, были именно кораблями паломников, плавание на которых обретало в высшей степени символический смысл: умалишенные отправлялись на поиски своего

разума – кто спускался по рекам Рейнской области вниз, по направлению к Бельгии и Гелю, кто поднимался вверх по Рейну, к Юре и Безансону. [...] Фуко блестяще завершает свой пассаж о важнейших средневековых персонажах культуры – Безумии и безумцах такими словами: «...оно (судно – А.Г.) символизирует собой ту тревогу и беспокойство, которые внезапно охватывают европейскую культуру в конце Средних веков. Безумие и безумец становятся важнейшими персонажами этой культуры – во всей своей двойственности: они несут в себе и угрозу, и насмешку, и головокружительную бессмыслицу мира, и смехотворное ничтожество человека» [9, с. 30, 31, 34-35].

Фуко справедливо считает, что «...через Бранта, Эразма, через всю гуманистическую традицию безумие осваивается сферой дискурса. Здесь оно становится тоньше, изощреннее – но и безоружнее. [...] За глупостью может *остаться* последнее слово, но самой ей не *быть* последним словом истины и мироздания; ее речи в свое оправдание принадлежат всего лишь *критическому* сознанию человека» [10, с. 46-48]. Алиев вслед за Брантом, Эразмом представляет свой вариант «Корабля дураков». Художник выказывает свое отношение к своему «пикнику на воде»: с одной стороны, он критически представляет его как «плавание» по таким человеческим недостаткам как пьянство, амбициозность, похоть, подобоострастие и т.д., а с другой стороны, Алиев иронически созерцает человеческую глупость как бы с соседнего холма. Он как бы отсылает нас к истории европейской культуры, а именно к ее знаковым фигурам в нидерландской живописи (Босху и Брейгелю) и философу-гуманисту Эразму Роттердамскому, который писал: «В общем, ежели поглядеть с луны, по примеру Мениппа, на людскую сутолоку, то можно подумать, будто видишь стаю мух или комаров, дерущихся, воюющих, интригующих, обманывающих, блудящих, рождающихся, падающих, умирающих. Нельзя и представить себе, сколько движения. Сколько трагедий в жизни этих недолговечных тварей...» [11, с. 46]. Таким образом, Алиев своим «Пикником» как бы констатирует тот факт, что *Глупость и порочность* жива и будет жить вечно, но, тем не менее, ее все же надо критически показывать в художественном воплощении.

Несмотря на негативное и критическое отношение художника к человеческим недостаткам и порокам, уже в этой работе Алиев, на наш взгляд, изощренным художественным языком выказывает этический дискурс на стыке религиозного дискурса в отношении проис-

ходящего пикника. Попробуем объяснить это с помощью крупнейшего христианского философа и теолога XX века Пауля Тиллиха. Обратимся к его рассуждению о стилях в искусстве. Тиллих пишет: «Стиль, в котором преобладает имитационный элемент (в нашем понимании реалистический – А.Г.) является религиозным по существу. Предельное присутствует в переживаниях таких ситуаций, когда переживается не только реальность, но и сама встреча с реальностью. Оно скрыто присутствует в состоянии захваченности силой бытия и смыслом реальности. Это придает религиозную значимость субъективному элементу стиля и тем стилям, в которых этот элемент преобладает. Предельное присутствует также в таких столкновениях с реальностью, когда предвосхищается и обретает художественное выражение потенциальное совершенство реальности. Это показывает, что стиль, в котором преобладает идеалистический элемент, по сути является религиозным. Предельное присутствует также в таких переживаниях реальности, когда мы сталкиваемся с ее негативной, безобразной и саморазрушительной стороной. Оно присутствует как божественно-демоническая и вершащая суд подоплека всего существующего. Это придает религиозную значимость реалистическому элементу в художественных стилях» [12, с. 288].

Этнической этике, делающей индивидуум соизмеримым с нормами, объективно принятыми земным «безумным» сообществом, противопоставляется этика трансцендентности, «другая» религиозная этика, которая принадлежит другому порядку вещей, и которая ориентирована в направлении выполнения целей человека, поставленными ему Богом. В своем имманентном движении от этики земной жизни к этике религиозной Алиев предполагает найти в каждом человеке условия человеческого становления, находящейся во власти Другой этики, - этики религиозной.

Безусловно, Дулат Алиев – один из самых глубоких и оригинальных казахских художников, он изображает зачастую «безумную» сторону нашей общественной и индивидуальной жизни. Однако в своем творчестве он сумел объединить модернистское новаторство и мистическую составляющую полотен таких классиков живописи как Босх, Брейгель, Гойя, выработав уже узнаваемый художественной публикой свой «мозаичный» гротескный стиль.

1. Фуко М. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997.

2. Босх. *Мастера живописи*. М.: Белый город, 2000.

