

ФЕНОМЕНЫ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Каржаубаева С.К.

Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова (050000, Казахстан, г. Алматы, ул. Панфилова 127) kaznai@art-oner.kz Web-site: art-oner.kz

В статье рассматриваются проблемы методологии исследования и теоретические концепции театрального искусства. Обосновывается приоритет и специфичность эстетических функций, придающих культурное своеобразие и аксиологическую значимость истинным творениям искусства. Эстетические функции обладают универсальностью и присущи только произведениям искусства как специфическому продукту художественной деятельности. Но при всей их избранности и уникальности рассмотрение одних лишь эстетических сторон ограничивает целостное изучение различных аспектов искусства *представления*. Кроме того, погружение в специфические особенности творчества степных актеров предварительно требует объективного осмысления значимости их деятельности в контексте всей казахской культуры и осуществимо лишь сквозь призму мировоззренчески-смысловых, социокультурных и духовно-нравственных приоритетов народа. Широкий спектр рассматриваемых вопросов обусловил наряду с проведением экзистенциальной аналитики привлечения методов фундаментальной онтологии и феноменологии.

Ключевые слова: архетипы, синкретизм, катарсис, традиционная культура.

PHENOMENA OF THE KAZAKH CULTURE

Karzhaubayeva S.K.

The Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov (050000, Kazakhstan, Almaty, 127 Panfilov str.) kaznai@art-oner.kz Web-site: art-oner.kz

A number of the theoretical and methodological problems connected with a substantiation of new approach and searches of a new research paradigm to judgment and the analysis of features of formation and development of the kazakh stage are considered in article. The wide spectrum of the questions connected with genesis of the kazakh stage art has caused necessity of consideration world outlook and social cultural aspects which have affected formation of the given phenomenon in the kazakh culture. History of every national culture is a process, which has its own specific peculiarities and manifests in events and phenomena, reflects the world view, world perception, mental features of a nation. Every nation has its own representation of national culture, music, poetry, tastes, hearing and particular rhythm of mother tongue. In short, everything that constitutes special originality and national identity. But how we can define the form of expression and aesthetics of the national theatre? Probably, the answer on that question we will find if we apply to the deep world view sources, and as a consequence, it is necessary to study deeply the plot dramaturgy, which is based on myths, rites and eposes; mastering of symbolic gestures and mimics, allegory of a word etc. The special attention has been paid to classification and the analysis of the basic Phenomenon of the Kazakh culture.

Key words: archetype, syncretism, catharsis, traditional culture.

Современный театр тесно связан с философским осмыслением жизни. В возникшем в наше время многообразии театральных систем, форм и видов казахский театр пытается обратиться к эпическому наследию народа. Это происходит не только потому, что современная драматургия не представляется авторам сценических произведений наиболее глубоко и многозначно отражающей духовную основу жизнедеятельности человека, но и потому, что канва драматургического произведения (конфликт, стиль, слово и т.д.), к сожалению, недостаточно (и не всегда) отражает суть происходящих вокруг процессов. Пафос по поводу эстетических и философских претензий зрителей безусловно здесь

излишен, однако вопрос о современном театре невозможно рассматривать отдельно от вопроса о разных видах и образованиях, формирующих эстетические и духовные ценности того или иного общества. В таком ракурсе данная проблема напрямую затрагивает многие историко-типологические аспекты казахского традиционного общества. Среди всего, что составляет его культурный контекст – *искусство представления* (театральное искусство) – продолжает оставаться недостаточно изученным и даже загадочным.

В научном исследовании не существует каких-либо «окончательно» решенных вопросов, поскольку было бы ошибкой считать, что можно понять и исчерпать предмет с точки зрения его смысла. Всякий относительно завершённый этап познания есть только ступень к более широкому синтезу, с высоты которого многое из достигнутого видится под иным углом зрения. Доказать с естественнонаучной точностью до конца нельзя и потому – что доказательство в традиционном понимании всегда исходит из возможности разложения данного содержания в линейную цепочку однозначно связанных посылок и следствий. Это достигается путем абстрагирования содержания, его упрощения и формализации. Содержание как бы свертывается по своим смысловым измерениям для включения в систему доказательного знания. Философия стремится двигаться в обратном направлении: она выводит предмет из состояния абстрактной разъединенности, не отбрасывая, разумеется, практику доказательств вообще: доказательства здесь скорее служат не для того, чтобы поставить окончательную точку, а для подготовки предмета к осмыслению, для выделения его из всей совокупности многообразных связей и отношений, для правильной постановки проблемы. Понятно, что и это только открывает возможность для более глубоких решений, но не является завершающим. Поскольку здесь даже говорить о «решении» и «проблеме» не вполне верно: решение предполагает проблему и наоборот. Исследовательская тема возникает не как проблема, требующая решения, а как вопрос, подлежащий ее более глубокому осмыслению. В этом ряду феномен казахского театрального искусства (при всей очевидной безусловности существования этого, пожалуй, самого сложного вида искусства и его очень протяженной истории), является малоисследованным.

История каждой национальной культуры – процесс, обладающий собственными специфическими особенностями, проявляющийся в явлениях и феноменах, отражающих мировоззрение, мировосприятие, ментальные качества народа. У каждого народа есть собственное представление о своей национальной культуре, своей музыке, своей поэзии, свой вкус, слух, особая ритмика родного языка. Словом все то, что составляет особую неповторимость и национальное своеобразие. Но как определить форму выражения и эстетику казахского народного театра? Ответ на этот вопрос можно найти, если обратиться к глубинным мировоззренческим истокам народа, а, следовательно, необходимо глубокое проникновение в драматургию сюжетов, опирающихся на мифы, обряды и эпосы; освоение

символики жестов и мимики, иносказательность слова и пр. Вся казахская культура насыщена идеями, образами и символами, в той или иной мере связанными с обрядами, играми, эпосами. А это: слово, движение, пластика, музыка, импровизация, танец. То есть все то, что составляет театр, причем, театр в его современном понимании, насыщенном знаками и символами. Однако для точного прочтения, безусловно, необходима хорошо разработанная теория, ведь система символов, традиционного общества была настолько сильна и разнообразна, что ее постижение могло бы приоткрыть природу этого искусства. В этой связи весьма интересным представляется рассмотрение творчества *салов* и *сері*, носителей устно-поэтической и музыкальной традиции, с позиции театрального искусства. Поэтому будем опираться на материалы самого различного характера, не ограничиваясь строгими хронологическими рамками. Очевидно также, что проблема соприкасается с мировым театральным искусством и требует всестороннего изучения, сопряженного с высоким уровнем обобщения.

Искусство представления, как и актерская игра, у каждого народа, в любой период его истории, соответствует реалиям и традициям общества, в котором оно существует, связано с эволюцией общественного сознания и располагает определенным набором средств (художественных, технологических и др.), которые присущи той или иной эпохе. Если вспомнить развитие театрального процесса с древних времен, то понятно, что при всем своеобразии и самобытности, развитие театра во всех странах происходило, хотя и в разные исторические периоды, но одними и теми же путями. Имело одинаковые направления и жанры: религиозные действия, устно-поэтическая традиция, народный или ярмарочный театры, представления так называемого «театра одного актера». И лишь на последнем этапе выступает самое сложное и многослойное из искусств – искусство театра, в формах общепринятых на всех континентах мира. Так, если в Европе – *предтеатральные*, этнографические элементы, являются лишь предпосылками, то в казахской культуре они составили важную главу, требующую самого серьезного и пристального изучения. По-видимому, те процессы, которые в европейских странах занимали десятилетия, в казахском мире длились веками, зато момент расцвета наступил быстрее и неожиданнее. Казахское театральное искусство возникало так же, как и во всех других странах, и прошло те же стадии развития, только по-своему и в свое время. Ведь критерии и категории действительные «для культуры одних стран, невозможно механически перенести на явления, наблюдаемые в истории и культуре других народов» [1, с.24]. Это высказывание Н.И. Конрада подтверждает и наше предположение, что сценическое искусство казахов рождалось, так как ему и положено, в соответствии с общим историческим процессом развития всей казахской культуры. Совершенство опорной базы казахской традиционной культуры, представленной всеми видами искусств в развитой форме, являясь национальным