3. Фуко М. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997.
4. Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983.
5. Брант С. *Корабль дураков*. М., 1965.
6. Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983.
7. Роттердамский Эразм. *Похвала Глупости*. М., 1960.
8. Фуко М. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же.
12. Тиллих П. *Избранное. Теология культуры*. М.: Юристъ, 1995.

* * *

Мақалада қазақ қыл қалам шебері Дулат Әлиевтің «Сейілдеу» (1984) атты шығармасы мен белгелі Нидерланд суретшесі Иероним Босхтың «Ақымақтар темесі» (1490) атты туындылары, Еуропа мәдениетіндегі «надандық» пен «ессіздік» құбылыстар тұрғысынан салыстырмалы талдау жасалынған.

* * *

In the article are considered the comparative interpretations Dulat Aliev's picture "Picnic" (1984) and Ieronim Bosh's picture "The ship of fools" (1490) from the positions of phenomenological method and in the context of the European phenomena "mildred" and "brainstorm".

Қ.Б. Кемелбеков

XX ҒАСЫРДАҒЫ ҚАЗАҚ ӘДЕП МӘДЕНИЕТІ

XX ғасырдың басында қазақтың дәстүрлі әдеп мәдениетін өзгерту қажеттігін мойындаған мынадай бағыттар қалыптасқан:

1. Түркиядағы “Танзимат” және Ресейдегі милләтшілдік пен жәдидшілдік идеялары ықпалымен дамыған діни-реформистік ағым (М.-Ж. Көпеев, Ғ. Қараш, Г. Мұсағали, А. Әділбайұлы, Ә. Кердері т.т.) Жәдидшілдік атауын қазақ тіліне “жаңару, елдікті сақтау үшін жаңа бағытты ұстау” деп аударуға болады. Осы бағыттың бір өкілі, ақын Ғұмар Қараш былай деген:

Надан шейх діннің соры, күннің соры,
Бір кашпа, надан шейхтан мың кері каш.
Құран – шам, ақыл - басшы, ғылым - құрал,
Құралсыз шекпе сапар, жолың болмас!
Айырылма жатсаң-тұрсаң Құранды ұста,
Жол бастар қараңғыда ол бір компас”.

Бұл бағыт қазақ топырағында жаңа мағынадағы «мұсылманшыл қазақ әдебін» қалыптастыруға ұмтылды.

2. “Түрікшілдік бағыт” (М. Шоқай, М.Жұмабаев, Т.Рысқұлов, М. Ходжаев т.т.). Бұл бағыттың өкілдері түркілік өркениет тұтастығы контекстінде қазақ әдебін қалыптастыруға шақырды. Бұл типтің басты ерекшеліктеріне тарихи сананы түркілік тұтастық идеясы негізінде жаңғырту, тәңіршілдік, Батыс пен Шығыстан даралану, қазақ халқы түріктің қара шаңырағының иегері деп мойындау, т.т. жатады. Осы бағыттың басты ерекшеліктері М. Жұмабаевтың “Пайғамбар” өлеңінде көрнекті суреттелген.

Ерте күнде отты күннен Гун туған,
Отты Гуннен от боп ойнап мен туғам,
Жүзімді де, қысық қара көзімді
Туа сала жалынменен мен жуғам.
Қайғыланба, соқыр сорлы, шекпе зар,
Мен – Күн ұлы, көзімде күн нұры бар.
Мен келемін, мен келемін, мен келемін –
Күннен туған, Гуннен туған пайғамбар.
Соқыр сорлы, көрмейме әлде көзің көр?
Күншығыстан таң келеді, енді көр.
Жердің жүзін қараңғылық қаптаған,
Жер жүзіне нұр беремін, Күн берем!” [1].

XX ғасырдың басында қазақ қоғамында қалыптасқан келесі бағытқа реформашыл либерал-демократтық сипаттағы тұлғалар жатады және олар Алаш ұлттық қозғалысын дүниеге әкелді (А. Байтұрсынов, Ә. Бөкейханов, М. Дулатов, Ж. Аймауытов т.т.).

Ә. Қодар Алаш қозғалысының руханият саласында үш тенденциясы болды дейді: а) ағартушылық (А. Бөкейханов, А. Байтұрсынов, М. Дулатов); ә) көшпелі әлемнен ностальгиялық қоштасу (Ж. Аймауытов, М. Әуезов); б) жаңа ұлттық мифтік шығармашылық (М. Жұмабаев) [2].

Әдеп пен мәдениетке Алаш қозғалысының өкілдері ұлттық мүдде тұрғысынан қарады. Алдымен олар большевизм ұсынған таптық принципті бекерге шығарды және “қазақта тап жоқ” деді.

Мысалы 1919 жылы Мәскеуде жарияланған А. Байтұрсыновтың “Революция және қазақтар” атты мақаласында қазақ қауымының мүддесін білдіретін жазушы қалай болу керек деген сұраққа жауапты былай топтастыруға болады:

«Алаш жазушысы бауырмал, қазақшыл,