достоянием, несомненно, отразилось на специфической уникальности казахского сценического искусства. Однако именно эта уникальность сегодня требует некоторых уточнений. Так, например, если в европейском театре такие понятия как театральное здание, сценическая площадка, зрители, устойчивы и не вызывают разночтений, то у нас – своеобразие исторических условий, многовековых казахских традиций, ритм жизни, среда обитания, психология и темперамент народа создали совершенно особую атмосферу бытования театрального искусства. В условиях кочевничества возникновение театра (имеется в виду здание театра как архитектурное сооружение), с постоянной труппой и обслуживающим персоналом, было не просто невозможно, а скорее не обязательно. Идеи О. Шпенглера о глубоко символической взаимосвязи культуры с материей и пространством, в котором и через которое она стремится реализоваться [2], подтверждаются выработанными кочевьем особой стратегией и принципом существования. Эта модель была отмечена всеобщей приверженностью к эстетическому и художественному восприятию мира. Интегративный характер казахской культуры позволял сохраняться и истокам, и их последствиям – одновременно. Принцип наслоения одного явления на другое создавал многоярусность, многослойность казахской культуры, ее полисемантику, и обусловил синкретический характер исполнительского искусства *салов* и *сері*. Определяя основную черту художественной деятельности, напомним, что они были людьми, целиком посвятившими себя искусству, но в отличие, например, от средневековых европейских бродячих актеров, для них искусство не было средством существования, а являлось образом жизни. Вели богемный образ жизни, отрицая всякий намек на физический труд, и как истинные художники не делали различий между жизнью и искусством, между своими выступлениями перед публикой и жизнью вообще, а следовали своему призванию всегда и везде, выполняя функции проводников универсальных законов бытия, были носителями эстетических, духовных ценностей традиционного общества. И здесь закономерно возникает вопрос: каково в связи с этим воздействие на психоэмоциональную сферу, а также вклад этой формы искусства в эстетику кочевой культуры?

Театр, явление синтетическое, его связи с литературой, музыкальным, хореографическим искусствами неоспоримы, но относительно казахской культуры этот синтез во многом отличается от европейского: в процессе своей длительной эволюции в кочевом обществе он выработал самобытные методы и приемы создания художественного образа. Синтез как одна из основных и глубоко специфических черт эстетических традиций казахского этноса наиболее ярко проявил себя в нерасторжимой художественной целостности творчества *салов* и *сері*. Применяемая степными актерами система выразительных средств изначально предполагала необходимость синтеза искусств: создание такой стихии, где гармонично взаимодействуют все виды творчества – поэтическое слово,

вокальная и инструментальная музыка, пантомима или танец (все то, что характеризует искусство драматического актера), и вне своей специфической синтетической природы их искусство ни существовать, ни развиваться не могло. Если в европейском театре можно без какого-либо видимого ущемления отделить словесную ткань, музыкальное сопровождение, хореографию, вокальные номера и т.д. от собственно актерской игры, актерского творчества. Обращаясь же к искусству *салов* и *сері*, мы не можем рассматривать эти главные слагаемые театрального действия в отдельности. В выступлениях носителей традиционной культуры с древнейших пор укоренились формы искусства, синтетичные по своей природе: слово звучит в нерасторжимом единстве с музыкой, жестами, мимикой, а живописное великолепие их нарядов, выразительность пения и игры на музыкальных инструментах достигают той высокой черты, до которой доходила выразительность речи и жестов. Синтез в их творчестве приобрел характер не сочетания различных искусств, а совершенно органичного сплава, на котором, собственно, и держалась вся магия зрелища. Подобно античным актерам, исполнявшим образ трагического героя, к ним, помимо таланта, исполнительского мастерства, красивого и сильного голоса, предъявлялось требование и физической красоты. По всей видимости, здесь имела место не только сакральная, но и социальная магия, ассоциирующая их статус с этическими и социальными критериями общества, что обуславливало их особое положение в обществе. Воплощая собой высший профессиональный слой музыкальной культуры в духовной стратификации казахского общества, *салы* и *сері* как демиурги-музыканты обеспечивали своей деятельностью наиболее яркие и характерные моменты взаимосвязи в сферах земного и сакрального [3]. Отсюда и народные представления об универсальности знаний, духовном богатстве и магической силе таланта. Столь высокий статус объясняется «истоками, заложенными их предшественниками в лице шаманов (бахсы)». По древним представлениям тюрков *бахсы* являлись медиаторами, передатчиками между Космическим и Природным. Отголоски магии плодородия прослеживаются в куртуазном поведении и поэзии *салов* и *сері* [4, с.252]. Этой же социальной функцией объясняется их «выпадение» и выход за пределы степного морального кодекса, табуирование многих аспектов поведения, проявлявшееся, например, в том, что *салы* никогда самостоятельно не входили в юрту. По приезду в аул они, как правило, падали с коня или «повисали» на дереве, к ним подбегали девушки и молодые женщины, поднимали и несли в гостевую юрту, снимали с них сапоги, откуда непременно сыпались подарки.

Театральность и артистизм, «путешествие в иные миры» (общение с духами и вхождение в их образ), имевшие преемственную связь с ролью *шамана-бахсы* как играющего субъекта, можно соотнести с *игрой одного актера*. Но *шаманская игра* не делает различий между бытием и искусством, она часть самой их жизни. В глазах зрителей это обстоятельство, одновременно возвышало *бахсы* до божества, с другой стороны, выводило

их за границы социума, низвергая до положения отщепенца и изгоя общества. Для *салов* и *сері* игра тоже являлась образом жизни, а образ жизни – игрой, определяла их пограничное местоположение не только между жизнью и искусством, но и между «земным» и «неземным», бытием и инобытием. Только с этих позиций становятся понятны ритуальные «повисание на дереве» (смерть-воскрешение), употребление недозволенного жеста с положением «руки в боки». Вспомним такой известный факт, как прибытие выдающегося казахского композитора – *сері* Таттимбета на поминки деда великого поэта Абая – Ускенбая, верхом на коне с раскрытым зонтом над головой [5]. Такое вольное поведение могли позволить себе только медиаторы-посредники, которые одинаково хорошо ориентировались как в своем, так и в чужом Мирах.

Многие феномены культуры объясняются различными способами существования человеческого общества. Известно, например, что в канонической оседлой культуре феномен *коммуникас* возникает периодически и локально в ходе ритуалов переворачивания структур в социальной иерархии общества. Такой ритуал возможен в обществе, где социальные роли-маски могут быть сброшены на время. В казахской культуре подобных явлений не могло быть, поскольку место, занимаемое азаматом (полноправным гражданином) в традиционном обществе, в котором каждый взрослый казах, в принципе, равен другому казаху, в значительной мере определялось такими естественными характеристиками, как: ум, характер, возраст, сила. А такая иерархия не могла быть перевернута на время. В казахской культуре подобные ритуалы отсутствовали, вероятно, поэтому *он* был введен в повседневную жизнь, обратной стороной которой стала пожизненная лиминальность как социальная роль-маска. Если в других культурах такое положение имеет уникальный характер (придворный шут), то в казахской культуре это было уделом *салов* и *сері*.

Если рассматривать с позиции специфики театра применяемые степными актерами исполнительские приемы, то и в этом случае обнаружатся многие стороны, близкие искусству театра: это и исполнение в приподнятой и иллюзионной манере, использование элементов театральности как средств художественного воплощения некоего идеального образа героя, обрисовка словами, произносимыми нараспев, показом душевного состояния, участие зрителей в момент исполнения. Присутствие основного элемента театрального искусства – преобразования – очевидно. Элементы внесубъективного характера не исчерпывали всего объема отношений, возникавших между актерами и зрителями, и во многом приобретали свойства, определяемые исключительно театральной эстетикой (особенности поведения, одежда, кураж, азарт и т.д.), притом, что сами критерии эстетизации не отрывались от своих корней, питавших древо универсальных законов казахской культуры. Представляется, что именно выход актера на уровень более значительный, нежели актерское переживание в пределах сюжетных коллизий,

способствовал кристаллизации основного принципа сценического искусства *салов* и *сері* – эстетики гротеска (отсюда – парадность и яркость театрального костюма, особая манера поведения).

Конечно, с точки зрения таких признаков, как движение героя в сценическом пространстве, их выступления, во многом являются еще только предтечей театра в современном его понимании, но, обладая полным набором театральных признаков, эта форма искусства несомненно является театром в истинном смысле слова. Все это в комплексе есть феномен древней традиционной культуры, которую, с одной стороны, невозможно представить себе вне коллективного уклада общественной жизни. С другой, это та историческая эпоха, когда в устном творчестве усиливается жанровое разделение, в связи с чем развивается, если не цеховое разграничение как в Европе, то выделяется особая социальная группа творчески одаренных людей в лице – *сал* и *сері*, занимавшихся исключительно художественной деятельностью. Культура кочевья со своей особой организацией и спецификой, синтезировав реальное и воображаемое, выдвинула на первый план эстетическое. Отсюда вывод: социальная и эстетическая сущность театральных выступлений степных актеров представляла собой художественную форму духовного творчества народа, идеологическое выражение общественной практики, ее мифов, ее морали, эстетических вкусов и идеалов. Восприятие древности как образца сформировало архетипичность как свойство казахской традиционной культуры. Закреплению архетипа, очевидно, способствовал и эмоциональный накал актерского исполнения. Устанавливая живую связь «актер-человек» со зрителями – *сал*, безусловно, предъявлял зрителю свою индивидуальную рефлексию, а не архетип переживания, стремился проложить дорогу к своему современнику. *Салы* и *сері* как носители театрального искусства, располагая мощным потенциалом воздействия на зрителей, оказывали влияние на общественные процессы, служили моделью социального поведения людей: их выступления становились важнейшей жизненной акцией, посредством которой происходило единение всего общества. Обладая яркой образностью, игра *салов* и *сері* всегда выходила на уровень художественных обобщений.

Древнее казахское общество со своей разработанной системой знаков, хорошо знакомой каждому члену общества, у которых были жесты, мимика, слова, полунамеки на все случаи жизни, возвращали театральной условности ее высший смысл. Носители этих традиций каждым своим выступлением подтверждали высокую эффективность некоторых условностей, хорошо усвоенных и, главное, искусно применяемых. Эти условные знаки возникали не как самоцель, но как средство передачи Универсальной информации. Поэтому здесь всегда беспрюирышно воздействовал сам процесс, само объективное действие. И в этом нам видится вся уникальность творческой деятельности носителей казахской

традиционной культуры – *сал* и *сері*. Этот чисто народный театр дает нам потрясающее представление об интеллектуальном уровне народа, взявшего за основу своих публичных увеселений идею единения и слитности мира. Структура этих действий была направлена на изначальную способность явлений *вмещать* в себя противоположные смыслы. Подобная структура, построенная на антагонизме Добра и Зла, на уверенности в конечной победе Добра через принципы мировых соответствий, восстанавливала Гармонию Мира. Воспринимая повторяющуюся структуру мифа, человек традиционного общества воспринимал ее не как нечто противостоящее Жизни, но как структуру Космической Реальности. Каждый раз, переосмысливая вновь основные человеческие ценности, приходил к *катарсическому* очищению.

Театральное искусство любого народа имеет свое специфическое поле деятельности, основанное на устойчивых культурных традициях. Радиус его действия нередко превышает рамки театральных законов и направлений, выплескивает идеи и сюжеты, способные четко обозначить национальный менталитет целого народа. Однако, безусловно, и то, что проникновение в глубинные смыслы культуры каждого народа значимо и в плане восстановления великой и вечной цепочки прошлого, Настоящего и Будущего.

И еще. Исследование театрального искусства, наряду с изучением самой культуры народа, предполагает обращение к типологическим параллелям. Такой подход не только может убедительно обосновать этапы становления и развития, выявить культурные взаимосвязи и влияния, но и принести совершенно неожиданные результаты. Ведь очевидно, что культура любого народа не всегда объяснима в изолированном виде, ее своеобразие, неповторимость ярче выступают при сопоставлении и взаимодействии с другими культурами. Например, обращает на себя внимание явное сходство названий народного театра во многих культурах мира, указывающее на их длительное взаимодействие (известно, что в эпоху эллинизма наименование греческого площадного театра «о маскарос», как и сам этот театр, распространился на Восток и Запад от Македонии. Многие века в Италии комедиантов называли «масхера», в Испании «маскара», в Византии, Армении, Турции – «масхара», в Марокко «масрах»). Вполне вероятно, что и в казахский язык слово «маскара» вошло именно в этот период: казахское «маскара» означает – стать посмешищем. Как видим, сохранился не только первоначальный смысл и значение, но и его сатирический, комический оттенок. В этой связи мы берем на себя смелость сделать предположение, что слово «сахна» – сцена, также вошло в казахский язык в эллинистический период и образовано от древнегреческого слова «схэне».

Список литературы

1. Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: Наука, 1972. 496 с.

2. Шпенглер О. Закат Европы. Минск: Харвест; Москва: АСТ, 2000. 1378 с.
3. Наурызбаева З. Шаманский ритуал камлания и казахская литература // Сб. мат. межд. конференции: Культура кочевников на рубеже веков. Алматы, 1995.
4. Турсунов Е. Возникновение баксы, акынов, серэ и жырау. Астана, 1999. 252 с.
5. Гамарник М., Мухамбетова А. Генезис и функции салов и серэ в казахском обществе // Сб. ст. мат. межд. конф.: Этнокультурные традиции в музыке. Алматы, 2000. С. 87-98.

Рецензенты:

Алдамбергенова Г.Т., д.п.н., профессор, проректор по учебной и учебно-методической работе Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы.

Халыков К.З., д. филос.н., доцент кафедры «Сценография» Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы.